Repositório Institucional da UFPI

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

1. Identificação do material bibliográfico:

[ ]Tese [x]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: _____

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

Outro: _____

Autor(a): João Vitor de Carvalho Melo

E-mail: jvitorcarmelo@gmail.com

Orientador (a) Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof.ª Dr.ª Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Titulação obtida: Mestre em História do Brasil

Data da defesa: 12/01/2026

Título do trabalho: Câmeras na cidade sitiada: tensões sociais no Cine-Clube Teresinense

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

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, Piauí Data: 05/03/2026

Assinatura do(a) autor(a): _____

Documento assinado digitalmente
gov.br
JOAO VITOR DE CARVALHO MELO
Data: 05/03/2026 11:08:35-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

CÂMERAS NA CIDADE SITIADA: TENSÕES SOCIAIS NO CINE-CLUBE TERESINENSE

Discente:
João Vitor de Carvalho Melo
Orientador:
Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

TERESINA
2025

JOÃO VITOR DE CARVALHO MELO

CÂMERAS NA CIDADE SITIADA: TENSÕES SOCIAIS NO CINE-CLUBE TERESINENSE

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

BANCA EXAMINADORA

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

Profª. Drª. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz
(Universidade Federal do Piauí – Examinadora Interna)

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento
(Universidade Federal de Pernambuco – Examinador Externo)

TERESINA
2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Piauí

Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

Divisão de Representação da Informação

M528c Melo, João Vitor de Carvalho.

Câmeras na cidade sitiada : tensões sociais no cine-clube teresinense / João Vitor de Carvalho Melo. – 2025.

277 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Teresina, 2026.

"Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito"

1. História. 2. Cineclubismo - Teresina. 3. Tensões juvenis. 4. Super-8. 5. Subjetividades. I. Brito, Fábio Leonardo Castelo Branco. II. Título.

CDD 981

Elaborada por Fabíola Nunes Brasilino CRB 3/ 1014

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

ATA Nº 01

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL, REALIZADA EM 12/01/2026.

Ao decimo segundo dia do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e seis, na sala do Mestrado do PPGHB - UFPI, reuniu-se em sessão pública a banca examinadora da dissertação intitulada: **CÂMERAS NA CIDADE SITIADA: tensões sociais no Cine-Clube Teresinense.,** de autoria do mestrando **João Vitor de Carvalho Melo,** candidato ao título de Mestre em História do Brasil. A banca examinadora foi constituída pelos Professores Doutores: Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI (Orientador), e Arthur Gustavo Lira do Nascimento - UFPE (Examinador Externo), e Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz – UFPI (Examinadora). Às nove horas a sessão foi aberta pelo Presidente, que 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 às respectivas respostas.
A arguição foi iniciada pelo Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento, e pela Prof. ª Dr.ª Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, e finalmente, o Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, orientador da dissertação. O mestrando respondeu a todos os questionamentos de forma satisfatória. A seguir, a banca, em sessão secreta, avaliou a dissertação apresentada. Retornando ao plenário do exame foi dado conhecimento do resultado da avaliação. O Presidente comunicou que a Banca Examinadora considerou a dissertação **APROVADA com distinção e louvor e indicada para publicação**. Ficou estabelecido que a entrega da versão final, com as correções mandatórias, deverá ser feita no prazo de 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 onze horas e trinta minutos, e para constar, foi lavrada a presente ata, a qual lida e achada conforme, será subscrita por todos os membros da Banca Examinadora.

Teresina, 12 de Janeiro de 2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br
FABIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO
Data: 12/01/2026 16:19:50-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. F Brito – UFPI
Presidente da Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
gov.br
ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO
Data: 12/01/2026 18:16:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento - UFPE
Examinador Externo

Documento assinado digitalmente
gov.br
TERESINHA DE JESUS MESQUITA QUEIROZ
Data: 12/01/2026 19:49:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. ª Dr.ª Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz – UFPI
Examinadora Interna

Em *As cidades invisíveis,* Ítalo Calvino escreveu:

"O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: *tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço*."

Dedico este trabalho a todos aqueles que, meio do inferno, me fizeram ver o que não era inferno, mas, sim, paraíso.

Agradecimentos

Agradecer é, ao mesmo tempo, uma tarefa honrosa e ingrata. Honrosa, pois ninguém chega a lugar algum sozinho: na areia, ao lado dos teus passos, existem muitos outros. Quanto à ingratidão, ela reside no fato de você nunca conseguir agradecer a todos, nem conseguir transportar do peito para o papel tudo que se quer dizer. Mas podemos tentar.

Agradeço, inicialmente, às três mulheres da minha vida, Leide, minha mãe, Fátima, minha tia, e Maria Angélica, minha avó.

À minha mãe, sou grato pela herança de ser como ela. Se eu pudesse fazer uma lista das pessoas mais legais do mundo, ela apareceria umas duas vezes. Se eu sou o que sou, sou por conta dela, seja pela genética, seja pelo convívio. Obrigado por ser meu exemplo e minha base, por ser a pessoa que nunca me deixou desamparado, especialmente daquelas coisas que vem do coração. Por sua causa, sempre entendi que o afeto acompanha o carinho e os dois são irmãos do amor: eles nunca se separam.

À minha tia Fátima, sou grato por ser o mundo sobre o qual eu me ergui. Foi a senhora que me ensinou a ler e que me mostrou que a bondade e a compreensão sempre são os melhores caminhos. Já pensei muitas vezes, ainda que não tenha lhe dito, que é pela senhora que eu acredito que a vida não se resume à Terra: há algo de angelical em sua essência, uma coisa que fala não somente de anjos, mas também de Deus.

À minha avó, Maria Angélica, a gratidão existe por ser a minha companhia diária até aqui, por ser a pessoa que segurava a minha cabeça a tarde inteira sobre as pernas e me fazia cafuné. Se existe uma alegria maior, é poder ainda, aos 23 anos, beijar sua cabeça e apertar a sua mão. A longa vida da senhora é um dos presentes mais lindos que eu poderia pensar em receber.

Sou imensamente grato à Rosângela, minha madrinha duas vezes, uma outra mãe e, muito provavelmente, a minha maior incentivadora. Não lembro de um dia importante para mim que a senhora não estivesse. Em mim, reinam não só gratidão, mas esperança de que isso continue por muito e muito tempo.

Agradeço ao Bruno, meu irmão, a pessoa que é mais parecida comigo do que eu mesmo. Você é, sem dúvidas nenhuma, a minha pessoa favorita no mundo e isso te resume muito bem.

Agradeço às minhas tias, Josy, Regina e Cristiane, por todo o afeto e carinho de sempre. Aos meus tios, Wagner, Elizeu e Valter, a gratidão se dá pelo mesmo motivo.

Ao meu tio Adail, agradeço por ser sempre referência de intelectual engajado. Já disse algumas vezes que o senhor é a pessoa mais inteligente que conheço, e olha que conheço muita gente.

Agradeço aos meus primos José Wilson, Pedro Lucas, Lara Beatriz, Maria Cláudia, Gabriel, Geiza, Victória e Maria do Carmo por tudo que já vivemos e brincamos. Crescemos juntos e, da mesma forma que nossa altura, cresceu também o carinho e a admiração recíprocas.

Não posso deixar de, ao falar de família, recordar do meu avô, Agostinho, memória que habita minha mente e saudade que reside em meu peito. Obrigado por ser o meu modelo de contador de histórias.

Quanto aos amigos, eles são muitos e de muitos lugares. Começo agradecendo aquele que virou meu irmão. Andreson, se sou grande parte do homem que sou, é porque cresci ao lado de um bom amigo, o melhor que eu poderia ganhar. Sou só gratidão e orgulho de você.

À Águeda Maria, o meu carinho e admiração. Acho que o cristianismo tem modelos muito interessantes de fiéis: você é, sem dúvidas, o tipo mais bonito e o mais coerente. Generosa, acolhedora, engraçada e humana, assim como pregam os Evangelhos. Na mesma esteira, agradeço Lorena e Vanessa, minhas amigas de longas datas e de grandes risadas. Amo muito vocês.

Agradeço a Chrigor Libério, modelo de historiador e de amigo. Pessoas como você são irrepetíveis, acontecem uma vez no tempo e só. Sou feliz de ser viver na mesma época que você.

Agradeço muito ao bem querer constante de Felipe Paz, o “Melhor”, de Joceline, de Vitória Melo, de Guilherme, de Anna Paula, de Isadora, de Ariane, de Beatriz, de Francisco Clarindo e de Laíse. Gratidão também a amigos mais novos, mas ainda assim muito importantes: Carlos Igor e Sullyane.

Da minha vida universitária, muitos são os nomes. Agradeço, inicialmente, ao meu grupo de graduação: Nilmara, Sicília, Geovana e Lara, as pessoas que faziam não só os dias ufpianos serem mais leves, mas a minha vida mais alegre – e isto até hoje. Agradeço, de especial forma, a Paulo Neto, participante deste grupo que se juntou desde o início das aulas, que, de 2019 para cá, em graduação e mestrado, embarca comigo em todos os projetos malucos que eu invento ou participo.

Agradeço à Bárbara Tavares, pelo afeto que me acompanhou desde o início dos meus dias como estudante do ensino superior.

Sou muito grato pelos meus calouros – e amigos - Sávio, Caio, José Luís, Assis Júnior, Natanael e Gabriel. A futura geração de historiadores vem forte, disto não tenho dúvida. Confio não só em vocês, mas no trabalho que desenvolvem.

Agradeço a Eduardo Teixeira, amigo de muito valor, de muita competência e por quem nutro um amor e um carinho profundos. Adoro intercalar fofoca com conversas filosóficas contigo.

Agradeço à dupla imbatível, Alice Maria e Laura Elisa, as minhas petianas favoritas. Estar com vocês é maravilhoso. Admiro vocês enquanto estudantes e enquanto pessoas e amo a energia caótica que temos quando nos juntamos.

Agradeço à Alice Cardoso, a menina que adotei e que tornou os últimos meses deste mestrado mais engraçados e divertidos. Nós dividimos o mesmo neurônio e se, eu fosse você, ficaria preocupado. Tenho muito orgulho de ti e, quando for sua vez de escrever uma dissertação, prometo estar contigo pra deixar o fardo das páginas menos pesado.

Agradeço às funcionárias do Departamento de História, professoras Virginia, Jesus e Rose e à Erineide, minha amiga e quase funcionária daquela repartição.

À minha amiga Arlene Maria, pesquisadora mais experiente do Cine-Clube Teresinense e minha parceira de pesquisa, agradeço imensamente.

Aos meus mestres, todo o meu carinho. À professora Conceição Pessoa, gratidão pelo apreço que despertou em mim pela gramática e pelo ensino. À professora Elizângela Cardoso, sou grato pelas bases da minha formação enquanto historiador, sempre plural e instigante. À professora Teresinha Queiroz, por ensinar com tanto zelo e carinho e por acreditar em muitos dos projetos que também me instigavam.

Ao professor Fonseca Neto, sou grato pela confiança no meu trabalho e pelas parcerias que trilhamos juntos. Ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, pelas referências que sempre me deu e por ser, ele próprio, uma referência incontornável em meus estudos. À professora Pâmela Michelette, pela sempre paciente escuta das dificuldades e das alegrias em sala de aula. À professora Cláudia Cristina Fontineles, pelo carinho e apoio que sempre foram dispensados a mim. Ao professor Johny Santana, pela dedicação como meu tutor no Programa de Educação Tutorial.

À professora Vanessa Negreiros, da Universidade Estadual do Piauí, minha grande amiga e incentivadora, e a Ribeiro Júnior, seu esposo, sou grato por todo apoio e carinho que sempre tiveram por mim. À Tatiana Oliveira, docente da Universidade Estadual do Piauí, agradeço pelo carinho maternal e pelo incentivo constante. Agradeço a Valério Negreiros,

também da Universidade Estadual do Piauí, pelo companheirismo e dedicação junto à Associação Nacional de História – Secção Piauí.

Ao professor Pedro Vilarinho, agradeço pela estima e pelo cuidado paternal que direcionou a mim. Viramos bons amigos – desconfio que daqueles de quinta série – e isto é um dos melhores presentes que eu poderia ganhar.

Agradeço ao meu amigo e orientador, Fábio Leonardo, pelas muitas oportunidades da pesquisa, pela escuta e auxílio pacientes e pela parceria acadêmica que virou uma relação muito singular: ora você é como um pai, ora você é como eu mesmo, só que em outro corpo – muito parecido com o meu, aliás. Você é uma das pessoas que eu mais estimo ter em minha vida. Obrigado por tudo e por tanto. Que venham novos projetos.

Agradeço à XXª Turma de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, a qual pertenço, pela convivência feliz e desenvolta que tivemos nestes dois últimos anos. Alguns amigos vieram da graduação: Joel Marcos, João Victor Rios, Larissa Maciel, Hellen Sobreira, Iarah Lyra e Luiz Sérgio. O mestrado aumentou positivamente essas amizades e por isso sou muito feliz. Além de afetos mais antigos, vieram os novos, especialmente o de Rakell Osório, que chegou na minha vida nas loucuras das seleções e que ficou até hoje de forma linda e cativante, Everton de Sousa, a pessoa com o humor mais errado e cômico do Piauí, e Maria Manuela, sempre carinhosa e acolhedora. Além deles, agradeço muito por compartilhar turma com Dinorah França, José Clecionarton: vocês são feras!

Ainda da pós-graduação, agradeço a minha amiga de projetos, de pizza, de caranguejo e de conversas literárias e longos áudios, Érika Ruth. De igual modo, agradeço a Lucas Sales, Kamila Vytória, o "jovem" Pádua e Maria Eduarda Lopes, calouros de graduação e, agora, mestrado.

Agradeço ao Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí, notadamente aos dois bons amigos que fiz lá: Talyta Marjorie, a "chefinha" para todos e "best" para mim, e Ronyere Ferreira, um dos mais destacados editores e vascaínos deste estado.

Agradeço a Valderi Duarte e João Batista Linhares, pelas memórias e pelas experiências que me foram contadas e que me permitiram construir este trabalho. Em igual medida, agradeço ao Colégio São Francisco de Sales e seus funcionários pelo empenho resgatar os matérias produzidos pela *Geração Cineclube*.

Agradeço, em nome dos teresinenses, a William Plotnick e Glênis Cardoso, da *Cinelimite*, responsáveis pelo projeto de preservação e digitalização de filmes em Super-8. Esta iniciativa, que rodou todo o país, restaurou os filmes produzidos junto ao Cine-Clube

Teresinense, favorecendo pesquisadores e citadinos na construção de identidades e resguardo de memórias.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que me permitiu trilhar essa investigação. Por extensão, sou grato às políticas de acesso e manutenção de estudantes no ensino superior, seja em nível de graduação e pós-graduação, dos governos democráticos. A situação está longe de ser perfeita para nós, filhos da classe trabalhadora, mas já caminhamos muito – e que bela caminhada. Lutemos sempre pela melhoria do ensino público, pelos incentivos na formação de jovens, pelo aumento do número de bolsas de estudo e seus respectivos reajustes anuais e pelo asseguro constante da Democracia: ditadura não, negacionismo não, "ele" não – nunca mais.

Após tantas gratidões merecidas, menciono uma especial, aquela direcionada à pessoa que mudou a minha vida e a minha forma de ver o mundo. Sou grato à minha namorada, Rebeca, por ser aquilo que sempre sonhei. Não sei dizer o quanto te amo, pois sempre achei que a capacidade de alguém dimensionar sentimentos significava sentir pouco. Se você estiver curiosa, contudo, amarre um barbante numa ponta do universo e estenda até a outra. Depois disso, repita o processo mil vezes. Ao fim, com muita sorte, o tamanho desta linha corresponderá a 1% do meu amor por você. Você é a minha escolha diária. Se eu estou escrevendo isto hoje, é porque, através de você, eu me apaixonei cada vez mais pela História. Que venham, de forma abençoada e serena, os próximos capítulos de nossa vida juntos.

Por fim, rezando para não ter sido ingrato e ter esquecido alguém, agradeço ao pequeno João Vitor e a quem sempre esteve com ele, o grande Deus, meu Pai. No meu íntimo, sempre fomos nós dois. Nunca imaginei chegar onde estou, tive medo e todos os receios do mundo. Olhando para o passado, vejo que fui mais forte do que jamais imaginei. Essa força tem um nome e se chama fé. Fé em mim, fé no amanhã e fé em Deus. Nunca me achei muita coisa, mas também nunca me achei insignificante; e esta certeza vem do Senhor, que sempre acalmou o meu coração ansioso em todas as dez vezes diárias que o meu mundo caia. Em minhas orações, Deus sempre esteve presente. Em tudo te vejo, ò Pai. Te amo e tento sempre ser digno deste amor. Da mesma maneira que disse nos agradecimentos do meu Trabalho de Conclusão de Curso, repito agora, pois isto não mudou: *Obrigado, Pai, por Ser o infinito, e, sendo infinito, ser esse o tamanho do seu zelo e cuidado por mim. O resto, agradecerei a Ti em silêncio. Sempre e para sempre, és Tu.*

.

RESUMO:

O trabalho toma o Cine-Clube Teresinense, instituição de sociabilidades juvenis, consumo e produção de filmes na capital piauiense, como espaço de tensionamento entre diversas culturas cinematográficas que se manifestava entre jovens durante os anos de 1962 e 1987. O período recortado para o estudo, além de remeter ao tempo da Ditadura Militar no Brasil, também compreende a eclosão de um conjunto de manifestações estético-políticas no país, as quais encontravam ressonância nas experiências do cineclubismo em Teresina. De modo específico, a análise se volta para os modos com os quais se operacionalizavam a produção e o compartilhamento de subjetividades entre os membros do Cine-Clube, notadamente os jovens vinculados ao grupo Mel de Abelha, os cineastas que participavam das produções idealizadas por José Wilson de Oliveira e os produtores independentes Raulino Neto e Vitorino Neto. A fim de alcançar os resultados propostos, essa pesquisa utilizará dos filmes produzidos, sobretudo, em bitola super-8 mm, cuja realização se dava pelas mãos de membros e ex-membros da instituição em destaque no trabalho, além de documentos e produções escritas empreendidas pelos cineclubistas no recorte proposto, operacionalizadas a partir de uma bibliografia composta por Castelo Branco (2005), Lima (2006), Rocha (2011), Silva (2018), Brito (2025), dentre outros pertinentes a esta pesquisa.

Palavras-Chave: História, cineclubismo, tensões juvenis, Super-8, subjetividades.

ABSTRACT

This study explores the Cine-Clube Teresinense, an institution for youth sociability, film consumption, and production in the capital of Piauí, as a space for tension between diverse cinematic cultures that emerged among young people between 1962 and 1987. The period chosen for this study, in addition to dating back to the time of the Brazilian military dictatorship, also encompasses the emergence of a set of aesthetic-political manifestations in the country, which resonated with the experiences of film clubs in Teresina. Specifically, the analysis focuses on the ways in which the production and sharing of subjectivities were operationalized among the Cine-Clube members, notably the young people associated with the Mel de Abelha group, the filmmakers who participated in the productions conceived by José Wilson de Oliveira, and the independent producers Raulino Neto and Vitorino Neto. In order to achieve the proposed results, this research will use films produced, above all, in super-8 mm format, which were produced by members and former members of the institution highlighted in the work, in addition to documents and written productions undertaken by film club members in the proposed section, operationalized from a bibliography composed by Castelo Branco (2005), Brito (2015), Lima (2006), Rocha (2011), Silva (2018), Brito (2025), among others relevant to this research.

Keywords: History, film clubs, youth tensions, Super-8, subjectivities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 19

CAPÍTULO 1 – "*Zona tórrida, musa advir*": vivências juvenis em Teresina no entremeio dos anos 1960 e 1980 36

1.1 - "A poesia te quer vivo nesses tempos de anistia ampla y corações restritos": vivências juvenis no movimento estudantil teresinense 43

1.2 - "Vão. meninos, ser gauche na vida": contracultura, arte e desbunde de jovens teresinenses no entremeio dos anos 1960 a 1970 77

1.3 – Juventudes católicas periféricas: entre a vigilância, a opressão e a resistência 99

CAPÍTULO 2 – Geração Cineclube: a emergência de uma *cinefilia teresinense*.....114

2.1 - *"O cinema é uma grande criação, e o cine-clube também o é"*: Cine-Clube Teresinense e a estruturação de uma prática institucional..... 121

2.2 – Nas letras garrafais de um impresso, nas ondas invisíveis do rádio: teoria cinematográfica nas produções do Cine-Clube Teresinense.....146

2.3 – Instruir a cidade, divertir sua gente: cineclubistas e a promoção do letramento cinematográfico 169

CAPÍTULO 3 – Travessuras com a câmera na mão: experimentalismos fílmicos no Cine-Clube Teresinense.....187

3.1 - Sincronias: *uma estética periférica* – os registros de um tempo de fome, de desigualdades e de resistências pela ótica do grupo *Mel de Abelha*.....197

3.2 - Diacronias: a representação de um mundo exterior - a produção de documentário etnográfico no Cine-Clube Teresinense 224

3.3 - Anacronias ou "os filhos da meretriz nascem em fila" - a produção de filmes ficcionais pelos cineclubistas teresinenses..... 241

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou *A última noite do mundo* 263

REFERÊNCIAS.....267

RELAÇÃO DE FIGURAS

Figura 1 – Charge no Boletim Informativo do DCE da UFPI, em outubro de 1980

Figura 2: Homem misterioso dá uma arma à Dora.

Figura 3 – Folha de Roteiro do *Tribuna Cinematográfica*

Figura 4 – Diagrama esquemático de um titulador, presente em uma apostila do CCT.

Figura 5 – Folha de apostila do I Curso de Filmagem em Vídeo

Figura 6 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes sincrônicos

Figura 7 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes diacrônicos

Figura 8 - Cena de *Les maîtres fous*

Figura 9 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes anacrônicos

Figura 10 – Créditos do curta-metragem *Espaço Marginal*

Figura 11 – Cena de Espaço Marginal em que se apresenta uma feira pública em parcas condições.

Figura 12 – Cena de *Espaço Marginal* gravada na Praça Rio Branco, no centro de Teresina, onde se vê, ao fundo, prédios públicos bem construídos.

Figura 13 – Cenas iniciais de *Povo Favela*, demonstrando o aspecto rural comum a muitos conjuntos habitacionais periféricos de Teresina durante os anos 1970 e 1980.

Figura 14 – Cenas de *Povo Favela*, demonstrando como se dava o abastecimento de água nas comunidades registradas.

Figura 15 – Cena de *Povo Favela*, com o cartaz que diz "você pode, basta querer" apregoado em uma parede

Figura 16 – Cena de *Povo Favela*, que retrata a produção de tijolos por habitantes da periferia de

Teresina

Figura 17 – Cena de *Povo Favela*, em que o cantor Zé Gomes participa

Figura 18 – Cena em que os personagens de *Pai Herói* tocam forró.

Figura 19 – Cena em que o conjunto *Pai Herói e seus cabeçudos* se apresenta às margens do Rio Parnaíba.

Figura 20 – Personagem de *Espaço Marginal* lendo as pichações com os dizeres "Em 82 espero que os mortos não voltem."

Figura 21 – Sociólogo Antônio José Medeiros falando sobre as ondas de pichação.

Figura 22 – Pichação com os dizeres "A Igreja apoia a luta dos estudantes"

Figura 23 - Cena de entrevista em *Viramundo*, de Geraldo Sarno

Figura 24 - Comunitário tocando um instrumento de percussão

Figura 25 - Idelzuita Rabelo da Paixão registrada pelo documentário *Os Mimbós de Amarante*. Na imagem, Idelzuita da Paixão é primeira mulher enquadrada da direita para a esquerda.

Figura 26 – Mulheres com trouxas de roupa na cabeça após lavá-las no rio Canindé, acompanhado de uma criança.

Figura 27 - Registro do Vale do Rio Canindé.

Figura 28 - Registro de agricultura desenvolvida às margens de curso d'água integrado à bacia do Rio Canindé.

Figura 29 - Criança tangendo uma pequena criação de caprinos.

Figura 30 - Templo religioso no quilombo Mimbó, com uma cruz à frente.

Figura 31 - Templo religioso no quilombo Mimbó, com uma cruz à frente.

Figura 32 - Minuto 14:04, de *Os Mimbós de Amarante*

Figura 33 - Minuto 14:05, de *Os Mimbós de Amarante*

Figura 34 – Cena do filme *Um jeito estranho de amar*

Figura 35 – Cena do filme *Um jeito estranho de amar*, premiado na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, na qual José Wilson Oliveira se encontra travestido

Figura 36 – Encarte do filme *Um jeito estranho de amar* na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão

Figura 37 – Créditos iniciais do filme *A fila*

Figura 38 – Cena do filme *A fila*. José Wilson Oliveira é o primeiro da direita para a esquerda.

Figura 39 – Nascimento sequencial de pessoas: os filhos de uma meretriz

Figura 40 – Placa ordenando "Faça fila".

Figura 41 – Dissidentes perfilados para a execução sumária. José Wilson Oliveira é o segundo da direita para a esquerda.

Figura 42 – Créditos de Um homem universal, com cartaz na areia.

Figura 43 – Relógio de parede que surge após a cena de nascimento do sol, indicando o período do dia e a hora.

Figura 44 – Personagem principal de *Um homem universal* para na frente do Theatro 4 de Setembro, lendo o cartaz da programação do Projeto Pixinguinha

Figura 45 – Diálogo entre o personagem principal, sentado, e o coadjuvante no filme *Um homem universal*.

Figura 46 - Genuflexão do protagonista em frente ao portão principal da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermelha.

Figura 46 - Genuflexão do protagonista em frente ao portão principal da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermelha.

Figura 47 - O *homem universal*, à esquerda, bate à porta do protagonista, à direita.

INTRODUÇÃO

Em uma manhã de setembro, Teresina despertava de seu sono. Vagarosamente, os cidadãos eram retirados de seus leitos pela claridade do Sol que percorria, apressada, os rios e montes daquele lugar. Desnuda de timidez, a luz da alvorada se esgueirava sorrateira pelas frestas das telhas e das janelas, iluminando os quartos e expulsando dos corpos a inércia das horas preguiçosas dos dias comuns. Dependurado em uma parede qualquer, o calendário marcava o número 15, data correspondente ao trigésimo sétimo sábado do ano de 1962. Como era de costume nos lares teresinenses, não tardou para que as primeiras horas matinais fossem preenchidas pelo cheiro de café recém-coado. Pouco a pouco, as portas das residências rangem e se abrem para delas saírem pés que percorreriam a capital de cima a baixo, devassando ruas, vielas, becos e avenidas rumo a destinos incontáveis. Eram os passos de vidas que não cessam, sequer, nos finais de semana.

Entre os transeuntes, estavam homens, mulheres, idosos e jovens de todos os gêneros e classes. Sobre este último conjunto de sujeitos, pode-se dizer que eram o grupamento mais heterogêneo, seja do ponto de vista cultural, seja no que concerne aos planos diários. A cidade estava *sitiada*, cercada por crianças e adolescentes que significavam o espaço urbano à sua maneira, colocando em contraste múltiplas formas de enxergar o mundo e a si próprios. Para eles, muitos eram os destinos: alguns jovens foram para a escola, outros para a igreja, uns iam jogar futebol e outros iam para clubes, recreativos ou não. Para a porção que se integrava aos clubes da cidade, aquele 15 de setembro inaugurou mais uma possibilidade de experiência clubista. Criava-se o Cine-Clube Teresinense (CCT)[1], entidade disposta a cultivar e propagar os retos valores humanos através da cinematografia, arte que, durante as primeiras décadas do século XX, era comumente posta em anátema pelas parcelas mais conservadoras da sociedade piauiense.

Vinculado ao Colégio São Francisco de Sales, escola de caráter confessional, e dirigido por seus sacerdotes, o Cine-Clube Teresinense constituiu um espaço onde fecundaram debates acerca do universo do cinema, representando o ponto de convergência dos cinéfilos, majoritariamente jovens, da cidade entre as décadas de 1960 e 1990. Como filosofia motora, o clube baseava sua ação em diretrizes bem definidas, dentre as quais destacam-se

[1] A grafia *Cine Clube* é adotada ao invés de *Cineclube*, pois fora dessa forma que essa entidade foi registrada em cartório, ficando assim conhecida.

> A) Analisar estética, filosófica, espiritual e eticamente a produção cinematográfica antiga e moderna à luz dos princípios da Filosofia e Teologia Católicas. B) Estudar objetivamente os diversos aspectos da cinematografia, tais como: teoria e técnica do filme, estética e gramática cinematográfica, ética e história do Cinema. C) Defender o Cinema como Arte de manifestação cultural. D) Aplicar o Cinema como Arma de cultura e educação popular, como força plasmadora de opinião pública e costumes populares[2].

Constituído após a experiência do primeiro *Curso de Orientação Cinematográfica*, dirigido pelo padre jesuíta Moisés Fumagalli, o CCT representou um eco dos projetos católicos para o cinema congregados pelas encíclicas *Vigilanti Cura*, expedida em 1936 pelo Papa Pio XI, e *Miranda Prorsus*, conclamada por Pio XII em 1957, documentos que postulavam diretrizes acerca da construção de um relacionamento conciliador entre a Igreja e o cinema. É, portanto, em torno dessas duas orientações eclesiásticas que se constituiria, por meio da Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC), um conjunto de missões no sentido de fomentar, em diferentes espaços do mundo, a criação de cineclubes, onde se procederia a exibição e discussão de filmes capazes de fundamentar os valores que se desejava consolidar. Conectava-se, desse modo, o cineclubismo teresinense com um eco do projeto internacional de pedagogia humana através do cinema no qual as estratégias de efetivação pautavam-se nas análises dos roteiros, dos debates mediados por sacerdotes e/ou instrutores ligados à militância católica e, em alguns casos, na própria produção fílmica.

Até a data do encerramento de suas atividades, ocorrido no ano de 1990, o Cine-Clube Teresinense formou, através de seus cursos anuais, uma quantidade massiva de jovens entusiastas pelo cinema, indivíduos que tinham naquele espaço o seu primeiro contato com a teoria cinematográfica, com os conceitos técnicos que o envolviam a captura de imagens e, a partir dos anos setenta, com o manejo de alguns dos aparelhos necessários para a construção de um filme. Durante o período que esteve em funcionamento, os cineclubistas atuaram tanto no interior do colégio diocesano, em reuniões semanais, quanto fora dele, publicando artigos e comentários sobre filmes e assuntos relacionado à história do cinema em periódicos locais, a exemplo da coluna *Comentando Cinema*, veiculada no jornal *O Dia* durante a década de 1960. Para além das atividades na imprensa teresinense, os sócios do CCT mantiveram um programa dominical na Rádio Clube de Teresina, nomeado de *Tribuna Cinematográfica*, e organizavam sessões de exibição de filmes no Cine Royal, popularmente conhecidas como *Cinema de Arte*[3].

---

[2] CINE-CLUBE TERESINENSE. Diretrizes do Cine-Clube Teresinense. Teresina: 1962.

[3] SILVA, Arlene Maria Ribeiro. **Memórias de cinema e processos de formação**: a trajetória do Cine-Clube Teresinense. Vitória da Conquista – BA: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2018. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, p. 87.

Realizados em caráter coletivo, esses projetos, para além de deflagrar o modelo de formação empreendido pelo clube católico, repercutiam a ânsia de seus membros em tornar o cinema uma diversão séria e respeitada pela opinião pública, uma expressão artística capaz de incrementar a "formação cultural do espectador a fim de tirá-lo de sua passividade na sala de cinema, e assim, torná-lo mais consciente, capaz de analisar um filme sob os mais diversos aspectos [...]"[4]. O passar dos anos e os diferentes grupos de jovens que participaram do Cine-Clube Teresinense, no entanto, modificariam as ações do clube do Diocesano no intento de conformar uma cultura cinematográfica de caráter cristão. Com o avançar da década de 1970, as condições financeiras obrigariam os associados do CCT a abandonar sua participação nos periódicos e na radiofonia, concentrando suas atenções na consecução de cursos voltados à população interessada e na exibição de filmes dentro dos muros do Colégio São Francisco de Sales. É nesse recorte que a entidade cineclubista se afasta gradativamente da escola a qual estava filiada, tendo como um dos únicos elos com esse passado unificado a presença do Padre Carlos Bresciani, sacerdote jesuíta, no quadro de componentes da diretoria do clube.

Essa distância revela menos um desprezo que uma condição de valorização daquele ambiente como reduto da cinefilia[5] na capital do Piauí. Em meados dos anos setenta, o CCT se cristaliza como o ponto de encontro dos teóricos e realizadores do cinema local, um espaço que possibilitaria a discussão e a vazão de vários projetos fílmicos e não somente daqueles que se conectavam com as orientações das encíclicas papais e da OCIC. Ainda que o conteúdo dos cursos não tenha se alterado, o modo como os cursistas o interpretaram sim. Com o advento da câmera Super-8 mm., uma bitola menor e mais barata que a de 16 mm. pensada para filmagens caseiras, diversos grupos de jovens teresinenses passaram a aplicar esse conhecimento técnico e teórico na gravação de suas próprias imagens, indo desde de documentários sobre o cotidiano da cidade até filmes com enredos pautados em temáticas como a dependência química, a pobreza urbana e as dificuldades vivenciadas pelos homossexuais à época[6]. Membros de uma mesma geração, os cineclubistas, ainda que com personalidades singulares, compartilhavam a mesma experiência cultural à medida em que partiam dos mesmos aportes teóricos – aqueles ofertados pelos cursos do CCT – a fim de criar suas próprias experiências fílmicas utilizando

[4] BRESCIANI, Carlos. Entrevista – Cineclube Teresinense. Teresina: Colégio Diocesano, 1978.. apud ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí**: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema. São Bernardo do Campo – SP: 2011. Dissertação – Universidade Metodista de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, p. 101-102.

[5] A cinefilia é o gosto pelo cinema e o interesse demonstrado por tudo aquilo que se relaciona com a sétima arte. Quem se interessa pelo cinema é considerado cinéfilo.

[6] Aqui, refere-se ao filme *Um jeito estranho de amar*, produzido por José Wilson Oliveira em 1983.

os mesmos instrumentos – arsenal de gravação, áudio e edição disponibilizado pelo clube católico.

De 1969, período em que se verifica a primeira filmagem em Super 8 mm. por um instrutor do Cine-Clube Teresinense[7], até 1987, data do início do declínio do CCT, algumas equipes bem-definidas de jovens cineastas estabeleceram-se no reduto cineclubista a fim de aplicar os conhecimentos sobre a sétima arte, adquiridos naquele espaço em favor de seus projetos singulares de cinema. Um destes grupos intitulou-se como *Mel de Abelha*, congregando os estudantes universitários Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, Dácia Ibiapina, Socorro Melo e Lorena Rego. Graduandos em Engenharia na Universidade Federal do Piauí, esses sujeitos traziam como principal tema de seus filmes problemas de natureza macropolítica, como a denúncia de problemas governamentais e econômicos que afetavam a vida dos cidadãos do estado. Em filmes como *Pai Herói*[8] e *Espaço Marginal*[9], documentários de curta-metragem, o grupo ensejava transportar para as telas "ideias que eram também discutidas em sindicatos de trabalhadores, nas fábricas, em assembleias e associações de bairros", evidenciando, assim, os "os novos e velhos problemas sociais da cidade de Teresina"[10].

Em *Espaço Marginal*, por exemplo, o enfoque recai sobre "uma onda de pichações que aparecia em Teresina criticando, entre outras coisas, o aumento das passagens de ônibus ou a repressão estabelecida pelo regime militar"[11]. Tendo predileção por um modelo estético mais realista, pautado na estrutura documentária, o *Mel de Abelha* contrastava com um segundo grupamento de jovens que, liderados por José Wilson Alves de Oliveira, realizou alguns dos mais polêmicos filmes rodados a partir dos esforços dos sócios do Cine-Clube Teresinense. Um dos exemplos é o média-metragem *Um jeito estranho de amar*[12], que abordava a temática homossexual na figura de seu protagonista. Nesse sentido, a estrutura apresentada pelos filmes dos cineastas universitários destoa daquilo que José Wilson Oliveira e seus companheiros elegiam como tema central de suas películas, notadamente uma crítica social trabalhada a partir do questionamento de preconceitos sexuais, corporais e de gênero.

---

[7] SILVA, 2018, p, 90.
[8] PAI HERÓI. 1980, 1 DVD, 8 min. Direção: Valderi Duarte.
[9] ESPAÇO MARGINAL. Com: Raimundo N. Monteiro e Antônio José Medeiros. 1982, 1 DVD, 9 min. Direção: Luis Carlos Sales.
[10] LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto- circuitos na sociedade disciplinar:** Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, p. 100.
[11] LIMA, 2006.
[12] UM JEITO ESTRANHO DE AMAR. Com: José Wilson, Judson Barros, Iaci Alba Monturil, Tomaz Queiroz, Lorena Campelo, Lino Lustosa, Eliomar Vaz, Kleyton Marinho, Wilson Costa, José Nazareno, Francisco Ferreira, Deusa Macedo, Pedro Celestino e Jane Bispo. Direção: 1983, 30 min.

Segundo recorda Valderi Duarte, as relações entre ele, seus companheiros e as produções de Oliveira pendulavam da estranheza à admiração, destacando que

> Ele [José Wilson] chegou a fazer dois filmes em Super8, média-metragem, em formato ficção, e com temáticas que chocavam naquela época. O que mais nos surpreendia na época, no caso dele, é que o cineclube era coordenado e dirigido por padres e ele fazia filmes fortes para a época, com temática de homossexualismo [SIC], drogas e violência e nunca foi impedido de fazer o filme ou de exibi-lo. [...] Na época nós víamos os filmes do José Wilson como bregas e os nossos como chiques. Para nós, que na época nos achávamos intelectuais, ele era um alienado – no fundo, no fundo. E o José Wilson era interessante porque na verdade o que ele queria mesmo era aparecer no filme. Então ele produzia e atuava no próprio filme. E ele andou em algumas cidades do interior apresentando o filme dele, é uma figura que merece destaque.[13]

Dividindo o mesmo espaço, esses dois modelos de cinema contrastavam entre si, representando, cada qual a seu modo, uma forma de apropriação do Cine-Clube Teresinense enquanto um ponto de formação de subjetividades cinematográficas. Nas margens desses grupos bem definidos, o entremeio dos anos 1970 e 1980 também verificou a presença de cineastas que não estavam ligados nem ao *Mel de Abelha* e nem aos filmes de José Wilson Oliveira e que buscavam, no cinema, concatenar uma forma individual de expressão artística. É o caso de Raulino Neto e Vitorino Neto que, em 1984, rodaram um documentário sobre a comunidade quilombola Mimbó, situada no município de Amarante[14], que retrata sua cultura e as condições de vida de seus habitantes.

Povoado de várias formas de pensar a cinematografia, o Cine-Clube Teresinense, simbolizou, portanto, a artéria mais pulsante da vida cinefílica da capital piauiense nas últimas décadas do século XX, sendo o ponto de encontro de inovações tecnológicas, projetos audiovisuais e de subjetividades singulares. Isto posto, elege-se como objetivo central dessa pesquisa analisar o Cine-Clube Teresinense como local de tensionamento entre diversas culturas cinematográficas e seus respectivos fabricantes, sendo eles os jovens, durante os anos de 1962 e 1987, buscando investigar, de forma específica, em que medida se operacionalizavam a produção e o compartilhamento de subjetividades entre os membros do Cine-Clube Teresinense, constituindo o clube do Diocesano como um espaço de confluência de diferentes culturas cinematográficas em Teresina.

---

[13] SALES, Luis Carlos Sales. Entrevista. In: 2010 apud ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí**: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema. São Bernardo do Campo – SP: 2011. Dissertação – Universidade Metodista de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.p. 109.

[14] MIMBÓ DE AMARANTE. 1984, 1 DVD, 11 min. Direção: Raulino Neto; Vitorino Neto.

No que concerne à origem deste trabalho, ele deriva inicialmente, da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), que apresentou um estudo prévio das vivências dos membros do Cine-Clube Teresinense, captando o contato dos sócios com a cinematografia enquanto prática e enquanto possibilidade criadora e aglutinadora de subjetividades. Do plano de trabalho do PIBIC, a pesquisa converteu-se em Trabalho de Conclusão de Curso[15] que buscava investigar a cultura cinematográfica desenvolvida no interior do Cine-Clube Teresinense entre os anos 1962 e 1982.

A conversão dessa pesquisa inicial em um Projeto de Mestrado é resultado da necessidade de se investigar campos pouco explorados na historiografia regional e nacional, compreendendo na construção da trajetória cineclubista a possibilidade de não só revisitar a história desses sujeitos esquecidos pelas pesquisas acadêmicas, mas, também, analisar, em uma visão micropolítica, as várias formas de produzir cinema em Teresina durante a segunda metade do século XX. Na maior parte das pesquisas já desenvolvidas sobre o grupo *Mel de Abelha*[16], os pesquisadores relacionaram esse grupo muito mais com o ensino universitário ou com uma geração cinematográfica anterior, conhecida como geração *Torquato Neto*, do que com o conhecimento teórico e prático adquirido no Cine-Clube Teresinense.

Construtores e mantenedores de considerável parte da vida cinéfila de Teresina durante os seus quase três decênios de existência, o Cine-Clube Teresinense encontra pouco espaço de atenção nos estudos acadêmico, sendo sua importância muitas vezes desconhecida, guardada, apenas, pelos membros ainda vivos e por uma documentação robusta e, praticamente, intocada. Em meio a consideráveis e bem construídas pesquisas sobre as expressões culturais de grupos que questionavam os padrões sociais vigentes, grita o silêncio de indivíduos que se punham ora no lado oposto, ora na intersecção entre essas duas possibilidades de elaboração do real. Um cineclubista católico abriga em sua experiência a tradição de uma instituição milenar que ensaiava alternativas de preservação interna e de diálogo com a sociedade do século XX e as vanguardas de um mundo que fora conquistado pela liberdade da juventude e que pertencia, em possibilidades e tecnologias, a ele.

Nesse sentido, ao localizar o grupo *Mel de Abelha* e realizadores como José Wilson Oliveira inseridos no espectro do cineclubismo teresinense, é possível analisar os filmes desses

[15] MELO, João Vitor de Carvalho. **Rapaziada Cineclube**: catolicismo, juventude e cineclubismo em Teresina. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2023.
[16] Consideram-se, nesse sentido, as pesquisas de Frederico Osanan Amorim Lima (2006) e Rosa Edite da Silveira Rocha (2011).

cineastas como uma leitura à contrapelo[17] do projeto cineclubista que era, inicialmente, voltado para a construção de uma cultura cinematográfica de bases católicas. Desse modo, esta proposta de trabalho pretende discutir as diferentes formas de apropriação das diretrizes do cineclubismo pelos múltiplos grupamentos de sócios, cada qual mantenedor de uma ideologia cinemática distinta, destacando os possíveis diálogos e disputas que caracterizariam o CCT como um celeiro de várias correntes cinematográficas concorrentes.

Durante o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso do qual germina esse projeto, foi possível digitalizar, através da iniciativa Digitalização Viajante, patrocinada pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e pela Universidade de Brasília, cerca de 16 filmes em Super-8 milímetros que foram produzidos pelos cineclubistas entre 1975 e 1984, além da descoberta de 61 outras bitolas que ainda aguardam restauração. A partir da análise desse material inédito, que conta com filmagens de paisagens da urbanidade teresinense, minidocumentários e curtas ficcionais, é possível, para além de interpretar os vários modos dos cineclubistas em pensar e praticar a arte audiovisual, preservar uma parte da memória piauiense que está presente nessas gravações agora digitalizadas.

A partir disto, elege-se como objetivo central deste trabalho analisar o Cine-Clube Teresinense como local de tensionamento entre diversas culturas cinematográficas durante os anos de 1962 e 1987, momento em que se verificou uma atividade mais robusta do CCT. Apesar da eleição deste recorte, o trabalho fará menção a anos anteriores como forma de localizar historicamente os constituintes fundacionais das culturas cinematográficas do clube. De modo específico, este trabalho busca investigar como se operacionalizavam a produção e o compartilhamento de subjetividades entre os membros do Cine-Clube Teresinense; entender as influências estéticas e teóricas que influenciaram os documentários produzido pelo grupo *Mel de Abelha*; compreender a repercussão dos filmes produzidos por José Wilson Oliveira dentro e fora do Cine-Clube Teresinense; analisar as sociabilizações e relações dos cineclubistas com outras experiências de juventude contemporâneas; identificar quais os aportes teóricos que embasavam a produção audiovisual realizada por cineastas independentes no Cine-Clube Teresinense.

A fim de alcançar os resultados elencados, é pertinente a análise proposta por Haroldo de Morais Figueiredo em sua dissertação de mestrado, intitulada *VIGILANTI CURA*¸ que estuda a educação cinematográfica nos colégios católicos pernambucanos durante a década de 1950.

[17] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter**. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Resgatando a trajetória do cineclubismo no Brasil desde a década de 1930, a pesquisa de Figueiredo traz não somente a perspectiva de que os cineclubes corresponderiam a uma estratégia da Igreja católica em expandir a fé em um tempo onde o seu poder político diminuíra drasticamente em relação ao século anterior, mas que esse projeto de educação cinematográfica representa uma evangelização centrada nas instituições menores, notadamente a família e, no casos das agremiações escolares, o espaço escolar. A partir dessa perspectiva, entende-se o Cine-Clube Teresinense como resultado de um período histórico no qual a Igreja buscava encontrar novas formas de evangelização e propagação de sua fé através de uma educação dos sentidos e das sensibilidades.

Acerca da historicidade singular do CCT, é pertinente a utilização, como aporte teórico fundamental, as dissertações de mestrado de Arlene Maria Ribeiro Silva, defendida em 2018 na vigência do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste Da Bahia – UESB, e a de Rosa Edite Rocha, publicada em 2011. Estes trabalhos permitem reconstituir as dinâmicas de funcionamento interno do Cine-Clube Teresinense, elaborando uma investigação acerca das atividades da entidade fílmica e os nichos sociais de cada membro, além da inserção desses nas transformações sociais e tecnológicas ofertadas por uma expansão capitalistas que tomava lugar na órbita da juventude piauiense dos anos 1960 e 1970. Esses trabalhos são de suma importância por, também, abordarem a produção do grupo *Mel de Abelha* e de José Wilson Alves de Oliveira, descrevendo os circuitos sociais e culturais que englobavam a produção de filmes por parte desses sujeitos.

Nos contatos com os cineclubistas, encontram-se, ainda, outros grupos que também produziam cinema em Teresina e que não se vincularam ao CCT, mas que interessam à essa pesquisa na medida em que foram os pioneiros em criar um circuito de produção audiovisual em Super-8 e por contribuem para o mapeamento dos comportamentos juvenis em Teresina durante o recorte proposto. São eles os filhos da classe média local que, apropriando-se de um pensamento questionador frente os comportamentos sociais padronizados, iniciam uma produção cultural alternativa que compartilha o tempo e o espaço com o movimento de cinema católico. Sobre eles, notabiliza-se a utilização da tese *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália (2004), de Edwar de Alencar Castelo Branco, a dissertação *Torquato Neto e seus contemporâneos*: experiências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica, de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, e da dissertação de Frederico Osanan Amorim Lima, *Curto-circuitos na sociedade disciplinar*: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985), defendida no ano de 2008 também no PPGHB

da UFPI, úteis na reconstrução das práticas e projetos micropolíticos dos grupos contraculturais que "transavam" ideias pela capital piauiense nas alvuras da década de 1970.

Os estudos supracitados são fundamentais, também, por evidenciarem os agentes de maior destaque neste trabalho: os jovens. Nos cânones da história ocidental, o jovem, como figura que repercute uma temporalidade específica da vida humana, surge muito recentemente. Segundo expõe Phillipe Ariès, a perspectiva moderna de infância surge por volta do século XVII, sendo o afeto direcionado a este grupo ainda mais novo, estritamente ligado às mudanças sanitárias e tecnológicas disseminadas na Europa a partir dos setecentos e que permitiram, assim, que mais pessoas sobrevivessem à infância e chegassem à idade adulta[18]. Para Helena Abramo, porém, é somente no século XX que surge uma nova etapa socialmente distinta que viria a ser apreendida paulatinamente pelos estudos no campo das humanidades: a adolescência[19].

Abramo defende que é como um "fenômeno da sociedade moderna" que este mesmo adolescente, absorvido pelo signo da juventude, surge como tema para as Ciências Sociais[20]. Adiante, ao discorrer sobre a ligação entre as parcelas infanto-juvenis e o espaço escolar, Abramo abre possibilidades para entender o jovem, enquanto termo analítico, como aquele sujeito que ainda está circunscrito a um processo de educação continuada, posicionando-se como um corpo que ainda está em de formação social e intelectual, seja em âmbito colegial, seja em âmbito universitário. Desse modo, emerge a imagem cristalizada e mais difundida do jovem no interior das sociedades ocidentais: aquele que ainda não está pronto.

Esta proposição imagética da pessoa juvenil enquanto ser inacabado encontra-se difundida em vertentes presentes nas mais vastas áreas do conhecimento, a exemplo da Antropologia, da Economia e, especificamente, da Filosofia. Na História, campo que também constrói suas perspectivas de incompletude, encontra-se, a título de exemplo, o texto *O cru, a criança grega e o cozido*, de Pierre Vidal-Naquet, que discorre sobre a formação dos pequenos gregos ora para o lar, no caso das meninas, ora para a guerra e para a vida pública, no caso dos rapazes[21]. Ainda que o texto seja a amostra de uma corrente analítica e não repercuta uma integralidade da escrita historiográfica do século XX, este encontra-se publicado no livro *História: novos objetos*, organizado por Pierre Nora e Jacques Le Goff, trabalho que se localiza

[18] ARIÈS, Phillipe. História social da criança e da família. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
[19] ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994, p. 6.
[20] ABRAMO, 1994, p. 8.
[21] VIDAL-NAQUET, Pierre. O cru, a criança grega e o cozido. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

em um contexto de proposição de novos estudos acerca de temas ainda tímidos para a disciplina de Clio[22] durante o intermeio dos anos 1970 e 1980.

Publicado no âmbito da francofonia que dominou a seara historiográfica internacional por várias décadas, o livro, ao passo que é feliz em alcançar um público extenso em vários países, termina por cimentar mais um tijolo no imenso obelisco do jovem como o "eterno inacabado" à medida em que o encara, no âmbito da pesquisa, somente como uma promessa para o mundo da "gente grande". O destino do jovem, portanto, seria crescer. A adolescência seria um estágio transitório para a fase ideal do homem, a saber, a idade adulta, momento em que este estaria apto à lide cotidiana, como manter uma casa, incluir-se nos postos de trabalho e formar uma nova família[23], e perderia a imaturidade que pretensamente circundaria sua condição através do processo emancipador do passar dos anos. Logo, até que estágio ápice esteja consolidado, o jovem deve ser tutelado por alguém mais velho.

Esta relação de disciplina sobre os jovens desembocaria, com uma frequência considerável, em embates entre esses dois grupos etariamente distintos, gerados, em grande medida, pelo questionamento dos comportamentos impostos sobre a juventude, desencadeando a comoção de setores deste estrato que "parecem problematizar o processo de transmissão de normas sociais"[24] e culminando no aparecimento de jovens "com comportamentos que fogem aos padrões de socialização aos quais deveriam estar submetidos"[25]. Esta vertente sociológica seria nomeada por Luís Antônio Groppo como uma "sociologia estrutural-funcionalista da juventude", amparada em uma ótica preocupada com a "integração do indivíduo em uma estrutura social"[26] pré-estabelecida, o que causaria atritos durante "a socialização dos jovens segundo os valores da geração mais velha"[27].

A perspectiva da rebeldia não é circunscrita, novamente, aos estudos sociais, estando atrelada, especialmente na Literatura, ao conflito entre os filhos e seus pais. No livro mais proeminente da literatura oitocentista sobre a temática do embate de gerações, *Pais e Filhos*[28], do russo Ivan Turguêniev, a imagem do filho como ente contestador das certezas da geração anterior, a de seus pais e parentes, surge como marca distintiva de uma era de novos homens. Atrelado ao ambiente citadino, da boêmia e das artes, o romance retrata rapazes como Arkádi Kirsánov e Evguéni Vassílievitch Bazárov, estudantes que egressavam da Universidade de São

[22] Musa grega associada à História.
[23] ABRAMO, 1994, p. 1.
[24] ABRAMO, 1994, p. 8.
[25] ABRAMO, 1994, p. 8.
[26] GROPPO, Luís Antônio**. Introdução à sociologia da juventude**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p.16.
[27] GROPPO, 2017, p. 24.
[28] TURGUENIEV, Ivan. **Pais e Filhos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Petersburgo, responsáveis por questionar não somente os modelos estruturais de cultura e sociedade da Rússia czarista, mas os valores da criação paterna[29].

Essa visão terminaria por interessar um vasto número de estudiosos no interior da disciplina sociológica[30], cujas pesquisas culminariam por levar o descritor "rebeldia" a outras instâncias, como da "revolta" e da "delinquência"[31], especificamente pois, ao estruturar uma norma correta de comportamento, vislumbrava os jovens como um contraponto à disciplina instituida[32]. Assim como a Literatura, a História não ficou ilesa à sedução das narrativas dos jovens revoltosos e, em certo ponto, até mesmo revolucionários. No escopo dos trabalhos sobre juventude dentro deste campo, situam-se aqueles escritos que privilegiam as trajetórias juvenis circunscritas à esfera macropolítica, de contestação de *status quo*, a exemplo de trabalhos que dão ênfase à participação destes sujeitos em movimentos favoráveis ao fortalecimento dos direitos civis[33], contra regimes autoritários[34] e em favor de pautas estudantis[35].

Esta dissertação, por sua vez, ao passo em que entende a faixa etária dos sujeitos jovens para a marca dos 30 anos, uma vez que considera, amparado em Groppo, "a juventude como uma fase da vida social que é caracterizada por um status social com independência relativa em relação ao núcleo familiar original[36] e por menor autonomia diante das instituições sociais para além das familiais"[37] e que, portanto, não poderia ser explicada unicamente pela idade, enseja constituir-se a partir de perspectivas distintas daquelas que veem a juventude como uma fase que se explica pela lógica do "mundo completo" e não pela sua própria.

Isto posto, buscar-se-á olhar o jovem não somente a partir do universo adulto, como o incompleto ou rebelde sem causa, mas olhar o universo adulto e o próprio tempo a partir das perspectivas dos grupamentos juvenis que serão aqui estudados, acentuando as afetações e subversões à esta ordem imposta. De maneira complementar, pretende-se analisar nestas linhas

---

[29] Segundo Rubens Figueiredo, o romance se baseia nos embates entre as gerações cognominadas de "homens dos [18]40", marcada por nomes como o do próprio Turguêniev, e os "homens dos [60]", composta por figuras como Nikolai Gavrilovitch Tchernichevski, Nikolay Dobrolyubov e Dmitry Pisarev. In: FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TURGUENIEV, 2019, p.10.
[30] ABRAMO, 1994, p. 10.
[31] ABRAMO, 1994, p. 10.
[32] GROPPO, 2013, p. 25.
[33] São exemplos de trabalhos inscritos nesse eixo os livros *A juventude na sociedade moderna*, de Marialice Mencari Foracchi, e *O Poder das Barricadas*: uma Autobiografia dos Anos 60, de Tariq Ali.
[34] São exemplos de trabalhos inscritos nesse eixo os livros *Juventude e contracultura*, de Marcos Napolitano, e *Gritam os muros*: pichações e ditadura civil-militar no Brasil, Thiago Nunes Soares.
[35] São exemplos de trabalhos inscritos nesse eixo os livros *As universidades e o regime militar*, de Rodrigo Patto Sá Motta, e *Caminhando e cantando*: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968, de Rafael Rosa Hegemeyer.
[36] Para a Igreja Católica, a noção de jovem se assemelha àquela defendida por Groppo, uma vez que a regra para pertencer a grupos de jovens é não ser casado, estando assim ligado ao núcleo familiar original.
[37] GROPPO, 2013, p. 13.

não somente a atuação macropolítica juvenil, mas, ainda, as experiências travadas no campo da micropolítica[38], levando em consideração as perspectivas culturais, ideológicas e subjetivas compartilhadas por alguns segmentos da juventude teresinense.

Por conseguinte, esta ótica de compreensão do jovem no mundo será perpassada por aportes bibliográficos que permitirão compreender searas atinentes ao mundo do Sétima Arte e da própria relação destes com o seu tempo e seu espaço. No campo dos estudos teóricos sobre o cinema serão úteis os textos *História e cinema*[39], de Alexandre Busko Valim, presente na coletânea *Novos Domínios da História*, *O Filme:* uma contra-análise da sociedade? [40], de Marc Ferro, *Modos de Endereçamento*: uma coisa de cinema. uma coisa de educação também[41], de Elizabeth Ellsworth, e o livro *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentido[42], de Jaislan Honório Monteiro. De modo a compreender que um filme tem contexto de produção e destinatário específicos, as obras supramencionadas contribuirão no sentido de vislumbrar as produções dos cineclubistas como independentes entre si, ainda que fossem produzidas do mesmo local temporal e espacial, possibilitando interpretar o Cine-Clube Teresinense não como um local onde se desenvolvia um estilo único de cinema, mas, sim, local de fabricação de culturas cinematográficas plurais, ora concorrentes, ora convergentes.

Além da bibliografia basilar, destacam-se a utilização das coletâneas *História, cinema e outras imagens juvenis*, organizada por Edwar de Alencar Castelo Branco, e *Do singular ao plural*, de Teresinha Queiroz. Da primeira coletânea, serão manejados os textos *A cidade que abraça*: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais, de Edwar de Alencar Castelo Branco e Renata Flávia de Oliveira Sousa[43], e *Cinema, invenção do Diabo?*, de autoria de Teresinha Queiroz[44]. Por sua vez, do segundo livro, serão operacionalizados os artigos *Juventude, cultura e linguagens na década de sessenta* e *Juventude nos anos sessenta no Brasil*:

---

[38] A *micropolítica* diz respeito ao campo das subjetividades singularizadas. De acordo com Félix Guattari e Suely Rolnik, a *análise micropolítica* corresponde "ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas [....] com aquele que chamei de molecular [micro]". In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 127, [grifo nosso].

[39] VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

[40] FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: FERRO, Marc. Cinema e história. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 25-47.

[41] ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

[42] MONTEIRO, Jaislan Honório. Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

[43] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SOUSA, Renata Flávia de Oliveira. A cidade que me abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). **História, cinema & outras imagens juvenis.** 3ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2021.

[44] QUEIROZ, Teresinha. Cinema, invenção do diabo. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). **História, cinema & outras imagens juvenis**. 3ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2021.

modos e modas[45]. A pertinência desses trabalhos para os fins dessa pesquisa se justifica a partir da abordagem que estes desenvolvem sobre o universo cultural teresinense ao longo do século XX, privilegiando o debate sobre os comportamentos juvenis, suas intenções e repercussões, e o confronto geracional na "Cidade-Verde".

Isto posto, destaca-se a perspectiva de que as diferentes correntes cinematográficas que se estabeleceram no Cine-Clube Teresinense surgiram dentro do próprio clube católico a partir do contato de seus idealizadores com a teoria e a prática do cinema ensinada nos cursos ofertados pela instituição. Nesse sentido, a coexistência de vários cineastas com diferentes visões sobre o cinema não significava que o ensino do Cine-Clube Teresinense era moldável pelos interesses de cada um dos seus membros. Pelo contrário, cada cineasta que era lá formado partia da mesma estrutura curricular para criar suas obras, apropriando-se de diversas maneiras do ensino ofertado pelo clube católico, pois o Cine-Clube Teresinense era um local de elaboração de diversas culturas cinematográficas, indo desde aquelas de natureza documentária até filmes de natureza ficcional, resultado do fato de o CCT possuir um acervo de aparelhos de gravação e edição cativos favoreceu a conversão desse espaço em um ponto de encontro de grande parte dos realizadores de audiovisual da cidade. Dessa maneira, sujeitos que faziam cinema no Cine-Clube Teresinense competiam entre si no sentido de verificar qual modelo estético e artístico era mais bem estruturado em relação aos aspectos técnicos e narrativos e qual fazia mais sucesso fora do clube.

Tendo como finalidade perceber as dinâmicas de sociabilidade e de produção de conteúdo por parte dos membros do Cine-Clube Teresinense, além do universo material e cultural Teresina da década de setenta a oitenta, a pesquisa se estruturará sobre três eixos fundamentais, a saber a análise de documentos burocráticos e teóricos produzidos pelos sócios da instituição cineclubista, a exemplo de atas de reuniões, de estatutos administrativos, roteiros dos programas de rádio e do material hemerográfico; a realização de entrevistas com ex-frequentadores do espaço cineclubista durante o recorte proposto; e a análise dos filmes produzidos pelos cineclubistas no limiar entre os anos 1970 e 1980.

De modo inicial, a pesquisa se debruçará sobre a análise do material escrito e divulgado pelos membros do CCT em seus cursos, reuniões e nos meios de comunicação no qual atuaram. Esse *corpus documental* é constituído por roteiros do programa *Tribuna Cinematográfica*, presentes em um compêndio referente à segunda metade da década de sessenta disponibilizado pelo Colégio Diocesano, pelas reportagens da seção *Comentando Cinema*, encontradas no

[45] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Do singular ao plural.** Recife: Bagaço, 2006.

acervo do Jornal *O Dia*, pelas diretrizes e estatutos regimentais e pelas atas de reuniões enquanto termômetros para a comunhão entre o projeto e a execução do ideal cineclubista. Acerca dessas últimas fontes, as atas, sua utilização é pertinente, pois elas apresentam "uma grande oportunidade de verificar as intenções, as escolhas e as prioridades dos sujeitos responsáveis por esse registro, bem como um estudo apurado do contexto histórico vigente[46]. O axioma se expande para o enfoque nas diretrizes e estatutos elaborados pelos membros do CCT uma vez que essas fontes abrigam o entendimento de seus administradores sobre a natureza e da missão do referido clube.

Dessa forma, sua escolha converge em uma forma de flagrar a formação dos membros do Cine-Clube Teresinense, destacando como as experiências internas dos membros dialogam com as conjunturas contemporâneas. Destarte, o contraste destas fontes burocráticas com as produções da entidade católica em jornais citadinos durante seus primeiros anos de funcionamento permite catalogar como as intenções das diretrizes católicas eram operacionalizadas e postas em prática, destacando as ferramentas e estratégias utilizadas para compartilhar a visão cineclubista sobre o cinema. Segundo Arlene Silva, o plano de ensino do Cine-Clube Teresinense se alterara bem pouco durante sua existência, sendo os cursos anuais divididos em quatro módulos, que são *Como se faz um filme*, seguido por *Gramática cinematográfica*, *História do cinema* enquanto terceira parte e, por fim, *Crítica de cinema*, reunidos em uma apostila entregue a cada cursista[47].

É dessa estrutura formativa que advém o arcabouço teórico presente nas publicações empreendidas pelos cursistas nos jornais e nas rádios locais e da própria produção fílmica anos a frente. Para Tânia Regina de Luca, a imprensa abriga um espaço privilegiado de percepção de projetos e discursos à medida que a o conteúdo é imerso em "motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa"[48]. Assim, a produção veiculada em periódicos não pode ser dissociada das intenções congregadas nas atas e diretrizes porque:

> Jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita. Por isso Sirinelli os caracteriza como

[46] SANTOS, Claudia Pereira; CORSO, Angela Maria; ZANLORENZI, Claudia Maria Petchak. Estado de conhecimento: atas como fonte histórica. In: **ANAIS DA TERCEIRA SEMANA DE ESTUDOS DO CURSO DE PEDAGOGIA DE IRATI**. Irati-PR: 2012. Disponível em: https://anais.unicentro.br/seped/pdf/iiiv3n1/87.pdf. Acesso em: 10 de mai. De 2022.

[47] SILVA, 2018, p.50.

[48] LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008. p.140

> um "ponto de encontro de itinerários individuais unidos em torno de um credo comum". Daí a importância de se identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos, que dão conta de intenções e expectativas, além de fornecer pistas a respeito da leitura de passado e de futuro compartilhada por seus propugnadores. Igualmente importante é inquirir sobre suas ligações cotidianas com diferentes poderes e interesses financeiros, aí incluídos os de caráter publicitário.[49]

Arlene Silva concorda com o fragmento acima no que tange ao fato dos trabalhos realizados pelos cineclubistas serem encarados tanto como o reflexo de uma orientação eclesiástica quanto a interlocução entre subjetividades distintas, autônomas em várias dimensões criativas e de produção de conteúdo. De modo a contribuir com a investigação da influência que essa perspectiva pedagógica teve sobre os associados do clube do Diocesano, justifica-se a utilização de um segundo corpo de fontes, as fontes orais, notadamente as entrevistas com membros egressos do CCT. Fundamentado nos apontamentos de Verena Alberti, a importância deste tipo de documentação reside na dimensão de que elas "o registro de testemunhos e o acesso a "histórias dentro da história" e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado"[50], constituindo, na sequência desta pesquisa, em lentes para resgatar a dimensão de experimentação individual de uma manifestação coletiva.

Em especial, serão utilizados os depoimentos de João Batista Nobre Linhares, Valderi Ulisses Duarte, José Wilson Oliveira, Raulino Neto e Vitorino Neto, membros do Cine-Clube Teresinense durante o início dos anos 1980 e figuras de protagonismo no interior dos processos de elaboração fílmica da entidade no período em questão. Seguindo a advertência de Alberti, esses relatos serão entendidos não como a História enquanto verdade, mas como o resgate de vivências subjetivas e singulares acerca de um mesmo objeto[51]. Essa diversidade de interpretações não se apresenta somente nas memórias dos antigos frequentadores do CCT, mas, também, na estrutura, no enredo e nos direcionamentos dos filmes que lá eram produzidos. Dessa forma, se justifica a necessidade de investigar os filmes que foram produzidos naquele contexto como forma de observar as múltiplas possibilidades de construção fílmica que o Cine Clube permitira surgir, bem como as dissonâncias e concordâncias presentes nos filmes em

[49] LUCA, 2008, p. 140.
[50] ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
[51] ALBERTI, 2008.

Super-8 mm. que lá eram produzidos, reflexos de um local onde coexistiam diferentes concepções de usos e de sentidos para o cinema.

Desse modo, serão analisados os filmes de caráter documental do grupo *Mel de Abelha* intitulados *Pai Herói*, *Espaço Marginal* e *Pagode de Amarante*[52], além do filme solo de Valderi Duarte intitulado *Povo Favela*, uma experiência fílmica que precede a formação do grupo ao qual viria a se filiar, fundado já no Cine-Clube Teresinense; o fotograma dos filmes *A fila*[53], *Pau Torto*[54] e *Um jeito estranho de amar*, idealizados por José Wilson Oliveira; o documentário *Os mimbó de Amarante*, de Raulino Neto e Vitorino Neto; o filme ficcional *Um homem universal*[55], além de 15 outros recortes de vídeos resgatados pelo programa Digitalização Viajante que incluem filmagens em pontos turísticos da capital, a exemplo do Parque Zoobotânico de Teresina, e acontecimentos marcantes como as enchentes que devastaram a capital durante a década de 1980. Ademais, projeta-se conseguir recuperar algumas das 61 fitas em Super-8 mm. que ainda aguardam para serem recuperadas.

Do ponto de vista estrutural, este trabalho possui três capítulos. O primeiro deles, intitulado "*Zona tórrida, musa advir*": vivências juvenis em Teresina no entremeio dos anos 1960 e 1980, discutirá os discursos que incidiam sobre a juventude piauiense no entremeio das décadas de 1960. O segundo, que terá como título *Geração Cineclube*: a emergência de uma cinefilia teresinense, se disponibilizará a investigar as dinâmicas internas de funcionamento do Cine-Clube Teresinense, dado destaque aos debates sociais e cinematográficos travados no interior do clube. O terceiro e último, nomeado de Travessuras com a câmera na mão: experimentalismos fílmicos no Cine-Clube Teresinense, analisará os filmes produzidos no âmbito do Cine-Clube Teresinense.

Isto posto, constituem-se, até aqui, as considerações iniciais que orientam a elaboração deste trabalho.

---

[52] PAGODE DE AMARANTE. 1983, 1DVD, 13' 50". Direção: Dácia Ibiapina.

[53] A FILA. Com: José Wilson, Iaci Alba Monturil, Jesus Barros, Raimundo Dias, Lino Lustosa, Maria Luiza, Francisco Ferreira, Joselene Carneiro, Gilson Carneiro, Lorena Campelo, Wilson Costa, João Batista e Nádia Martins. Direção: Joaquim L. Saraiva. 1982, 18 min.

[54] PAU TORTO. Com: José Wilson, Iaci Alba Monturil, Mauro Holanda, Paulo de Tarso, Tomaz Queiroz, Maria Luiza, Francisco Ferreira, Lino Lustosa, Raimundo Dias, Cândido Estrazzer. Direção: Francisco Ferreira. 1981, 30 min.

[55] UM HOMEM UNIVERSAL. Direção: Carlos Lelis. S/D, 8 min.

LUZ

CAPÍTULO 1 – "*Zona tórrida, musa advir*": vivências juvenis em Teresina no entremeio dos anos 1960 e 1980.

> Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, meu irmão e minha irmã, e querendo tornar conhecidos os motivos que me levaram a essa ação, escrevi toda a vida que meu pai e minha mãe levaram juntos durante seu casamento.[56]
>
> (Pierre Rivière, um parricida do século XIX)

> A luz é sempre igual a uma outra luz.
> Depois se modificou: de luz se tornou alvorada incerta,
> [...] e a esperança teve uma nova luz.[57]
>
> (Pier Paolo Pasolini, um cine-poeta do século XX)

Nos idos anos de 1970, o filósofo francês Michel Foucault[58] foi ao arquivo. Ladeado por um extenso grupo de pesquisadores[59], Foucault buscava documentos que embasassem um estudo mais aprofundado das relações mantidas entre a psiquiatria e a justiça penal. Em meio à poeira, lutando contra as traças que carcomiam papéis centenários e destroçavam memórias de um tempo ancestral, a equipe do filósofo encontrou um dossiê que continha vários relatos[60] sobre uma vida pueril que se tornou notável, em sua época, pelo azedo sabor de morte e de sangue que imprimiu nos lábios de três de seus familiares mais próximos. O caso *Pierre Rivière*, como ficou conhecido, foi publicado na edição *Annales d'hygiene publique et de medicine legale*[61] do ano de 1836 e consistia em um conjunto de registros sobre o parricídio cometido pelo jovem camponês Pierre Rivière contra sua mãe, irmão e irmã[62].

[5656] RIVIÈRE, Pierre. Memorial. In: FOUCAULT, Michel. **"Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão..." um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013, p.81.

[5757] PASOLINI, Pier Paolo. A resistência e sua luz. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p.5.

[58] Àquela altura, Michel Foucault era já conhecido por realizar seus estudos sobre conceitos a partir de experiências históricas encontradas nos rastros da sociedade de meados do século XVIII e início do século XIX,

[59] Naquela empreitada investigativa, a equipe de Michel Foucault era composta por nomes como os de Blandine Barret-Kriegel,Gilbert Burlet-Torvic, Jeanne Favret, Alexandre Fontana, Patricia Moulin e Philippe Riot. In: FOUCAULT, 2013, p.7.

[60] O conjunto do dossiê que continha o caso de Pierre Rivière encontrava-se, à época nos Arquivos de Calvados sob o número 2 U 907, Tribunal do Júri de Calvados, 4º trimestre de 1835. In: FOUCAULT, 2013, p.17.

[61] Em tradução direta do francês, *Anais de saúde pública e medicina legal*.

[62] As vítimas chamavam-se, respectivamente, Victoire Brion, Jules Rivière e Victoire Rivière. In: FOUCAULT, 2013, p.24.

O episódio, segundo depoimento do próprio acusado, deu-se no fim de uma manhã comum na aldeia de La Faucterie, antigo cantão[63] de Aunay, pertencente ao atual departamento francês de Calvados. Era dia 3 de junho de 1835. Conforme confessa em um extenso memorial, que se inicia com a sentença que dá nome ao livro no qual Foucault publica posteriormente o caso, Pierre Rivière admite ter degolado, a golpes de foice, sua genitora, bem como dois de seus irmãos. Após o triplo assassinato, o rapaz, que possuía naquela data por volta de vinte anos[64], sai calmamente da cena do crime, escondendo-se nas matas circunvizinhas ao seu povoado. De acordo estes apontamentos, Pierre Rivière admite ter matado Victoire Brion, a mãe, para livrar seu pai, Pierre-Margrin Rivière, das maldades cometidas pela mulher contra ele[65]. Por sua vez, a irmã, Victoire Rivière, padeceu por ser favorável às atitudes da mãe contra o pai[66]. O irmão menor, finalmente, foi degolado por um motivo singular, diferindo-se das duas almas anteriores: destinatário do bem-querer de Pierre-Margrin Rivière – e até mesmo do fratricida – , o menino foi morto para que o pai, ao saber da morte de seu amado filho, também criasse asco por Pierre Rivière, não sofrendo – e até louvando – quando este fosse preso e, eventualmente, enforcado[67].

O relato do acusado, porém, não foi o único encontrado por Michel Foucault no dossiê oitocentista. Em verdade, muitos "Pierres" habitavam aquelas páginas. Conforme expõe o pesquisador francês, o extraordinário naquele evento não era o ato mortal, mas, sim, a variedade de versões sobre ele. Conforme detalha, o material arquivado continha, para além, do texto de Rivière,

> 1-Uma série de três relatórios médicos, que não somente não traziam as mesmas conclusões e não faziam exatamente o mesmo gênero de análise, mas tinham cada um uma origem e um estatuto diferentes na instituição médica: o relatório de um médico de província; o relatório de um médico de cidade encarregado de um asilo importante; e o relatório enfim assinado pelos maiores nomes da psiquiatria e da medicina-legal da época (Esquirol, Marc, Orfila etc.).
> 2-Um conjunto relativamente importante de peças judiciárias, entre elas as declarações das testemunhas - todas habitantes de uma pequena comuna normanda interrogadas sobre a vida, a maneira de ser, o caráter, a loucura ou a imbecilidade do autor do crime.[68]

[63] Unidade político-territorial adotada em alguns países europeus.
[64] FOUCAULT, 2013, p.33.
[65] FOUCAULT, 2013, p. 36.
[66] FOUCAULT, 2013, p. 81.
[67] FOUCAULT, 2013, p. 140.
[68] FOUCAULT, 2013, p.9.

Amparado na constatação de Foucault, é possível dizer que as únicas coisas realmente consolidadas nos autos da atrocidade cometida em La Faucterie eram o seu autor e as cabeças que rolaram para fora dos corpos. Todo o resto era discurso. Estas narrativas, por vezes, eram desencontradas, parecendo se contrapor. Em outros casos, completavam-se. De todo modo, eram depoimentos, notícias e laudos médicos e jurídicos distintos, singulares entre si. Assim, é possível encontrar no dossiê muitas imagens de um mesmo jovem camponês, representações estas que pendiam da loucura[69] à genialidade[70]. É nesta pluralidade, porém, que reside a potência do dossiê, capturada pelo livro em que se encontra publicado.

Ao trazer à tona Pierre, Victoire, os irmãos, os vizinhos e todos os demais personagens desta crônica de dor e sangue, Foucault permite vislumbrar como um mesmo objeto pode ser capturado por diferentes processos de significação, consolidando sentidos plurais que vão do comum ao impensável. Analisar conjuntamente as diversas interpretações sobre "quem era Pierre Rivière?" permite flagrar a dimensão subjetiva que circunda não somente apreensão de um determinado acontecimento, mas a construção de uma miríade de histórias específicas. Nesta mesma década de 1970, Michel de Certeau já alertava para a influência do *lugar* no processo de elaboração da narrativa histórica[71], asseverando que a operação historiográfica consistia na tríade formada pela combinação "de um lugar social, de práticas "científicas" e de uma escrita"[72]. Ainda que o conceito certeauniano de *lugar* se inscreva em um espectro ligado à uma condição de influência conectada a fatores socioeconômicos, políticos e culturais, é impossível dissocia-lo da noção de *experiência*, fenômeno que se espraia por muitos outros domínios da existência humana.

Desta maneira, mesmo que os contemporâneos de Rivière não pretendessem constituir uma diegese acadêmica e, tampouco, imaginassem que, no futuro, suas falas seriam capturadas pela disciplina do conhecimento universitário, eles não estão fora da orbita de influência que a *experiência* exerce sobre a constituição das visões e das perspectivas de um indivíduo, uma vez que é a vivência singular de uma pessoa que fornece o prisma que esta acionará para interpretar um evento e, depois, reproduzir, seja oralmente, seja através da escrita. Em *O narrador*, Walter Benjamin já asseverava a individualidade presente nos relatos de cada "contador de histórias", delatando que "o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a

[69] FOUCAULT, 2013, p.33
[70] FOUCAULT, 2013, p.33.
[71] CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
[72] CERTEAU, 1982, p.66.

relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes"[73]. Este procedimento, por sua vez, só é possível porque a *experiência* opera tanto na dimensão do factível quanto na dimensão dos sentidos.

Intrinsicamente ligado a este debate, Foucault, na célebre conferência que proferiu ao assumir, no *Collège de France*, a cátedra de "História dos sistemas de pensamento", já investia no debate sobre a proximidade existente entre a ação discursiva e os mecanismos de poder, destacando que a linguagem – e, por conseguinte, o ato de falar – terminaria, em alguns casos, por fundar horizontes de significações, encarregando-se, na própria elaboração de códigos de comunicação, de "animar diretamente, com suas intenções, as formas vazias da língua"[74].

Assim, muitos foram os vereditos sobre Pierre Rivière, sempre pautados nas experiências individuais que os depoentes mantiveram com o jovem[75]. No final da investigação, a justiça francesa tomou o acusado como mentalmente adoecido, comutando, por intermédio de clemência régia, a pena de morte, praxe para casos como o dele, em prisão perpétua. A pena infinita, porém, logo foi cumprida. Pierre Rivière abreviou o tempo de clausura ao diminuir seu tempo nesta terra. Enforcou-se em outubro de 1840 em uma cela da penitenciária de Beaulieu. Findava-se, assim, a existência de um parricida do século XIX.

Ao transportar esta história para o formato de livro, Michel Foucault dividiu o impresso em duas seções, sendo a primeira voltada para transcrição do dossiê de Pierre Rivière e a segunda contendo alguns estudos sobre a obra. Na parte inicial, Foucault, ao contrário, do júri, dos médicos e do povo, não buscou indicar qual seria a versão correta sobre os fatos ali descritos. Em concordância com o que ele próprio expõe, o essencial era publicar os documentos[76]. É justamente essa escolha que permite ao leitor ver as variações do mesmo fato

---

[73] BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter**. Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 201.

[74] FOUCAULT, Michel**. A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2019, p. 80.

[75] Perpassados pela influência dos "pensamentos e sentimentos" que mantinham em relação a Pierre Rivière antes dos acontecimentos da manhã de junho, cada testemunha tinha um Pierre pra chamar de seu, desenhado a partir das características que mais lhes despertavam atenção. Para o pároco de Aunay, por exemplo, o parricida era alguém que sempre pareceu ter um "gênio muito doce", sendo um indivíduo no qual o padre reconheceu "aptidão para as ciências e uma memória prodigiosa", qualidades que contrastavam com uma "extravagância na imaginação"[75]. Para ele, o morticínio foi surpreendente. No polo oposto, a opinião de Victor Marie, empregado de um dos habitantes da região, revelava que o triplo-homicídio foi a coroação de uma longa trajetória de violência injustificada por parte de Rivière. Segundo ele, dois anos antes do acontecido, ele havia visto "Pierre Rivière ameaçar, com uma foice na mão, um de seus irmãos, falecido há oito ou nove meses; o menino chorava e gritava"[75]. Além dessas, muitas outras testemunhas vieram a prestar esclarecimentos, sem, no entanto, chegarem a um consenso sobre Pierre Rivière. In: FOUCAULT, 2013.

[76] FOUCAULT, 2013, p.16.

sem o condicionamento de uma narrativa fabricada por um especialista – uma voz autorizada –, possibilitando que todas as óticas sejam visualizadas de forma equânime.

Desta forma, a obra pode ser apropriada por pesquisadores, dentre os quais se destacam os historiadores, como um modelo metodológico que tenha como ponto estruturador o entendimento de que um evento não tem dimensões absolutas, mas, sim, múltiplos lados, cada um condicionado pela posição que a testemunha ocupa em relação a ele. Utilizando os pressupostos teóricos de Paul Veyne, espera-se que o contato com o *modus operandi* de Foucault em *Eu, Pierre Rivière, que degolei...* permita um olhar sobre a própria História que se paute na noção de que os acontecimentos, a matéria-base dos fatos que, por vez, correspondem ao chão da própria disciplina histórica[77], não são totalidades, mas núcleos de relações[78]. É nesta esteira, portanto, que a dissertação ora escrita pretende se situar.

Transportando-se mais de cem anos à frente, chega-se a 1962. Ao invés das temperaturas amenas do noroeste da França, tem-se o calor característico dos trópicos. Sai-se de um enredo familiar para adentrar em uma trama institucional e coletiva. Tomando como elemento central de investigação o Cine-Clube Teresinense, o centro do argumento teórico deste capítulo será o estudo da dispersão constitutiva do clube de cinema católico, tal como apontado por Foucault[79], para tanto apropriando-se de vestígios históricos que permitam uma abordagem dos diferentes segmentos juvenis que transitavam pela cidade na década de 1970 e 1980. Serão questões norteadoras do levantamento de dados e da escrita do capítulo: (i) como, *lato sensu*, era definido o ser jovem em Teresina entre as décadas de 1960 e 1980? (ii) Como as diferentes parcelas da juventude teresinense, na época, conviviam com as prescrições sociais sobre o ser jovem? (iii) Que papel desempenharam as artes, neste período, sobre estas questões?

Partindo da metodologia da sobreposição de discursos, utilizado por Michel Foucault em "*Eu, Pierre Rivière...*", serão analisados os diferentes eixos discursivos que incidiam sobre a juventude teresinense com o fito de prescrever e demarcar socialmente o ser jovem no período.

---

[77] Conforme explica Edwar de Alencar Castelo Branco, o passado é "aquilo que dele dizemos, assim como os dizeres que imprimimos sobre o passado terão sempre que ser confortadores em relação ao nosso presente. Nós, no presente, vamos inventando os conceitos através dos quais vai se tornando possível uma interlocução comum sobre o passado. É óbvio que nós não inventamos um passado pura e simplesmente a partir de um esforço imaginativo. Há limites para a narrativa histórica e estes limites dizem respeito ao efetivamente acontecido. Mas isto não é, de nenhuma forma, garantia de que o que se diz do acontecido dê conta da plenitude do acontecer. Haverá sempre um déficit no que dizemos do passado relativamente ao passado efetivamente acontecido." In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault–por uma história diagnóstica do presente. **História Unisinos**, v. 11, n. 3, p. 321-329, 2007, p. 322.

[78] VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 47.

[79] FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 6 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 15-38.

Para fundamentar este debate, serão operacionalizados os conceitos certeaunianos de *tática* e *estratégia*[80], de *geração*, de Jean François Sirinelli[81], e de *corpo-militante-partidário* e *corpo-transbunde-libertário*, de Edwar de Alencar Castelo Branco[82]. Prevê-se que serão úteis dados hemerográficos obtidos junto aos jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Diário de Pernambuco*, *O Estado Interessante*, *Unha de Gato* e *Gramma*. A escrita do capítulo também aproveitará dados orais e relatos de memória.

Deste modo, explicitados os métodos que serão utilizados, cabe nomear os sujeitos que, em coletivo, darão vida a este capítulo. Entendendo o Cine-Clube Teresinense como um espaço de trânsito entre diversos segmentos de juventudes locais, foram selecionados dois dos grupos mais numerosamente presentes no interior daquela instituição e um que, embora não participasse ativamente, dialogava e compartilhava com os cineclubistas os espaços, as praças e as ruas da capital piauiense e que foram responsáveis por promover um circuito de produção audiovisual e literária paralelo àquele desenvolvido no interior do prédio do Colégio Diocesano, sede do clube de cinema.

Assim, os grupos em questão são os jovens que, durante os meados das décadas de 1960, 1970 e 1980, ligavam-se ao movimento estudantil piauiense, aos circuitos de militância católicos e, por fim, aqueles que se ligavam às ditas práticas contraculturais, especificamente ligadas à contestação de padrões culturais e comportamentais, cognominados de *Geração Torquato Neto*[83].

Cada qual a seu modo, estes grupamentos ordenavam e reordenavam os sentidos da urbe em que viviam a partir de seus próprios signos. Em concordância com o que aponta Michel de Certeau[84], cada passo dado por eles no asfalto, no calçamento, na grama ou na terra batida enunciava uma significação própria daquele ambiente. Na distinção entre *lugar* e *espaço*, Certeau preconizava que o espaço era o "lugar praticado"[85], aquele no qual o homem interagia

[80] CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
[81] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
[82] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. 2ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2023, p. 77.
[83] Segundo Frederico Osanan Amorim Lima, eram "jovens que, utilizando das obras, pensamentos e atitudes de Torquato Neto, produziram uma vasta obra na área da literatura, cinema e música enxertada das idéias 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 objetivo mostrar a influência de Torquato em muitos jovens contemporâneos. In: LIMA, 2006, p. 25.
[84] CERTEAU, 1994, p. 202.
[85] CERTEAU, 1994, p. 202.

consigo e com o outro, criando signos[86] específicos tanto para a dimensão topográfica quanto antrópica. A "Cidade-Verde"[87] fora, em verdade, intensamente praticada, de diferentes formas. Contemporâneos, estes sujeitos ora se cruzavam, ora se repeliam nos limites de uma Teresina que vivenciava os dias de ferro da Ditadura Civil-Militar, crescendo demograficamente a cada dia e, na mesma proporção, vendo crescer a desigualdade entre seus habitantes[88]. Fora dos holofotes da grande política, estes jovens olhavam frente a frente os problemas que mazelavam aqueles dias. Alguns gritavam. Outros filmavam. Não existiam um jeito padrão de se comportar, existiam jeitos, múltiplas formas de encarar a realidade.

Durante o dia, era possível identificar a singularidade destas efígies multiformes. Uns cabeludos, outros de corte "rapazinho", alguns de cruzes em mão e tantos de farda escolar. Refletida nestes corpos, a luz do Sol produzia tons dissonantes, ora limpos, ora turvos. Individualmente, as três paletas de cores pigmentavam uma vivência específica do cotidiano citadino. Separadas, cada uma coloria com as tintas de suas ideologias e projetos o circuito teresinense. Dessa forma, produziam-se muitas capitais, tal qual fizera o Marco Polo, personagem do romance *As cidades invisíveis*, quando questionado por Kublai Khan sobre os lugarejos que conheceu mundo afora[89]. Do mesmo modo que o mercador do Velho Mundo inspirava os contos dos diversos itinerários que percorreu em um mesmo objeto-fonte, sua pátria Veneza, os jovens teresinenses, ainda que parecessem percorrer cidades diferentes, independentes entre si, estavam sempre a viver e falar da mesma Teresina.

Doravante, de maneira semelhante ao processo de decomposição do espaço em vários de si mesmo, a operação contrária também é possível. A cidade composta pela justaposição de discursos formatava-se poliédrica e inquietante. Unidas, em uma espécie de caleidoscópio[90], os discursos caminhantes dos militantes, dos católicos e dos transbundados formavam, ao se encontrarem no vértice de uma lente tripla, uma única imagem, a imagem de uma Teresina compartilhada, uma figura que tinha um pouco de todos.

Sob a luz do Sol, as formas eram nítidas. À noite, contudo, a estrela maior ia embora e as luzes minguavam. Identificar quem era quem entre os jovens se tornava difícil. As diferenças pareciam se vaporizar, como a fumaça dos poemas queimados pela timidez do primeiro amor.

---

[86] Na filosofia de Gilles Deleuze têm-se que os signos são coisas que evocam outras coisas para alguém. Em outras palavras *signo* remete não à dimensão do *significado*, mas do *significante* de algo para alguém. In: DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

[87] Apelido dado à Teresina pelo poeta Coelho Neto.

[88] FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: as maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Teresina, EDUFPI, 2015

[89] CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

[90] Uma lente formada por uma trinca espelhos que, por fim, forma uma única imagem.

Iluminados pelas lâmpadas fracas de um poste, os corpos se misturavam. Deixavam se ser grupelhos[91] para serem somente jovens, um grupo que procurava espaço em um mundo de pais, avós, mas não de filhos. Nas horas mortas do dia, ficava a luta. Junto com ela, ficavam os lampiões e os faróis de carro. Ficava a ponta incandescente dos cigarros. E ficavam também os amantes. E nessa mesma noite, os jovens transmutavam-se em "vaga-lumes". Não viravam insetos, mas, assim como os pirilampos, não contando mais com a claridade diurna, passavam a emitir pequenas luzes, as *lucciole*[92], incandescência caçula que questionava a aparente totalidade do escuro. É esse o termo – vaga-lumes – que Georges Didi-Huberman, ao comentar uma carta do diretor italiano Pier Paolo Pasolini, utiliza para designar as diversas formas de resistência do corpo e do pensamento diante das luzes ofuscantes, imensas e tétricas do poder perpetrado pelo autoritarismo e pela política: "*a dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil"[93].

Nesta alegoria, dia e noite não são contrapostos, mas complementares. Sob o Sol, dá-se a exploração e, antes de tudo, a invenção da cidade. Sobre ela, assim como sobre Pierre Rivière, incidem muitas modalidades discursivas, enunciadas pelos passos frenéticos e desbravadores da juventude. Sob a luz da lua, o pequeno vaga-lume usa sua luz fraca para afrontar o escuro ao qual não pertence. Assim como a sociedade não foi feita para os jovens, o escuro também não. Sua luz não ilumina, mas inquieta. Provocar é seu intento.

Acompanhemos, agora, estas modalidades de enunciação juvenis sobre Teresina realizadas por agentes que, se encontrando em vielas, bares e em cine-clubes, formataram identidades múltiplas para uma cidade banhada por dois rios e pelo calor do Equador.

1.1. "*A poesia te quer vivo nesses tempos de anistia ampla y corações restritos*"[94]: vivências juvenis no movimento estudantil teresinense.

> Já era fim de noite, e os estudantes já tinham ocupado uma sala de aula, incendiado outras, destruído papéis insubstituíveis que representavam vários anos de pesquisas de um professor que tinha declarado sua oposição, e

[91] GUATTARI, Félix. Somos todos grupelhos. In: GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
[92] Em tradução direta do italiano, pequenas luzes.
[93] DIDI-HUBERMAN, 2011,
[94] MORAIS, José Menezes de. Corações da terra. In: MORAIS, José Menezes de. **Diário da terra, as cenas da cidade sitiada**. Brasília: 1985, s/p.

> engajado em várias batalhas com a Polícia. Todos estes violentos acidentes ocorreram apesar de existirem meios pacíficos para corrigir os erros.[95]

No início de junho de 1968, o periódico carioca *Jornal do Brasil* reproduzia as impressões de Charles MacCormack sobre uma rebelião estudantil ocorrida em 21 de maio daquele mesmo ano na Universidade de Colúmbia, instituição onde ele lecionava. De acordo com o professor, o episódio, que contou com greves, ocupação de edifícios, represálias a docentes contrários às reivindicações estudantis e confrontos policiais[96], conectava-se com um movimento mais amplo de insatisfação juvenil com os rumos da sociedade contemporânea, fenômeno que se fazia cada vez mais visível desde, pelo menos, o início da década de sessenta.

Especialmente por ser palco de uma ebulição juvenil em escala transnacional, o ano de 1968 emergiu, em uma considerável parte da historiografia produzida nas últimas três décadas sobre o Movimento Estudantil (M.E.) brasileiro e mundial[97], como um paradigma incontornável no estudo das ideologias e das lutas políticas dos jovens engajados neste segmento de organização popular durante a segunda metade do século XX. Em convergência com esta ótica, Idelmar Cavalcante avalia que a importância de 1968 para a trajetória o M.E. se projetava com tamanhos tão assombrosos sobre outras temporalidades da militância estudantil, obliterando-as, que muitos, incluindo ele próprio, chegariam a assinalar que "o movimento estudantil, enquanto categoria histórica, só encontra significado como desdobramento das manifestações dos anos sessenta e, em especial, de 1968"[98].

Esta ótica, por sua vez, justifica-se tanto pela singularidade dos eventos ocorridos a partir desta data, capazes de propor novas modalidade de ordenamento cultural e social em diversos países do globo, quanto pela evidência da juventude, em especial aquela filiada às organizações e entidades estudantis, como principal liderança destes movimentos de contestação conjunturais e, até mesmo, estruturais. Nesse sentido, Edwar de Alencar Castelo Branco propõe que a participação dos estudantes nos processos de contestação dos padrões culturais ora estabelecidos inauguraria uma nova forma de existência do homem enquanto agente social, cognominada por ele de *corpo-militante-partidário*. Para Castelo Branco, o ser inscrito nesta nova condição operaria como uma máquina que "apenas nos limites da política –

---

[95] MACCORMACK, John. Engajamento estudantil é desafio à sociedade. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2-3 jun. 1968, p. 3.
[96] *Ibid*.
[97] VENTURA, Zuenir. **1968**. O ano que não acabou. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. **1968 em disputa**: o ano que inventou o movimento estudantil brasileiro. Parnaíba-PI: SIEART, 2013; HAGEMEYER, Rafael Rosa. **Caminhando e cantando**: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
[98] CAVALCANTE JÚNIOR, 2013, p.16.

estudantil, de partido, etc – se torna visível e dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância [...]"[99], acentuando o combate constante contra uma realidade imposta pelos mecanismos de poder – o Estado, o Exército, os grupos empresariais, dentre outros – como uma modalidade de estar no mundo e tomar posição frente a ele, o que consolidaria uma identidade centrada na coletividade da organização de classes[100] e na oposição e no enfrentamento incessantes frente às "formas dominantes de pensamento"[101].

Ainda que discutisse o caso brasileiro, o personagem conceitual de Castelo Branco se fez presente em muitas outras regiões de um planeta cada vez mais capturado pelo protagonismo da mocidade e seus comportamentos disruptivos. Naqueles dias, fervilhavam, em diversos países, movimentos capitaneados por jovens que buscavam questionar valores morais e perspectivas políticas consideradas ultrapassadas e incompatíveis com as urgências de uma nova era, buscando alterar não somente aspectos do cotidiano daquelas populações, mas, também, seus ideários particulares e comunitários. Em editorial especial ao *Jornal do Brasil*, Maurice Duverger aponta que a centralidade dos jovens no interior destas manifestações se explica pela intervenção que o convívio em um espaço de saber exerce sobre o diagnóstico dos problemas sociais, aliada a uma capacidade de articulação no interior da militância estudantil e a uma "vantagem de comportar por natureza um elemento de renovação perpétua que os impede de se estagnar pouco a pouco"[102]. Nas palavras de Duverger,

> [...] A juventude das universidades representa uma força muito eficaz de revolta e recusa. A extensão do ensino superior faz crescer os seus efetivos e lhe dá um peso importante nas cidades onde ela se concentra. Sua formação intelectual lhe permite uma consciência mais aguda e profunda dos problemas do que qualquer outra categoria social. A contestação das estruturas universitárias é apenas um aspecto secundário e superficial da sua ação. Sua recusa essencial se refere aos valores fundamentais da sociedade industrial. As formas pitorescas e folclóricas, com as quais ela se envolve algumas vezes, não devem dissimular a sua importância.[103]

São exemplos notáveis desses episódios de "revolta e recusa" o *Maio de 68* francês, o fortalecimento mundial da *contracultura* enquanto vertente artística, os protestos contra a Guerra do Vietnã e as campanhas em favor dos direitos civis realizadas nos Estados Unidos da América. No Brasil, notabilizaram-se as passeatas contra o autoritarismo do regime militar que

[99] CASTELO BRANCO, 2024, p. 77.
[100] CASTELO BRANCO, 2024, p. 77.
[101] CASTELO BRANCO, 2024, p.65.
[102] DUVERGER, Maurice. Os jovens rebeldes. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2-3 jun. 1968, p. 3.
[103] DUVERGER, 1968, p.3.

governava o país, dentre as quais se avulta a *Passeata dos Cem Mil*, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968. Segundo propõe MacCormack, essas experiências de guerrilha urbana inaugurariam o que este teórico chamaria de *política de confronto*[104], atuação que se pautava no "desafio direto da autoridade estabelecida através da violência ou da desobediência civil"[105].

O vislumbre destes fenômenos despertaria em intelectuais como Zuenir Ventura[106] a impressão de que aquele ano não acabou junto com a última hora de dezembro: a perspectiva de uma época que se inscreve como partícula de um *tempo fora do tempo* resultaria em um interpretação que tomaria 1968 como o momento ápice de um processo de redefinição de comportamentos coletivos e valores morais perpassados pelas sociedades mundiais que ainda tardaria a cessar, expandindo sua influência pelos decênios seguintes. É possível, dessa forma, falar de uma mitológica *Geração 1968* como efígie distintiva de um grupo de jovens comprometidos com a radicalização de sua "vinculação ao sistema, negando-a por meio de uma prática que se apoia na improvisação e na espontaneidade, pretendendo implantar um estilo de vida"[107]. Acerca da utilização da noção de *geração*, Jean-François Sirinelli destaca que:

> Certamente a geração, no sentido "biológico", é aparentemente um fato natural, mas também um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da autorepresentação e da autoproclamação: o sentimento de pertencer ou ter pertencido a uma faixa etária com forte identidade diferencial[108].

Dessa maneira, esse ponto de origem desemboca numa "atitude de abertura e permeabilidade às experiências sociais"[109] que recai na elaboração de um paradigma pelo qual será mediado a recepção dos estímulos sociais e que conforma um modelo específico de identidade autoproclamada. Desta forma, a condição geracional reflete uma condição que é, ao mesmo tempo, particular e coletiva.

Não raramente, a palavra *utopia* aparece como descritor acionado pelos intelectuais que se debruçam sobre a análise das ações do movimento estudantil durante entremeio das décadas de sessenta e setenta. Ao descrever as ideologias que pretensamente orientariam a mentalidades dos alunos contestadores de Columbia, o mesmo Charles MacCormack aponta que a categoria

---

[104] MACCORMACK, 1968, p.3.
[105] MACCORMACK, 1968, p.3..
[106] VENTURA, 1988,
[107] FORACCHI, Marialice M. **A juventude na sociedade moderna**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.18.
[108] SIRINELLI, 2006, p. 133.
[109] FORACCHI, 2018, p. 25.

utópica paira sobre os atos de protesto dos estudantes, especialmente no que concerne a uma aproximação com as pautas do socialismo marxista. Conforme postula:

> A conduta dos estudantes em Colúmbia na crise das semanas passadas emergiu traços marcados de utopia. As bandeiras vermelhas sobre os edifícios, o intenso sentimento de camaradagem, os cartazes do Presidente Mão e de Che Guevara - tudo sugeria o desejo de um completo rompimento com a sociedade existente e a exigência de se criar uma vida comunitária mais perfeita. Na reação violenta às forças de crescente impersonalização, há a lembrança dos Luddites do século XIX na Inglaterra, destruindo as máquinas na esperança inocente de evitar a sequela inevitável da modernização.[110]

Dessa forma, MacCormack terminaria por aderir a um pensamento recorrente naquele período de aproximar a luta dos estudantes de uma busca por uma sociedade idealizada, que beirava a funcionalidade quase perfeita, identificando no socialismo soviético, cubano e chinês referenciais reais nos quais se espelhar. Ainda que a valorização de um sentimento de esquerda não possa ser desprezada quando se olham para as manifestações estudantis de 1968, uma vez que os grandes heróis de uma parcela daquela geração "vinham do chamado Terceiro Mundo" – a exemplo do vietnamita Ho Chi Minh, do chinês Mao Tsé-Tung e do argentino Ernesto Che Guevara[111] –, a busca por mudanças práticas do cotidiano, a exemplo de melhores condições de estrutura escolar, diminuição do valor de passagem de transportes públicos e revisão de planos curriculares, também fazia parte do conjunto de reivindicações do estudantes, até mesmo daqueles que eram contemporâneos do infindável ano de 1968.

A ideia de instalação uma *utopia*, no sentido *lato* da palavra, era rechaçada, inclusive, por alguns grupos de militância estudantil. Na edição de número 23.144 do *Correio da Manhã*, um grupo de redatores de um noticioso escolar, intitulado *Ação Estudantil*, publicava uma carta aberta em resposta às críticas tecidas pelo jornalista Paulo Francis contra eles quando da inscrição do grupo no *Concurso de Jornal Escolar*, oferecido pelo *Correio da Manhã*[112]. No texto, os jovens, alunos do Colégio Pedro II[113], sediado no Rio de Janeiro, defendiam que, no campo das delimitações identitárias, não eram "garotos editorialistas que se penduram na empulhação soviética do socialismo; não somos "anônimos"; não aceitamos rótulos políticos para efeito de discriminação"[114]. Dessa maneira, os editores, cujos nomes eram George Vidor Mello, Paulo César Lisboa, João Domingues Maia e Marcus Antunes Penchel, à medida em

[110] MACCORMACK, 1968, p.3.
[111] HAGEMEYER, 2018, p.17.
[112] MELLO, George Vidor; LISBOA, Paulo César; MAIA, João Domingues; PENCHEL; Marcus Antunes. Carta à redação. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 set. 1968, p. 5.
[113] PEDRO II e Santo Inácio venceram concurso escolar, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1969, p. 7.
[114] MELLO; LISBOA; MAIA; PENCHEL; 1968, p. 5.

que defendiam não validade de sua produção jornalística, pretendiam se esquivar de um discurso que aglutinava muitos segmentos de juventude em órbita das mesmas bandeiras e interesses.

Desta forma, o que chama atenção no texto não somente é a intriga de estudantes colegiais com um jornalista de renome nacional, mas a ideia que o grupo mantinha sobre o que eram as organizações estudantis de sua época. Na carta, os editores propunham que estabelecer o Movimento Estudantil como um fenômeno uniforme e singularizado seria equivocado, pois ele, ainda que comungasse do engrandecimento da participação das juventudes no debate político a nível mundial, era variado e respondia a problemas distintos, que diferiam de lugar para lugar[115]. Segundo avaliavam:

> O protesto é um só e mundial, mas a ação tem de ser de modo a não servir ao inimigo direto. A ação também tem de ser contra São Domingos e Praga. Quanto a Marcuse[116], vamos publicar no próximo número de nosso jornal um artigo de Otto Maria Carpeaux, inédito, em que o conhecido intelectual diz a certa altura: "Não dispomos de espaço aqui para submeter a teoria de Marcuse à crítica urgentemente necessária. Trata-se, ao meu ver, de uma liga de 20% de marxismo e 80% psicanálise, com uma falta de homogeneidade que leva autor ao reino proibido da utopia". De fato. Ao que os sociólogos estão perplexos com o movimento mundial de revolta estudantil, pois só conseguem a explicação para o fenômeno pelo aspecto biológico da idade. Porque o fenômeno ocorre aparentemente igual e simultaneamente em vários países do Oriente e do Ocidente, os mais apressados deduzem um "universalismo" que, realmente, não existe. A verdade é que o movimento estudantil, de país para pais, se apresenta com profundas diferenças. As teorias marcusianas só se aplicam a sociedades industrialmente desenvolvidas e saturadas. Já o estudantil brasileiro é totalmente diferente e, ao constatar-se isso, já se vê que o fenômeno não é de natureza biológica (idade), mas sim de caráter socioeconômico. Em suma, não há Movimento Estudantil; há movimentos estudantis que são fatos históricos.[117]

Levando em consideração as insatisfações do grupo de editores do *Ação Estudantil*, é possível assimilá-las como um caminho possível para sofisticar o olhar sobre a atuação do Movimento Estudantil, especialmente o brasileiro, durante a segunda metade do século XX. Logo, é fundamental esclarecer dois pontos nevrálgicos para esta discussão. Inicialmente, assevera-se que, ainda que a *Geração de 1968* se consagre como o emblema histórico da militância dos estudantes ao longo dos novecentos, tornando-se notável no que concerne à proposição de novas ideologias políticas e a execução de novas práticas de contestação da

[115] MELLO; LISBOA; MAIA; PENCHEL; 1968, p. 5.
[116] Referência à Herbert Marcuse, teórico ligado à Escola de Frankfurt.
[117] MELLO; LISBOA; MAIA; PENCHEL; 1968, p. 5.

ordem estabelecida – como passeatas, debates e greves –, ela, da mesma maneira que não cria a luta das classes discentes, não explica a totalidade do percurso dos jovens em busca de mais autonomia social, caminho este que já era trilhado desde o início dos anos sessenta e aquém, marco temporal no qual se verifica a ascensão da juventude como o protagonista de um modelo nascente de dinâmica urbana que se sobrepôs à histórica conflitividade da qual o operariado industrial fora o ator referencial até então[118].

Por conseguinte, ainda que constitua a principal frente de atuação das juventudes no intento de efetivar suas pautas, sejam elas das mais variadas, o Movimento Estudantil nacional se estruturou como uma corrente de múltiplas faces, cada uma delas específicas e referenciais aos espaços em que elas se constituem. Assim, ao contrário do que sustenta Duverger[119], a derrocada da sociedade industrial e promoção de *utopias* era, muitas vezes, consequência de uma luta prática, do dia-a-dia, por melhores condições de existência dentro e fora dos espaços de ensino. Doravante, sem ignorar a importância simbólica do pensamento utópico para a continuidade da luta, destaca-se que os M.E.´s usuais, aquele dos embates locais[120], terminariam por constituir o caudal das vivências dos jovens enquanto participantes de agremiações colegiais e universitárias.

Esse foi o caso de Teresina. A capital do Piauí já contava, desde meados de 1930, com duas instituições de organização estudantil local, sendo elas o Centro Estudantal Piauiense (CEP)[121], fundado em 1935, e o Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, instituído por volta da mesma época[122]. Sobre o percurso posterior das agremiações do alunato piauiense, Antônio Fonseca dos Santos Neto defende que:

> Anos depois, primeira metade dos 60, cria-se a União Estadual dos Estudantes (UEE-PI), representação das Escolas Superiores do Piauí, na verdade das Faculdades de Direito e Filosofia. Essa entidade, no entanto, parece não ter vingado, tendo sucumbido logo na primeira tempestade golpista em 1964.
> Quanto ao CEP, seria em 1969 unificado à União Piauiense dos Estudantes Secundaristas (UPES), dando vida ao Centro Colegial dos Estudantes Piauienses (CCEP), cuja infância como entidade dos estudantes secundaristas é marcada pelo signo da intervenção (um dos seus primeiros presidentes será um professor-interventor em nome do governo). Registre-se que a existência e atuação dessas organizações precisam ser melhor estudadas, inclusive como forma de aquilatar sua participação e dos seus líderes na difícil conjuntura dos

[118] MARTINS, José de Souza. Prefácio à Juventude na Sociedade Moderna. In: FORACCHI, Marialice M. **A juventude na sociedade moderna**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.11-12.
[119] DUVERGER, 1968, p.3.
[120] Entende-se como pautas locais aquelas que visam responder problemas atinentes ao universo material mais próximo que os estudantes estão inseridos, sejam escolas, bairros ou municípios.
[121] Nomenclatura utilizada em concordância com os documentos do CEP em 1965.
[122] SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. Movimento Estudantil no Piauí – Anos 70. In: SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. **Sertanias**. 2ª ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016, p.197.

> anos 60. O Piauí chega aos anos 70 com escassa tradição de organização e de lutas estudantis politizadas.[123]

A constatação de Fonseca Neto sobre uma aparente escassez do que "chamaria de uma tradição de organização e de lutas estudantis politizadas" repercute, porém, uma avaliação intimamente ligada ao percurso do escritor no interior da militância citadina. Aluno e frequentador do ambiente universitário citadino durante os anos setenta e oitenta, período de maior agitação estudantil em solo teresinense, Antônio Fonseca dos Santos Neto foi um participante ativo das lutas pela redemocratização do país. Estudante da Universidade Federal do Piauí, Fonseca Neto engajou-se na construção do Diretório Central dos Estudantes (DCE) livre[124], da futura Universidade Federal do Piauí, entidade da qual foi o primeiro Presidente, elegendo-se pela chapa *Travessia*, em 1980[125].

Herdeiro das perspectivas ideológicas que embebiam a *Geração de 68*, é compreensível que ativistas como Fonseca Neto, ao não reconhecerem em recortes anteriores as pautas comuns à sua geração, terminem por não identificar outras expressões da luta estudantil que, distintas em método e em aportes culturais, buscavam, na luta coletiva e em organizações civis, melhorias nas condições materiais e subjetivas de seu tempo[126]. Prova disto é que, ainda no alvorecer dos anos sessenta, é possível atestar uma considerável atuação da citada União Piauiense dos Estudantes Secundaristas (UPES), fundada em 29 de março de 1958 por Marcolino Martins da Costa[127], junto a instituições de ensino básico no que concerne ao pleito de melhorias e à defesa dos direitos estudantis de uma parcela do corpo discente de colégios do centro da capital. Como amostra desta conjuntura, tem-se o ofício de número 207/59/60, expedido por esta agremiação em 23 de fevereiro de 1960, através do qual a UPES[128] denuncia a cobrança abusiva de mensalidade por parte do Colégio São Francisco de Sales.

O documento, assinado pelo então presidente do coletivo secundarista, Jesualdo Cavalcanti Barros, e pelo secretário-geral da UPES, Aderbal Tomaz de Aquino, aponta que a

---

[123] SANTOS NETO, 2016, p. 197-198.
[124] Diretório livre da intervenção da administração superior.
[125] ALMEIDA, José Dias de. **Resistência e rebeldia em busca da cidadania**: 15 anos de DCE livre na UFPI. Teresina, EDUFPI, 1995, p.51.
[126] Ao acionar a memória de ex-militantes, é fundamental reconhecer que, se do ponto de vista dos eventos, os relatos de recordação são muito importantes para o encadeamento de fatos e datas, eles também estabelecem uma versão pessoal – e vitoriosa – do segmento de militância do qual parte o depoente. De forma semelhante àquela proposta por Raymond Williams, em *O campo e a cidade na história da literatura*, existem muitos discursos sobre o mesmo objeto, cada um buscando a vitória sobre os demais. In: WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras., 1989.
[127] BARROS, Jesualdo Cavalcanti. **Tempo de contar**: o que vi e sofri nos idos de 1964. Teresina: Gráfica do Povo, 2006, p. 119.
[128] Nesse documento, a UPES aparece grafada como União Piauiense dos Estudantes Secundários.

direção da escola confessional, além de desrespeitar a portaria ministerial de nº 102, datada de 16 de março de 1959, que autorizava a majoração de apenas 10% sobre as anuidades escolares com base nos preços estabelecidos em 1957, tornava obrigatório o pagamento da mensalidade trimestral, ou seja, a parcela referente a três meses de uma única vez.

Conforme exposto no ofício, os requerentes argumentam que tal situação estaria prejudicando "seriamente os estudantes pobres desta terra"[129] e exigem que o Colégio São Francisco de Sales se adeque urgentemente à "lei" de quitação de anuidades promulgada pelo Ministério da Educação e Cultura. Antes de finalizarem a petição, os autores indicam que, caso não haja anuência por parte da direção da escola, a UPES será "obrigada a tomar sérias providências, que certamente não irão ao agrado de Vossa Senhoria"[130]. Essas sanções, assente no que aponta o texto, consistiriam, basicamente, na adesão do órgão secundarista piauiense à greve nacional programada para ocorrer em 25 de fevereiro do corrente ano.

Perfazendo o papel de mediador entre os interesses dos estudantes e os da sociedade piauiense, a UPES continuaria a falar em nome do estrato colegial da cidade até meados de 1960. O mesmo Jesualdo Cavalcanti, que ocupou a cadeira de presidente da União Secundarista entre 1959 e 1961[131], foi ativo componente da construção do movimento estudantil no período que antecedeu à ascensão dos militares ao Executivo Federal em 1964. Através de suas lembranças, transformadas no livro *Tempo de contar*: o que vi e sofri nos ido de 1964, é factível constatar não só a atuação protagônica de Cavalcanti nos movimentos sociais do período, mas, antes de tudo, a atmosfera de uma Teresina onde pisavam muitas organizações discentes. Segundo ele narra:

> Mesmo tendo concluído o científico em 1960, voltei a presidir a Upes no ano seguinte. Para isso, matriculei-me no curso clássico do mesmo Liceu. Por pouco, não me teria convertido em estudante profissional.
> Ambos os períodos foram marcados por muitas atividades e agitações, ampliando espaços e o conceito da Upes. Para começar, instalamos sua sede no sétimo andar do famoso edifício do IAPC, o mais alto da capital, na Praça João Luiz Ferreira. Mantínhamos com regularidade a publicação do jornal *Tribuna Secundarista*. Reuníamos o congresso estadual no primeiro semestre e o conselho estadual no segundo semestre, mantendo a classe em contínua mobilização. Realizávamos anualmente concursos literários e de oratória. Enquanto isso, percorríamos frequentemente tanto a capital como o interior para estruturar novas entidades estudantis, fossem simplesmente grêmios

[129] UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS. Ofício de número 207/59/60, expedido em Teresina em 23 fev. 1960.
[130] UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS, 1960, s/p.
[131] BARROS, 2006, p. 119.

> escolares ou entidades de âmbito municipal, nunca deixando de aproveitar essas oportunidades para promover eventos culturais, políticos e esportivos.[132]

Dentre as atividades elencadas por Jesualdo Cavalcanti, algumas delas sobreviveram à sua saída da gerência da UPES. Indicativo disto é a permanência de congressos de alunos do chamado "grau médio" até o entremeio dos anos sessenta. Deste estes, se sobressai um, ocorrido entre 4 e 7 de janeiro de 1964, nas dependências do Colégio Industrial de Teresina. Neste local e data, a União Piauiense dos Estudantes Secundaristas promoveria, concomitantemente, o VI Conselho Estadual Piauiense, o II Congresso Constituinte e o I Seminário de Estudos dos Estudantes de Grau Médio do Piauí, eventos voltados para o debate da condição estudantil e social do estado e do país à época[133].

Com sessão solene de abertura ocorrida no Cine Teatro 4 de Setembro[134], o congresso contou com discussão de projetos, eleições de comissões, diagnóstico de problemas de entidades filias, palestras e momentos de interação e lazer. Entre os temas das conferências constavam *Desenvolvimento econômico do Nordeste*, proferida por Aluísio Alves, *Reforma Agrária*, comunicada por Miguel Arraes, *A realidade brasileira e a questão social*, cujo debatedor foi Frei Carlos Josaphat, além de *Imperialismo literário no Brasil* e *A democratização do ensino*, realizadas por Paulo de Tarso e Lauro de Oliveira Lima, respectivamente[135].

As temáticas destas palestras indicam uma preocupação da coordenação do congresso em suscitar a formação crítica dos seminaristas, destacando elevado interesse pelas questões políticas em nível regional e nacional. Indicativo de um projeto que visava a formação de base, os alunos distribuíam, após as falas dos conferencistas, apostilas que continham, em seu conteúdo, bibliografias e apontamentos cuja tônica se conectava com aquela exposta pelos palestrantes. Após a leitura individual, os participantes se reunião em grupos de debate a fim de analisar e discutir tanto o material da apostila quanto a fala que o baseava[136]. Essa tática de atuação do movimento estudantil faz-se presente, também, em outras organizações congêneres no país, a exemplo da União Nacional dos Estudantes (UNE), entidade que comandou a luta dos estudantes brasileiros durante quase todo o século XX. Dessa maneira, infere-se que a UPES tinha como um dos principais objetivos promover o engajamento de seus membros

---

[132] BARROS, 2006, p.121.
[133] UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS. Cartilha do VI Conselho Estadual Piauiense dos Estudantes Secundário, Teresina, 16 dez. 1963, p. 1-2.
[134] Nomeação utilizada para designar o atual Teatro 4 de Setembro, reaberto após longa reforma em 1975.
[135] UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS, 1963, p. 1-3.
[136] UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS, 1963, p. 3.

através do diagnóstico reflexivo dos problemas sociais que assolavam o Brasil e, notadamente, o Piauí naquela conjuntura.

No cotidiano dos alunos teresinenses, todavia, a UPES não foi uma voz solitária na defesa dos interesses da classe discente. Sincronicamente, a participação do Centro Estudantal Piauiense na construção do movimento estudantil local também se sobressai, em especial no que diz respeito ao asseguro dos direitos fundamentais que garantissem a frequência dos alunos em suas aulas, como o desconto de 50% sobre o valor dos passes do transporte público de Teresina. Demonstração disto é o acordo firmado entre o CEP e o Sindicato dos Veículos Rodoviários, que representava as empresas e os proprietários de coletivos urbanos da cidade de Teresina. Segundo a Portaria nº 09/65, de 6 maio de 1965, o encontro entre esses dois setores da sociedade desembocou na redação de um documento resolutivo que orientava, dentre muitos assuntos, que:

> a) As passagens para os Estudantes no Estado do Piauí, só terão validade quando distribuídas por Entidade Estudantil autorizada;
> b) Será concedido para o preço das mesmas, um desconto sobre o valor da passagem integral, de 50% (cinquenta por cento), conforme a lei;
> c) O Sindicato de Veículos Rodoviários fornecerá ao Centro Estudantal Piauiense, os passes correspondentes às necessidades do Estudante;
> d) O Centro Estudantal Piauiense devolverá a importância, por ficha apresentada, não tendo qualquer responsabilidade pelo extravio das mesmas. após sua distribuição ao Estudante;
> e) Só serão válidos os bilhetes que apresentarem o carimbo do C.E.P. e a rubrica do Tesoureiro da Entidade;
> f) Fica estabelecido que o Estudante deverá apresentar sua carteira de qualquer das entidades Oficiais Representativas da Classe (CEP. U.PES. Grêmio da Escola Industrial de Teresina e, Cart. de Prof. Primário, bem como, dos Diretórios Acadêmicos das Faculdades da Capital), em qualquer momento que a mesma for solicitada, afim de que sejam conferidos o número do bilhete com o da carteira de identidade estudantil apresentada;
> g) O Estudante em trânsito (visitante) deverá entender-se diretamente com as Empresas a fim de obter seus passes;
> h) O número mensal de passes fornecido pelo C.E.P., dependerá da necessidade de cada Estudante, ficando à critério da Entidade em que o Estudante é filiado a determinação e requisição de maior quantidade para satisfazer a carência de aludido Estudante.[137]

Desta maneira, o Centro Estudantal Piauiense se proporia como um dos legítimos representantes dos estudantes piauienses, em todos os níveis de escolarização, tendo, inclusive, aparente respaldo de negociação com autarquias públicas e empresas privadas no que concerne à manutenção ou proposição de benefícios para o alunado citadino. Ainda que contemporâneos

[137] CENTRO ESTUDANTAL PIAUIENSE, Portaria de nº 09/65, Teresina, 06 mai. 1965.

como Jesualdo Cavalcanti apontassem que o CEP tinha "pouca credibilidade"[138] no cenário político de sua época, era no entorno desta entidade que se mantinham algumas iniciativas de auxílio estudantil entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960. Dentre estas, constavam o noticioso *Folha Estudantil*, o *Instituto IX de Agosto*, a *Biblioteca Estudantal*, a *Polícia Estudantal* – oficializada pelo Governo Estadual –, o *Teatro Experimental Centrista*, a *Casa do Estudante Pobre do Piauí*, a *Cooperativa Centrista*, além de outras comissões[139].

A constatação de Cavalcanti, desta forma, revela muito da dinâmica interna do movimento estudantil da capital. Ainda que investissem em favor da mesma pauta, a proteção dos alunos teresinense, o movimento não era, no campo das lideranças, coeso. Amparado em sua vivência pessoal, o que levaria, em suas memórias, a uma evidência da validade das batalhas da UPES em relação as do CEP, Cavalcanti retrata as relações entre as duas entidades como belicosa em muitas oportunidades. Em suas palavras:

> A Upes fora criada em decorrência de uma cisão ocorrida no vetusto Centro Estudantal Piauiense (CEP), fundado em 15 de janeiro de 1935. Embora com pouca credibilidade, inclusive pela ostensiva presença de ex-estudantes em sua direção, jactava-se o CEP de representar o alunado piauiense de todos os níveis. Em função desse ecletismo, mantinha filiação não só à União Nacional dos Estudantes (UNE) quanto à União Brasileira dos Estudantes Secundários (Ubes), e assim participava indistintamente de conclaves e demais atividades promovidas pelas duas entidades. Com a criação da entidade representativa dos estudantes secundaristas, o CEP perdeu a filiação à Ubes e, mais tarde, por força da implementação da entidade específica dos universitários (a União Estadual dos Estudantes, presidida inicialmente pelo acadêmico Antônio Ferro Gomes), e 1959, também perderia a em representação da UNE. Mas não sem o firme repúdio de seus ex-presidentes, pessoas da maior expressão social, política e intelectual no Piauí, tais como Antônio Ribeiro Dias, Severo Maria Eulálio, José Camillo da Silveira Filho, Vespasiano José Rubim Nunes, Pedro Mendes Ribeiro, Raimundo Wall Ferraz e Osvaldo Castelo Branco, signatários de manifesto publicado na imprensa local. O confronto entre a Upes e o CEP duraria muitos anos, gerando constantes manifestações de lado a lado. A edição do Jornal do Piauí, de 28 de agosto de 1958, publica manifesto contra o presidente do Centro Estudantil Piauiense, o advogado Arimatéa Lima, por insistir em representar a classe, apesar de não ser mais estudante. Assinam-no os presidentes dos grêmios da capital [...]".[140]

Estas divergências, todavia, não devem ser vislumbradas como demérito para a organização estudantil de modo geral. Fragmentos de um passado memorialístico como o de Jesualdo Cavalcanti permitem entender a complexidade das interações humanas ao longo do

[138] BARROS, 2006, p. 120.
[139] CENTRO ESTUDANTAL PIAUIENSE, Ofício a de nº 08/60, Teresina, 13 mar. 1960.
[140] BARROS, 2006, p. 120.

tempo. Logo, as divergências entre a União Piauiense dos Estudantes Secundaristas e o Centro Estudantal Piauiense indicariam menos a predominância de um modelo correto e padronizado de engajamento juvenil e mais a existência de dissonâncias e multiplicidade de perspectivas que caracterizariam o M.E. daquela época como heterogêneo. Este semblante, inclusive, não é apanágio dos educandos do Piauí, sendo praxe do movimento estudantil em todo mundo. Ao discorrer sobre a existência da UNE no *interminável* 1968, Rafael Rosa Hagemeyer traz, por diversas vezes, a menção a conflitos internos recorrentes no interior da estrutura administrativa do órgão máximo da militância nacional[141], expondo que as divergências e, até mesmo, as intrigas compunham o cotidiano da luta institucional.

Para além destas frentes coletivas de amplo espectro, que pairavam por sobre as instituições de ensino defendendo os interesses de uma classe e não de uma unidade escolar, existia, neste mesmo tempo e espaço, uma outra modalidade de agrupamento estudantil, desta vez menor, pensado como método de organização intranuclear: os grêmios estudantis. Ao contrário das *Uniões* e dos *Centros*, que seguiam do macro para o micro, ou seja, concentravam sua atenção prioritariamente na resolução dos grandes problemas dos estudantes de modo geral esperando que estes efeitos alcancem os redutos de ensino, os grêmios correspondiam a um formato de organização com jurisdição limitada ao corpo de alunos de determinada escola, consolidando-se como uma forma de responder as necessidades internas de um colégio específico. No que diz respeito à sua proposição, tem-se o formato misto, onde, em alguns casos, o grêmio é formado pela administração do estabelecimento de ensino e, em outros, pelos próprios estudantes. No caso teresinense, ainda que não seja regra, o primeiro modelo se verifica com maior ocorrência em colégios privados, ao passo que o segundo é mais comum em unidades escolares públicas[142].

Até o início dos anos sessenta, quase todos os colégios de grande porte de Teresina contavam com um grêmio em suas dependências, que servia como promotora de confraternizações, gincanas, cursos e como mecanismo de negociação dos estudantes com a administração colegial. A título de exemplificação, a "Cidade-Verde" possuía, em 1958, cerca de oito grêmios, sendo eles o Grêmio Demócrito de Sousa Filho, do Colégio Desembargador Antônio Costa, o Grêmio Desembargador Cristino Castelo Branco, da Escola Normal Antonino Freire, o Grêmio Costa Andrade, do Ginásio Popular da Vermelha, o Centro Cultural Lima

[141] HAGEMEYER, 2016, p. 125-130.
[142] Ao passo que o Grêmio Dom Avelar possuía suas diretrizes redigidas pelo diretor do Colégio São Francisco de Sales, o *Grêmio Lítero-Cultural Arimathéa Tito* foi construído por proposta de alunos. In: BARROS, 2006, p. 117.

Rebelo[143], do Colégio Demóstenes Avelino, o Grêmio Dr. John Oliver, do Instituto Batista Afonso Mafrense, e o Grêmio Dom Avelar, do Colégio São Francisco de Sales[144]. Exceção entre as escolas, o Liceu Piauiense, fechando a contagem das agremiações, reunia dois grêmios, a saber Grêmio Cultural Zacarias de Góis, encabeçado pelos alunos do turno matutino e o Grêmio Lítero-Cultural Arimathéa Tito, comandado pelos alunos do horário noturno[145].

De acordo com Jesualdo Cavalcanti, uma das lideranças na criação *Grêmio Lítero-Cultural Arimathéa Tito*[146], a ideia da criação de um segundo organismo gremista no Liceu derivou-se do diagnóstico de que o grêmio ora existente, o *Zacarias de Góis*, era dominado por alunos do curso matutino, não havendo espaço de inserção dos discentes matriculados à noite. Entendendo a necessidade de arquitetar um espaço de mobilização que abrangesse o contraturno, Cavalcanti e alguns colegas arregimentaram esforços no sentido de dar vida a um novo espaço associativo dentro do centenário colégio, que seria batizado com o nome de Arimathéa Tito, membro da Academia Piauiense de Letras e reconhecido intelectual daquele período.

A escolha do nome, conforme reconhece Jesualdo Cavalcanti, não simbolizou, contudo, uma homenagem despretensiosa a um membro da elite letrada piauiense. Temendo que a gestão escolar rejeitasse a proposta de formação de mais um grêmio, os estudantes escolheram a denominação *Arimathéa Tito*, pois ele, além de possuir uma carreira consolidada na literatura e na *intelligentsia* dos novecentos, era pai do então diretor da instituição, José de Arimathéa Tito Filho, comumente conhecido como A. Tito Filho[147]. Logo, o batismo do grêmio antes de sua aprovação corresponde a uma tática dos estudantes para que os superiores do Liceu Piauiense aceitassem a sua criação.

Em paralelo ao percurso gremista do Liceu, notabilizavam-se, também, o desempenho do *Grêmio Dom Avelar*, conhecido outrossim pelas iniciais GDA, responsável por desenvolver ações de extensão no interior do Colégio Diocesano, além de manter, como filosofia estatutária, o diálogo com outros grupos estudantis externos ao ateneu confessional, a exemplo da UPES, desde que estas organizações representem "os verdadeiros interesses e reais reivindicações da classe estudantil brasileira e piauiense"[148]. Esta ressalva explicitava o temor de que atuação na

[143] Embora tivesse a denominação de *centro*, funcionava de forma semelhante a um *grêmio*.
[144] BARROS, 2006, p. 120-121.
[145] BARROS, 2006, p. 117.
[146] *Ibid*., p. 120-121.
[147] AUTOR DESCONHECIDO. **Correspondência**. Destinatário: Reitor do Colégio Jesuíta de Teresina. Villa Nóbrega: 23 abr. 1962.
[148] FUMAGALLI, Padre Moisés M. **Estatutos do Grêmio Dom Avelar, do Colégio São Francisco de Sales**. Teresina: 1961, p. 6.

militância aproximasse os diocesanistas do comunismo, vertente ideológica motora de muitas células do M.E. a nível nacional. Em uma carta de 23 de abril de 1962, endereçada à reitoria do Colégio Jesuíta de Teresina, um confrade religioso de Pernambuco comenta a eleição de uma chapa católica para a direção da união estudantil secundarista tanto daquele estado, quanto de Teresina, "local em que este acontecimento se repetiu"[149]. A peça, porém, continha mais do que uma prosa laudatória.

No continuar das linhas, o emissário expunha um projeto nacional de coalizão em favor da construção de um movimento estudantil de natureza católica. Doravante, o escritor solicitava a união entre várias instituições de ensino geridas pela Igreja a fim de apoiar "com todo entusiasmo o movimento estudantil que está nas mãos de jovens católicos ou então o partido comunista tomará conta". Com a intenção de que o Brasil não virasse "uma nova Cuba", o redator afirmava que já havia recebido o consentimento da "Vice-Província Bahiana", aspirando que, com a adesão do Piauí, o projeto possa ser consolidado. Sem autoria legível, a carta finaliza destinando "recomendações ao P. Luciano [Ciman] e ao P. Moisés [Fumagalli]", o que indica que o autor é conhecido dos jesuítas do Colégio Diocesano.

Sem ter registros de qual a devolutiva – se é que houve – dos destinatários, o requerente desconhecido poderia se tranquilizar, pois desde que assumiram, no ano de 1960, o comando do São Francisco de Sales, os membros da Companhia de Jesus investiram pesadamente em melhorias estruturais e, sobretudo, educacionais que aproximassem os estudantes dos valores cristãos e os protegessem da influência comunista[150]. Dessa maneira, ratifica-se a tese proposta pelos jovens ligados ao periódico carioca *Ação Estudantil* de a noção de *movimento estudantil*, no singular, é incapaz de capturar as múltiplas dimensões deste fenômeno social tão amplo e diversificado. A própria estruturação do GDA repercute um eco deste cenário. Sistema de natureza regimental, o *Grêmio Dom Avelar*, vinculado a uma instituição filantrópica, consoante suas diretrizes de funcionamento, possuía como finalidades:

> Art.1º. O Grêmio Dom Avelar Brandão Vilela instalado no Colégio São Francisco de Sales, é a união de todos os alunos da IIIª e IVª série ginasial e da Iª.IIª.IIIª serie científico, que, além da formação geral dada a todos os estudantes do mesmo Colégio, querem esmerar-se nas seguintes atividades -
>
> 1) formativa
> 2) artístico-cultural
> 3) esportiva
> 4) social.

[149] AUTOR DESCONHECIDO, 1962,
[150] SILVA, 2018, p. 50.

> Art. 2º - São, pois, finalidades do GDA incentivar tudo o que promove:
>
> a) a formação integral de homem no seu sentido mais pleno,
> b) a formação artístico-cultural nos seus diferentes campos,
> c) a atividade esportiva nos seus vários setores,
> d) a formação social naquilo que ela tem de preparação à digna convivência na sociedade de hoje.
>
> Art. 3º - Em particular, quanto a familiaridade formativa:
>
> §1-o GDA pretende dar aos seus sócios os meios para terem em si psicológica, pedagógica e moralmente uma completa obra educativa.
> §2- esta finalidade será a ingida [sic] per meio de uma reunião mensal em que, mediante conferencias, debates, inquéritos, relatórios, etc, serão tratados temas aptos para alcançar o fim desejada visado,
> §3- a organização desta atividade estará prevalentemente, mas não exclusivamente confiada ao Pe. Assistente do GDA.[151]

A própria denominação do órgão revelava uma predileção da administração superior: foi Dom Avelar Brandão Vilela, segundo Arcebispo de Teresina, quem concedeu a tutela da escola para os sacerdotes jesuítas. A escolha deste nome, portanto, significaria uma tentativa de manutenção de bons laços com a cúria arquidiocesana. Redigido pelo Pe. Moisés Fumagalli, a certidão de existência do *Grêmio Dom Avelar* se conectaria com os valores educacionais prezados pela Companhia de Jesus, deflagrando que a agremiação corresponderia menos a um instrumento de militância estudantil e mais como um clube de formação continuada da escola.

Dessa maneira, revela-se uma variação das orientações políticas entre os organismos ligados ao movimento estudantil em Teresina. Ao contrapor os conceitos de *tática* e *estratégia*, propostos por Michel de Certeau, é possível localizar o Grêmio Dom Avelar como um projeto *estratégico* da administração do Colégio Diocesano para criar uma associação estudantil que que pudesse ser mantido sob o controle e a vigilância da administração superior. Conforme cita Certeau, a *estratégia* se concebe como "o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado"[152]. Do outro lado, está a tática, a arte do fraco, cuja ação pode ser reconhecida nos membros do *Grêmio Lítero-Cultural Arimathéa Tito*, praticantes de atos de subversão da norma a seu favor, posicionando, nas brechas do poder, os seus interesses[153].

[151] FUMAGALLI, 1961, p.1.
[152] CERTEAU, 1990, p. 93.
[153] CERTEAU, 1990, p. 93.

Ainda que sua existência fosse propiciada pelo consentimento do corpo diretivo, o grêmio do Liceu foi, por muitas vezes, o mecanismo de efetivação de pautas estudantis, simbolizando a *ação tática* de jogar "com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha[154]. Contudo, é importante salientar que foi por intermédio deste do órgão diocesanista que surgiu o Cine-Clube Teresinense, herdeiro do curso de introdução cinematográfica primordial idealizado pelos membros do GDA.

Em resposta aos anseios de parte do alunato, o *Grêmio Dom Avelar* sugeriu que a direção do Colégio São Francisco de Sales ofertasse um curso sobre a prática cinemática que permitisse o encontro maior entre a juventude estudantil e os processos de confecção de uma película, além de possibilitar a constituição de um espaço de diálogo e discussão sobre o universo do cinema. A proposta, por sua vez, foi aceita e se iniciou sob orientação do Pe. Moisés Fumagalli, vice-diretor do Diocesano à época e figura central do CCT em seus primeiros passos. O projeto, que recebera o nome de *Curso de Orientação Cinematográfica*[155] dividia seu conteúdo em quatro momentos, sendo, respectivamente, o primeiro intitulado *Como se faz um filme*, seguido por *Gramática cinematográfica*, *História do cinema* enquanto terceira parte e, por fim, *Crítica de cinema*, reunidos em uma apostila entregue a cada cursista[156]. Acerca do decorrer do primeiro *Curso de Orientação Cinematográfica*, Arlene Maria Ribeiro Silva assevera que:

> [...] Esse estudo teve início em abril de 1962 e durou até novembro do mesmo ano. Inicialmente, foi pensado para os alunos do Colégio Diocesano, mas o convite foi estendido a todas as escolas da capital piauiense. As reuniões aconteciam aos sábados. Foram inscritas 120 pessoas, mas somente 40 tiveram o direito de receber o certificado do curso. Para organizar o curso, o grêmio escolar contou com o patrocínio da Inspetoria Seccional e Secretaria Estadual de Educação do Piauí. Tinham acesso à formação gratuita os alunos a partir da 4ª série ginasial (hoje, 9 º Ano do Ensino Fundamental).[157]

Repleto de jovens de várias idades, o curso resultou em fins do ano de 1962 na criação Cine-Clube Teresinense, um espaço voltado para a reprodução de filmes, a reflexão cinefílica e a produção de películas, conduzido pelo Pe. Moisés Fumagalli e, posteriormente, pelo diretor do colégio, Pe. Carlos Bresciani. Desta forma, destaca-se que, desde seus primórdios, o CCT fora perpassado pela centelha das organizações estudantis, fator que foi acrescido

[154] CERTEAU, 1990, p. 99-100.
[155] SILVA, 2018., p. 50.
[156] SILVA, 2018., p. 50.
[157] SILVA, 2018., p. 50.

exponencialmente pela influência social exercida pelas faculdades da época e pelo estabelecimento da primeira universidade do estado, a Universidade Federal do Piauí (UFPI) no início dos anos setenta.

A história do movimento estudantil em nível superior da segunda metade do século XX, ainda que seja coroada pela trajetória dos alunos da UFPI, se inicia um pouco antes, em um dos centros de educação que antecederam o *campus* universitário: a Faculdade Católica de Filosofia, fundada em 1957 sob os auspícios de Dom Avelar Brandão Vilela e das elites locais, interessadas em criar uma instituição que ofertasse uma formação humanística para professores[158]. Dessa maneira, a instituição consolidou-se como um polo de ensino que permitiu a expansão do acesso de membros das classes populares da capital ao ensino superior, "sobretudo de professores e professoras do ensino primário e secundário"[159]. Em memória sobre os princípios norteadores da FAFI, o Padre Raimundo José Airemoraes Soares, ex-diretor daquela instituição, informa que estes se subdividiam em quatro eixos centrais, sendo eles:

> A) formar professores e orientadores de educação para o ensino médio. Aliás, essa era de alguma forma, a função específica das Faculdades de Filosofia, no Sistema de Ensino Brasileiro, àquela época. Na realidade, tais Faculdade de Filosofia ofereciam um curso de Filosofia que, as mais das vezes, não era a rigor um curso de Filosofia verdadeira- mente orgânico, com capacidade de ensinar a pensar. Era um curso de Filosofia para formar professores de Ensino Médio. Por isso, ao lado do curso de Filosofia, e quase sempre com maior realce ofereciam outros cursos, geralmente de Letras, Geografia e História, estes dois últimos a princípio unificados. Esse era mais ou menos o esqueleto das Faculdades de Filosofia da época;
> B) preparar trabalhadores intelectuais para o exercício das atividades culturais de ordem desinteressado-técnica;
> C) realizar pesquisas nos vários domínios da cultura que constituem o objeto do seu ensino;
> D) contribuir para o desenvolvimento de uma cultura adaptada às realidades brasileira e piauiense, informadas pela filosofia cristã.[160]

Para além da estrutura regimental, contudo, o projeto pedagógico da Faculdade Católica de Filosofia incitava a formação do homem em seu sentido pleno, não só no campo do conhecimento teórico e prático para o exercício de suas funções laborais, mas buscando

---

[158] ARAÚJO, Lucélia Nárjera. **Tecendo Narrativas**: vivências estudantis na FAFI e na UFPI durante a Ditadura Militar (1964 a 1975). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande-PB: 2013, p. 29.
[159] ARAÚJO, 2013, p. 29.
[160] SOARES, Raimundo José Airemoraes. Depoimentos sobre a "Faculdade Católica de Filosofia do Piauí na conjuntura dos anos 60: aspectos legais, políticos, administrativos e pedagógicos. In: SOUSA, Francisca Mendes; BOMFIM, Maria do Carmo Alves do; PEREIRA, Maria das Graças Moita R. **Anais do Seminário do Passado**: A Faculdade Católica de Filosofia na História da Educação do Piauí. Teresina: EDUFPI, 2002, p. 142-144.

exercitar a conscientização da "pessoa humana de todas as suas dimensões para que não apenas o fosse, mas também atuasse no meio da comunidade global de acordo com suas dimensões específicas"[161]. A ideia de uma formação integral do sujeito para a atuação na realidade objetiva da sociedade remonta aos princípios do século XX, contexto no qual a Igreja Católica, ao ver seu poder temporal defasado pelas mudanças políticas no Ocidente[162], incide sobre a cristianização de comunidades sociais, além de fomentar a formação de "um quadro de intelectuais católicos e adequer as práticas religiosas populares aos princípios ortodoxos"[163]. Este movimento, que ficaria conhecido, segundo Paulo César Gomes[164] como "neo-cristandade", alastrou-se por diversos países, encontrando no Brasil, especificamente nas escolas e faculdades católicas, um dos seus principais pontos de apoio.

A então nomeada "formação completa" a qual o docente faz referência, outrossim, não se explica unicamente pelo aspecto conformador da Igreja romana sobre os indivíduos contemporâneos. Ao continuar seu depoimento, o Padre Raimundo Airemoraes acrescenta que, em alguns aspectos, a educação oferecida na FAFI terminava por burlar algumas normas de conduta preconizadas pela Ditadura que se abateu sobre o país a partir de 1964. Ao discorrer sobre os dias que se seguiram à implantação do Regime Militar brasileiro, o sacerdote afirma que, no interior da estrutura curricular dos cursos da faculdade, alguns docentes desejavam evidenciar as características dialogais das interações humanas, atividade esta que vinha sendo suprimida pelo que chamou de "governo da Revolução"[165]. Em seus apontamentos, o padre destaca que:

> Pensávamos também que uma dimensão muito importante da pessoa humana a desenvolver-se, cada vez mais, era sua dimensão dialogal. Naquela época, vivíamos um tipo de conjuntura na qual essa dimensão dialogal estava sendo sufocada pelo regime autoritário, sobretudo a partir de 1964. Sentimos muito a necessidade dessa dimensão dialogal. Pensávamos que seria essa a função característica dos cursos de línguas, tanto das línguas vernáculas como das estrangeiras. A matemática também, enquanto linguagem científica, e não simplesmente apresentação de certos conteúdos formais, considerava, a seu modo, uma dimensão dialogal.

[161] SOARES, 2002, p. 145.
[162] MELO, João Vitor de Carvalho. "*Miranda prorsus technicae artis inventa*": a atuação micropolítica vaticana no ordenamento mundial do cinema católico (1930-1957). In: Johny Santana de Araújo. **Tempos de Clio**: história, memória e identidade. 1ed. Teresina: Editora Cancioneiro, 2023, p. 199-224.
[163] GOMES, Paulo César. **Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira**: a visão da espionagem. Rio de Janeiro: Record, 2014, p.31-32.
[164] GOMES, 2014, p. 33.
[165] SOARES, 2002, p. 144.

> Faria igualmente parte da dimensão dialogal, o curso de Didática, entendida como a capacitação de comunicação. Ensinar as pessoas a se comunicarem, mas antes ter a vivência dessa comunicação[166].

O paralelismo entre a incitação ao diálogo e a ótica de incidência de uma repreensão ditatorial sobre esta atividade revela que algumas personalidades que circundavam a Faculdade Católica de Filosofia não estavam alheias às mazelas políticas da nação. Em suas memórias, Diogo José Airemoraes Soares, irmão do Padre Raimundo Airemoraes e, assim como ele, ex-funcionário da instituição, realiza um panorama do ambiente ideológico da FAFI durante a década de 1960. Em suas reminiscências, o professor explicita que:

> Não tive nem condições materiais de fazer uma espécie de pesquisa, de análise e de estudo para apresentar aqui. No entanto, alguns fatos do tempo em que estive na Faculdade, podem mostrar aos presentes que era não só o pensamento, mas também a prática animada por este pensamento. Estou vendo aqui alguns ex-alunos, como por exemplo o Antônio José. Isto me faz lembrar que na Faculdade de Filosofia os alunos eram bastante engajados politicamente, fazendo diferença no contexto local. A Faculdade de Filosofia era tida à época, como a Faculdade, a instituição de ensino superior politicamente engajada, comparada com as outras unidades de ensino superior aqui existentes. Tanto assim que, entre os alunos presos no famoso congresso de Ibiúna, existiam alunos da Faculdade de Filosofia. Isso pra mostrar que já àquela época a FAFI tinha uma participação política bastante ativa. Recordo outro fato que pode mais ou menos fazer vislumbrar o que era a pedagogia na época. Imaginem vocês, permitam-me que... Imaginem vocês que eu tive de explicar numa comissão de inquérito que me levou à prisão o fato de eu sendo professor da Universidade viver muito no meio dos alunos claro, que eles queriam dizer que eu vivia muito entre os alunos fora dos horários das aulas.[167]

O contato com as recordações de Diogo José Airemoraes permite dimensionar alguns aspectos da vivência interna de um determinado número de alunos e professores da instituição. Em uma primeira consideração, denota-se que a FAFI se apresentava, entre as faculdades da época, como aquela mais aberta ao diálogo político durante os primeiros anos da era ditatorial. Ainda que a fala do depoente, um perseguido pelas Forças Armadas, revele fragmentos de uma tentativa particular de construir uma determinada narrativa memorialística sobre a Faculdade Católica de Filosofia, este espaço que alegadamente fez "diferença no contexto local"[168], é factível crer que, em comparação com outros centros de ensino superior da cidade, como a Faculdade de Odontologia e a Faculdade de Direito, a FADI correspondesse a um espaço onde

---

[166] SOARES, 2002, p. 144.
[167] AIREMORAES, Diogo José. Depoimento do Prof. Diogo José Airemoraes In: SOUSA; BOMFIM; PEREIRA, 2002, p. 162.
[168] AIREMORAES, 2002, p. 162.

os alunos tivessem uma maior capacidade de diálogo e de mobilização em favor da resistência democrática durante o governo militar.

Este enfoque pode ser explicado pela comunhão de três fatores, sendo eles a já referida vertente pedagógica de alguns professores, que encorajavam a dimensão dialogal dos cursistas da FADI, do contato com leituras sociológicas, filosóficas e históricas, que tinham o potencial de sensibilizar o alunato em favor dos problemas socioeconômicos do país, e, por fim, uma relativa proteção que o vínculo da faculdade com a hierarquia católica concedia para os frequentadores daquele espaço. Acerca deste último fator, Paulo César Gomes defende que, durante o Regime Militar Brasileiro, a posição do comando e dos oficiais das Forças Armadas com a Igreja Católica foi marcada tanto pela prática da negociação quanto pelo sintoma do receio, desencadeado pela crença de que um desentendimento entre as duas instituições fosse capaz de minar a autoridade do governo ditatorial. Para além disso, a influência que a Igreja possuía no Brasil, resultado dos processos coloniais que a estabeleceram como uma das matrizes fundantes da identidade nacional, e no mundo terminaria por dificultar a coerção dos militares sobre os sacerdotes e sobre os leigos vinculados às atividades religiosas[169].

Esta conjuntura, ao passo que favorecia uma relativa mobilização democrática em redutos católicos, terminaria por reverberar em uma maior vigilância sobre as instituições e programas vinculados à ala contestadora da Igreja[170], fato que já se fizera patente logo nos primeiros momentos da ditadura. À guisa de exemplificação, em 26 de novembro de 1965, o Comandante da Guarnição Federal de Teresina, o Coronel Luiz Corrêa Lima, expede um ofício endereçado ao Colégio São Francisco de Sales, a fim de "cumprir determinações do Escalão Superior", no qual solicita, "com o máximo de brevidade possível", o "número de Diretórios, existentes nesse estabelecimento de ensino, bem como os nomes de seus componentes"[171]. O requerimento do Comandante situa-se no contexto do que Paulo César Gomes nomeia de *comunidade de informações*[172], circuito composto por órgãos de espionagem do governo ditatorial para monitorar pessoas e grupos com considerável capacidade de desvirtuar a ordem pública preconizada pelos militares.

Atendendo ao pedido de celeridade, menos de um dia depois da solicitação, o Padre Ângelo Imperiali, diretor do Colégio Diocesano naquela data, remete uma carte ao requerente na qual afirma que a escola não abrigava nenhum diretório estudantil. Ademais, informa que "o

---

[169] GOMES, 2014, *passim*.
[170] Conforme discussão mais adensada que será realizada mais afrente, quando do debate sobre a relação entre o clero progressista e a resistência contra a ditadura militar.
[171] GUARNIÇÃO FEDERAL DE TERESINA. Ofício Nº. 205-GU. Teresina: 26 nov. 1965.
[172] GOMES, 2014, *passim*.

Grêmio Estudantil Dom Avelar, que um tempo funcionou neste colégio, ficou completamente inativo durante este ano letivo, não promoveu nenhuma atividade, nem um esporte sequer"[173]. Ainda que careçam fontes que possibilitem averiguar se a resposta dada pelo diretor do São Francisco de Sales correspondia efetivamente à realidade dos fatos ou se era um subterfúgio para proteger os alunos da instituição de serem alvo de investigação por parte das autoridades, o diálogo entre o sacerdote e o militar demonstra que os jesuítas que geriam o centro de ensino buscavam evitar atritos com o Estado e seus agentes que comprometessem sua instituição e seus alunos.

Todavia, nem sempre o prestígio dos clérigos conseguia evitar o peso da mão generalícia sobre aqueles matriculados em espaços de educação católicos. Em entrevista concedida em 2024, o sociólogo Antônio José Castelo Branco Medeiros, aluno do Colégio Diocesano e, posteriormente, da Faculdade Católica de Filosofia, relembra um episódio onde, ainda como estudante secundarista, se indispôs com a polícia local. Conforme narra,

> Em 1964, eu tinha 14 anos. Mas, aos 17 anos, aluno do Diocesano, junto com um colega Odilon Nunes (já falecido, que anos depois foi preso e torturado na Bahia) fizemos um panfleto contra a eleição indireta do marechal Costa e Silva. A polícia descobriu os autores. O Odilon ficou preso uma semana e eu, como era menor, fui chamado a depor na presença de meu pai e de um advogado que, por sinal, foi o Zé Raimundo (Bona) Medeiros, meu primo.[174]

Embora tenha escapado do encarceramento por conta da idade, Medeiros voltaria, agora como maior de idade, a ter problemas com os oficiais militares, tendo um desfecho diferente. Em 1968, o piauiense é preso em São Paulo durante o Congresso de Ibiúna[175], o último organizado pela UNE antes da desarticulação quase completa que se abateu sobre a entidade entre o fim dos anos sessenta e o fim da década de setenta[176]. Citada por Diogo José Airemoraes, a prisão de alunos da FAFI em solo paulista, ao passo que corresponde a uma vitória real e simbólica[177] da repressão militar sobre um determinado segmento dos movimentos de

---

[173] IMPERIALI, Ângelo. **Correspondência**. Destinatário: Guarnição Federal de Teresina. Teresina: 27 nov. 1965.
[174] MOURA, Liége de Souza. ENTREVISTA COM ANTÔNIO JOSÉ CASTELO BRANCO MEDEIROS. **REVISTA ELETRÔNICA HUMANA RES**, v. 6, n. 9, p. 198 a 210-198 a 210, 2024, p. 202.
[175] Ocorrido em uma fazenda na cidade de Ibiúna, interior de São Paulo, o XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes foi encerrado antecipadamente por forças policiais, que prenderam cerca de mil estudantes, segundo fontes jornalísticas da época, dentre os quais se destacavam José Dirceu, presidente da UEE, Luís Travassos, presidente da UNE, Vladimir Palmeira, presidente da União Metropolitana de Estudantes, e Antonio Guilherme Ribeiro Ribas, presidente da União Paulista de Estudantes Secundarios, entre outros. In: CONGRESSO DA UNE. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de out. de 1968, s.p.
[176] HAGEMEYER, 2016, *passim*.
[177] Segundo Rafael Rosa Hagemeyer, a imprensa descrevia o Congresso "dando ênfase à infraestrutura precária para atender às necessidades básicas dos seus participantes. Houve a proliferação de doenças ligadas à falta de higiene, dificuldades de atendimento médico e alimentação escassa. Tal descrição soava mais como a de um

estudantes, repercutiria a participação de jovens piauienses na construção da militância estudantil em nível nacional. No M.E. teresinense, essa coalizão entre células locais e entidades nacionais ganharia novos contornos a partir da década de setenta como resposta ao fortalecimento do movimento estudantil de nível superior, cujo epicentro passaria a ser a Universidade Federal do Piauí, surgida da unificação da Faculdade Católica de Filosofia com os demais centros congêneres que existiam na cidade, e à reestruturação da União Nacional dos Estudantes, em 1979[178]. Desta maneira, a criação da UFPI, possibilitou a emergência de uma nova modalidade de integração dos alunos de graduação em Teresina.

Ao comentar as razões que fizeram a FAFI não ter conseguido levar ainda mais longe uma luta política contra a Ditadura Militar, Antônio José Medeiros, em entrevista concedida à Renata Flávia de Sousa Brandão, aponta que, fora a falta de verba para o centro acadêmico, a falta de integração entre os estudantes das várias faculdades locais em um único espaço dificultou o progresso massivo da causa estudantil[179]. Com o advento do *campus* da Ininga[180], sede da Universidade Federal do Piauí, esta celeuma apresentaria condições para ser contornada[181].

A universidade, criada por intermédio da Lei nº. 5.528, de 12 de novembro de 1968, foi oficialmente instalada em 1971, sob o nome de Fundação Universidade Federal do Piauí[182] (FUFPI). Em suas linhas, o decreto inaugural instituía que a FUFPI seria composta pelo Instituto de Ciências Exatas e Naturais, pelo Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, pela Faculdade de Direito, pela Faculdade de Odontologia, pela Faculdade de Medicina, pela

---

acampamento mal planejado do que a de um congresso. Por outro lado, a ideia da realização de um encontro clandestino, reunindo jovens do Brasil inteiro em um sítio no interior apavorava o moralismo da época. A polícia procurou explorar o medo das famílias, com a exibição das apreensões realizadas no sítio [...]. Na verdade, associar os congressos da UNE a práticas comportamentais desviantes para os padrões da época era algo que a polícia vinha tentando fazer desde os primeiros anos do regime militar - até então sem sucesso, é verdade, pois os três congressos da UNE após 1964 foram realizados em conventos. O Congresso de Ibiúna foi a primeira tentativa de organização "laica", e pagou um alto preço por isso. A extrema-direita procurou explorar o assunto ao máximo, antecipando com a imaginação traços do que viria a ser o Festival de Woodstock no ano seguinte. Grupos como Tradição, Família e Propriedade (TFP), Movimento Anti-Comunista (MAC) e Comando de Caça aos Comunistas (CCC), unidos em torno do Movimento Autêntico Universitário (MAU) divulgavam no Paraná um panfleto intitulado "A Verdade Nua e Crua sobre o XXX Congresso da UNE" [...]. In: HAGEMEYER, 2016, p. 133-134.

[178] A UNE foi reestruturada no Congresso da entidade em 1979, ocorrido em Salvador, capital do estado brasileiro da Bahia.

[179] Entrevista com Antônio José Medeiros, concedida à Renata Flávia de Sousa Brandão em 11 jul. 2004. Apud: SUDÁRIO, Ana Rosa. **Falas, imagens, escritos e risos**: uma história e memória do movimento estudantil universitário em Teresina (1979 - 1984). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, da Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2008, p. 31.

[180] Para um debate mais aprofundado sobre a constituição da Universidade Federal do Piauí, ler: BELLO, Luiz. **Da Serra da Ibiapaba ao Campus da Ininga**: 373 anos da Pedagogia no Piauí. Teresina: EDUFPI, 2021.

[181] SUDÁRIO, 2008, p. 40.

[182] Segundo aponta Santos Neto o termo *Fundação* deriva da apropriação do modelo universitário norte-americano. In: SANTOS NETO, 2016, p. 198.

Escola de Enfermagem e pela Faculdade de Administração[183], situada na cidade litorânea de Parnaíba, a 337 quilômetros de Teresina[184]. Em 1973, o organismo universitário foi reorganizado, levando à constituição do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), fruto da unificação dos cursos de Direito, Filosofia e Administração[185], e o Centro de Ciências da Saúde (CCS), que congregou as antigas faculdades de Medicina e Odontologia. Ademais, criaram-se o Departamento de Ciências Jurídicas, Ciências Sociais e Filosofia, Letras e de Geografia e História, estando estes vinculados aos Centro de Ciências Humanas e Letras[186].

Ao compartilharem o espaço universitário, significando-o como um reduto privilegiado da militância estudantil, muitos grupos de jovens começaram a não somente pleitear maior autonomia e mais qualidade de ensino dentro da universidade, mas erigir e propagar os obeliscos da luta democrática, configurando o que depois viria a ser a Universidade Federal do Piauí em um dos principais locais da resistência contra a Ditadura em terras piauienses. Para que essas pautas pudessem se concretizar, porém, era necessário livrar o espaço de encontros da interferência exercida pelo poder Federal, que incidia sobre os estudantes através de uma estrutura burocrática idealizada com a finalidade de dificultar a coalização e a participação discente no cotidiano da UFPI.

Acerca deste fator, Antônio Fonseca dos Santos Neto aponta que, tão logo a universidade começou a funcionar, foram instituídos Diretórios Setoriais (D.S.'s), organismos que corresponderiam a uma estratégia da administração superior, em conformidade com as leis impostas pela Ditadura, para minar a representação discente dos cursos. Pela ótica do pesquisador e ex-aluno da UFPI, estes órgãos:

> [...] São criados [...] como parte da estrutura burocrática da Universidade. [...] Os primeiros DS's foram os do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), batizado "Cromwell Carvalho", e o do Centro de Ciências da Saúde (CCS), chamado "7 de Abril". Essas novas entidades, nascidas da vontade político-legal do regime e não da massa estudantil, passam a funcionar como espaço consentido de atuação discente, porém completamente monitoradas pela administração universitária e pelos órgãos do regime com atuação local. O

[183] Em concordância com Ana Rosa Sudário, amparada em Antônio Fonseca dos Santos Neto, aponta que, das sete unidades de ensino que compunham a UFPI em sua fase inicial, a Escola de Enfermagem e a Faculdade de Administração de Parnaíba, só existiam no papel, para completar o número de unidades exigido pela legislação, para criação de uma universidade. A de administração existia em tramite no Conselho Federal de Educação (CEF), um pedido de autorização e, a de enfermagem, nem havia ainda sido solicitada. Segundo o historiador o texto legal sancionado evidenciava um artificio que resultou na existência das sete unidades, mas fora a lei possível no momento. In: SUDÁRIO, 2008, p. 38.

[184] BRASIL Lei Nº. 5.528, de 12 de novembro de 1968. Presidência da República. **Diário Oficial da União**, 14 nov. 1968.

[185] Segundo a Resolução Nº. 07/73, o curso de Administração continuaria na cidade de Parnaíba. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. **Resolução Nº. 07/73**, de 15 fev. 1973, Teresina.

[186] UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, 15 fev. 1973.

> processo eleitoral era conduzido peta burocracia universitária e seus conselhos, sendo o voto obrigatório sob pena de multa e não matricula para os não votantes, sendo por isso mesmo feriado universitário o dia das eleições.
> Eram assim os DS's suma representação meramente formal, de pouca importância política para os "representados", muito mais preocupados que estavam na promoção de eventos sociais e esportivos que em algum tipo de mobilização e engajamento político e de luta. Aliás, tudo se fez para que essas novas entidades perdessem as referências das suas antecessoras da FAFI e da Faculdade de Direito, desmanteladas como vimos pela força dos anos de chumbo.[187]

Tendo em vista que o processo de consolidação da autonomia estudantil perpassava pela superação do modelo de controle prefigurado pelos Diretórios Setoriais, um setor considerável do M.E. da UFPI concentrou esforços no sentido de inserir nessas repartições a presença de cursistas que participavam da militância estudantil democrática. Em acepção aos apontamentos de Fonseca Neto, a luta deste estrato da comunidade acadêmica, porém, só produziria resultados mais robustos a partir de 1977, quando se cria o Grupo de Estudos Gerais (GEG), fabricado como "referência de união e ação daqueles que se colocavam numa perspectiva de luta mais engajada, [...] contraponto às entidades oficiais"[188]. Esta surgente autarquia teria um dinamismo de atividades que não se restringiam somente ao *campus* da Ininga, contribuindo, por exemplo, com as mobilizações do Movimento Contra a Carestia (MCC), ocorridas na urbe teresinense[189].

A referência feita por Antônio Fonseca dos Santos Netos constrói o panorama de uma universidade que apresentava dois núcleos antagônicos, sendo um deles formado pela estrutura administrativa da UFPI, que se elaborava do ponto de vista organizacional a fim de coibir a organização estudantil, e o outro composto por estudantes que ansiavam, através da luta coletiva, uma maior capacidade de articulação juvenil para, assim, levar adiante as pautas que lhes eram mais caras, atinentes tanto problemas em escala local, quanto em nível nacional. A comoção popular em torno do GEG culminaria na formatação de uma força-tarefa que buscava transmutar não somente os D.S.'s em espaços de promoção das pautas estudantis, direcionando esforços para converter o dispositivo máximo de representação universitária discente, o Diretório Central dos Estudantes (DCE), em uma entidade livre da intervenção da reitoria do *campus*[190].

[187] SANTOS NETO, 2016, p. 198.
[188] SANTOS NETO, 2016, p. 201.
[189] SANTOS NETO, 2016, p. 203.
[190] SANTOS NETO, 2016, p. 201.

Fundado em março 1976, na forma legal do extinto Decreto-Lei 288[191], o DCE da UFPI teve sua primeira diretoria escolhida por ato do Reitor da universidade[192]. Confrontados com esta realidade, os componentes do M.E. da instituição batalharam até o princípio dos anos oitenta para transformar esta entidade em um legítimo mecanismo de ação política dos cursistas ufpianos. Os esforços vingaram e, em 1980, o Diretório contou com a sua primeira eleição direta para a escolha de sua gestão, fato que consolidaria o *DCE-Livre* da UFPI, projetado um ano antes com a promulgação de um novo estatuto, "amplamente discutido pelos estudantes"[193]. Na ocasião, a chapa *Travessia*, cujo candidato a presidente era Antônio Fonseca dos Santos Neto, venceu o pleito, derrotando as chapas concorrentes intituladas *Resistência* e *Diferença*.

A existência de mais de uma chapa concorrendo à administração do Diretório sinaliza que, assim como os militantes secundaristas piauienses dos anos cinquenta e sessenta, o movimento estudantil universitário, ainda que compartilhasse ideais e destinos semelhantes, apresentavam dissidências internas, o que desvela, no que concerne à *práxis* política, uma heterogeneidade de correntes no M.E. ufpiano[194]. Outrossim, mesmo com esta reconhecida dissonância dos grupos que compunham os estratos da militância da UFPI, era perceptível, nos setores que ensejavam a construção da ordem democrática, um entendimento compartilhado do papel de destaque do alunado na derrocada do regime ditatorial e um sentimento comum de renovação do ambiente estudantil no Piauí e no Brasil. Historicamente, o espírito de renovação que embebeu a grama do centro universitário se conectava com um processo maior de restauração do movimento estudantil a nível nacional. Entre 29 e 30 de maio 1979, na cidade de Salvador, a União Nacional dos Estudantes realiza o XXXI Congresso da entidade, responsável por tirar a UNE da ilegalidade imposta pela Ditadura Militar.

Uma conquista que buscava superar o trágico antecedente do Congresso de Ibiúna, em 1968, o evento baiano, que contou com uma delegação de piauienses[195], correspondeu a um acontecimento emblemático que significou a volta da União Nacional dos Estudantes à chefia do M.E. brasileiro. Durante o Congresso, os delegados definiam não somente os rumos do órgão estudantil, mas os destinos da própria atuação dos estudantes na sociedade brasileira ainda mazelada pelos ditames ditatoriais. Dessa maneira, é possível dizer que se erigiu uma relação

[191] SANTOS NETO, 2016, p. 201.
[192] SANTOS NETO, 2016, p. 201.
[193] ARAÚJO, 2013, p. 97.
[194] Segundo Ana Rosa Sudário, "o ME universitário em Teresina não estava dissociado de partidos politicos e grupos, inclusive, ao longo da década de 1980, os que militavam na UFPI, eram identificados como petistas ou tribuneiros. Os petistas porque eram filiados ao Partido dos Trabalhadores (PT), surgido no início de 1980, e os tribuneiros (alusão em função da venda do Jornal Tribuna Operária do partido na universidade), eram os militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B)". In: SUDÁRIO, 2008, p. 57.
[195] ALMEIDA, 1995, p. 16.

entre a UNE e as suas seccionais estaduais, dentre as quais constava os DCE's, na qual as lutas locais eram pigmentadas pela vontade de mudança do cenário macropolítico do Brasil. No caso da Universidade Federal do Piauí, esta conjuntura pode ser percebida pela coexistência de bandeiras nacionais e de pautas mais localizadas nas *cartas-programas* das chapas que concorreram ao Diretório Central dos Estudantes da UFPI no entremeio dos anos de 1979 a 1984. Como forma de sistematizar estas informações, têm-se a seguinte tabela:

Tabela 1 – Lutas Nacionais contidas em cartas-programa de chapas que concorreram ao DCE da UFPI entre 1979 e 1984.

Nome da Chapa	Lutas nacionais contidas na carta-programa
Chapa "Nossa Voz" (1981-1982)	• Pelo fim da lei dos estrangeiros; • Pelo fim da lei de segurança nacional; • Pelas mais amplas liberdades; • Por uma reforma agrária radical e geral; • Contra a introdução do capitalismo no campo; • Por mais autonomia para o poder legislativo; • Por eleições para todos os cargos em 82; • Pela convocação de uma assembléia constituinte livre e soberana.
Chapa "Espinho" (1982-1983)	• Apoio à criação da Central Única dos Trabalhadores; • Apoio às lutas das minorias; • Contra a discriminação aos indios, negros, mulheres e homossexuais.
Chapa "Viração" (1983-1984)	• Por liberdade, por um novo modelo econômico e social, que garanta os interesses nacionais e dos trabalhadores; • Pela independência nacional; • Pela revogação da lei de segurança nacional; • Contra a politica entreguista e repressiva do regime militar; • Pela construção de uma frente única, democrática e popular que garanta as mais amplas liberdades politicas, convoque uma Assembléia Nacional Constituinte livre e soberana.

Fonte: ALMEIDA, 1995, op. cit., p. 23.

Em vista destes elementos, é possível dizer que o M.E. da Universidade Federal do Piauí comungava em muitos aspectos com o sentimento de luta democrática presente em outros segmentos de coalizão estudantil Brasil a dentro, especialmente naqueles encabeçados pela UNE. A defesa das "mais amplas liberdades", o "apoio às lutas das minorias" e o apelo à "construção de uma frente única, democrática e popular que garanta as mais amplas liberdades políticas, convoque uma Assembléia Nacional Constituinte livre e soberana" reverberam os anseios de uma sociedade que lutava por uma sociedade menos repressiva, o que, consequentemente, indicava uma oposição ferrenha ao governo generalício.

Ao confrontar as pautas contidas nas cartas-programa, é factível notar a herança das *utopias* políticas mantidas pelos jovens de 1968. De maneira semelhante, a categoria utópica retorna com o mesmo significado de mobilização pela comoção e pelo sentimento com o qual

se apresentava no decênio anterior. A *utopia* faz caminhar. Os jovens de 1979, contudo, tinham mais motivos para crer que alguns caracteres utópicos estavam cada vez mais próximos de imigrarem do domínio das ideias para o campo das práticas, despertando uma esperança de que, tão breve, eles conseguissem ver e sentir a presença de uma *utopia* outrora distante. Mesmo que este sentimento também se fizesse presente na *Geração de 1968*, o destino fora mais duro com as esperanças dos jovens dos anos sessenta[196], relegando esses moços e moças a tristeza que se abate sobre "os vencidos provisórios de um destino injusto"[197].

Acerca do otimismo da juventude universitária piauiense de 1979, Fonseca Neto destaca que

> No contexto da "abertura" política então em curso no país, o ano de 1979 marcou fundamente a história do Brasil pelo que ocorreu de mobilização popular. Grandes greves em São Paulo, a agitação em torno da reconstrução da UNE, a luta pela anistia e o fim do AI-5, a reunião da SBPC em Fortaleza, a rebelião pela meia passagem em São Luís do Maranhão, tudo se dando sob o pano de fundo da vitória da Revolução Sandinista na Nicarágua, confirmam o clima reinante naqueles dias. A sensação que se tinha era de estar tomando a história nas próprias mãos e construindo das cinzas da ditadura um novo país. Não era pouca coisa sentir-se personagem desse histórico ano que mais parecia a continuação de 1968, o ano que para os verdadeiros combatentes, como sugere Zuenir Ventura, ainda não tinha terminado.[198]

Nesta mesma direção, José Dias de Almeida ampara as impressões do ex-presidente do DCE, justificando os motivos que o levam a interpretar 1979 como um ano emblemático para o movimento de estudantes no Brasil. Em suas palavras,

> O ano de 1979 constitui um marco importante na história do movimento estudantil e na história social e política do país. Em maio de 1979 são revogados os decretos 477 e 228, criados para reprimir a subversão no ensino superior e impedir a livre organização dos estudantes e acontece a reconstrução da entidade máxima dos estudantes brasileiros, a UNE, em cujo congresso de reconstrução contou com uma delegação significativa de estudantes piauienses.
> Neste primeiro momento de construção e reconstrução das entidades o projeto político do M.E, não é o de busca de uma transformação estrutural que apontasse rumo a uma perspectiva socialista contrapondo-se ao sistema capitalista dominante, mas de luta pelo fim do regime militar, por um governo de democracia popular que envolvesse e ampliasse a cidadania negada a milhões de brasileiros explorados e excluídos do processo político e social.[199]

[196] SANTOS NETO, 2016, p. 204.
[197] ALMEIDA, 1995, p. 16.
[198] SANTOS NETO, 2016, p. 205.
[199] ALMEIDA, 1995, p. 16.

A conexão entre estes dois relatos possibilita o entendimento de que os construtores do M.E. piauiense estavam atentos ao cenário político nacional, ordenando seus interesses em conformidade com agitações populares que aconteciam em outras partes do Brasil, instaurando um sentimento de protagonismo favorecido pelas mudanças sociais e culturais que aconteciam em escala internacional.

Logo, ainda que a *utopia dos novos tempos* que animava a *Geração de 1979* não representasse a integralidade das lutas estudantis piauienses, assim como também não corresponde ao todo da trajetória do M.E. de 1968, ela é importante, do ponto de vista simbólico, pois não somente repercute um imaginário compartilhado por jovens em várias porções do território brasileiro, mas fortalece um ideário de protagonismo que posiciona a figura do estudante como o arauto da renovação social brasileira, fator que o coloca na vanguarda da demanda por melhores condições existência enquanto cidadão e, também, enquanto aluno. Assim, ao tomarem posse deste sentimento utópico, os estudantes reivindicariam para si a responsabilidade de capitanear o pleito tanto mudanças nacionais quanto locais.

Ao passo que, em 1968, a condição *utópica* surgia como uma tentativa acadêmica e *adulta* de conceituar a comoção estudantil mundial daquele ano, consolidando a produção de *um lugar ideal* menos um destino e mais como um produto dos grupamentos estudantil da época, o ano de 1979 emerge como um tempo no qual esta ordem se encontra parcialmente invertida. Ao analisar os depoimentos supracitados de Fonseca Neto e José Dias de Almeida, é permitido inferir que os eventos precipitados em 1979, em especial a autonomia do DCE enquanto espaço de mobilização interna e a reconstrução da UNE como laboratório de ideias do M.E. brasileiro, instaurariam no imaginário estudantil uma perspectiva de otimismo, a *utopia da liberdade*, que inculcaria nestes sujeitos, ao constatarem os sucessos de suas atuações, a identificação como legítimos herdeiros da *Geração de 1968*.

Sentindo-se coparticipes de um momento histórico no qual o Piauí integrava-se ao restante do país numa ação conjunta pela volta da Democracia, muitos estudantes ufpianos buscaram contribuir com este movimento, centrando sua atuação na defesa da UNE enquanto instituição representativa do estudantado nacional e na denúncia da falta de liberdade que assolava o território brasileiro no alvorecer dos anos oitenta. Estas pautas povoavam, direta e indiretamente, a página de um relativo número de impressos produzidos pelas células ligadas ao Movimento Estudantil da UFPI. A título de investigação, em outubro de 1980, o Boletim Informativo do DCE da Universidade Federal do Piauí publica uma charge na qual se verifica

um discurso de otimismo acerca da reestruturação da UNE, destacando que os congressos da entidade correspondiam a um mecanismo de vitória das reivindicações estudantis.

Figura 1 – Charge no Boletim Informativo do DCE da UFPI, em outubro de 1980



Fonte: SUDÁRIO, 2008, op. cit., p. 93.

A utilização de material escriturístico como artefato de propaganda das bandeiras estudantis foi muito recorrente no movimento de alunos de ensino superior em Teresina. O DCE ufpiano editou, durante a década de 1980, um jornal intitulado *Unha de Gato*, no qual mantinha publicações variadas sobre os problemas que se abatiam sobre os cursistas dentro e fora do *campus* da Ininga. Em conjunto com esta veia da imprensa, alguns estudantes utilizavam diferentes gêneros artísticos como maneira de tomar posição no movimento estudantil universitário, seja em favor das bandeiras progressistas, seja como forma de defender uma dissidência interna do M.E., destacando-se entre elas a poesia, a literatura e, até mesmo, o cordel. A propósito deste comportamento, Ana Rosa Sudário[200] destaca que as eleições estudantis ocorridas na UFPI durante o ano de 1981 não transcorreram num clima de muita tranquilidade, resultando em confrontos entre Pedro Alcântara, pertencente à chapa *Transformação*, e Victor Emanuel Maciel, da chapa *Nossa Voz*. O incidente foi reproduzido em formato de uma peça de cordel pelo estudante conhecido como "Ferreira", do curso de Direito:

> Cordel das Eleições
>
> [...] Pedro empurra o Vítor,

[200] SUDÁRIO, 2008, p. 108.

O Vítor o Pedro empurra,
Foi nome feio por todo lado,
Tape os ouvidos meu senhor,
O nome mais macio,
Senhor não pode ouvir,
Crianças nem se fala,
Pois o tímpano pode explodir
O Pedro todo rasgado,
Bem como se lastimou,
Quero que esse diabo se acabe,
Pois nunca mais entro,
Em movimento de estudantes,
Pois essa classe foi o diabo que inventou.[201]

Ao tratar o movimento de estudantes como uma "classe que o diabo inventou", o autor expõe suas frustrações com determinados comportamentos que, a seu ver, são inadequados e que terminariam por corromper o movimento estudantil, reduzindo-o, nesse caso, a uma luta pessoal e não coletiva. O fragmento lírico, todavia, é interessante do ponto de vista reflexivo não só pelo seu conteúdo, mas pelo seu formato. Excerto de subjtividade, a redação de versos, ainda que circunscrita ao cotidiano da luta estudantil, expõe que o *corpo-militante-partidário* pode existir como algo fora da fronteira exclusiva da "da razão e da militância [...]"[202], pois coexiste também no campo emocional. Diferente da literatura panfletária, um cordel, ainda que movido por razões macropolíticas, resguarda uma aura de sentimentos que se revela na escolha de palavras, na formatação de rimas e na mensagem enunciada.

Esta aproximação entre as linguagens artísticas e a militância estudantil é favorecida pelo local social ocupado pelo cursista de nível superior. No circuito da produção de conhecimento durante a segunda metade do século XX, as universidades brasileiras se firmaram como espaço destacado de entusiasmo e fabricação da cultura letrada e como principal polo receptor de influências estéticas estrangeiras, importações que eram apreendidas por professores e alunos. De modo complementar, é notável, ao confrontar os materiais produzidos pelos estudantes, a presença constante de um tom de autoridade acadêmica, o que repercutiria a valorização do pensamento crítico para o andamento da luta militnate e o reforço da posição do estudante, aquele que se dedica ao estudo dos problemas do país e do planeta, na chefia de um movimento de questionamento da ordem vigente. Logo, por estarem inseridos em um circuito de trânsito de textos e de autores e de valorização do conhecimento, os alunos da UFPI acabariam, muitas vezes, por adotar linguagens artísticas como mecanismo de expressão ideológica.

---

[201] SOCOS e pontapés nas eleições do DCE. **O Dia**, Teresina, 14 maio. 1981, p.8.
[202] CASTELO BRANCO, 2024, p. 77.

Justamente por isso, o cordel de Ferreira não foi a única vez que as artes foram acionadas como artifício descritivo da dinâmica interna do movimento estudantil ufpiano. Em comentário relativo à eleição de Marlúcia Valéria, aluna de Serviço Social, como a primeira mulher a presidir o Diretório Central dos Estudantes, em 1984, Ozeas de Sousa, no Jornal do Centro Acadêmico de Medicina veterinária, intitulado *O Berro*, publicou um poema com os seguintes versos:

> [...] nada demais aconteceu,
> apenas cortaram sua carne e beberam seu sangue
> e louvaram aos diabos
> o que ainda restava de braços
> para pegar na enxada – fuzil
> mas assim mesmo antes de arrancarem sua boca
> ele conseguiu fecundar o chão com um beijo
> e fincar unhas e dentes na terra
> num desespero de libertação.[203]

O desencanto com o sufrágio que sagrou a primeira mulher a presidir o DCE fala muito menos da candidata do que da universidade. O tom melancólico denunciava que, mesmo com um avanço político no campo do gênero, a nova gestão encontraria as mesmas dificuldades que se abateram sobre as gestões anteriores, mazelas estas que se situavam não só na área política, mas na área estrutural. Compreendendo que o vigor do M.E. perpassava pelo fortalecimento da universidade em seus vários aspectos, a *Geração de 1979* diagnosticou muitos problemas que se abatiam sobre o *campus* da Ininga e que afetavam não só a causa estudantil, mas o corpo físico dos alunos, o que despertaria, em pessoas como Ozeas de Souza, a frustração que gerava a impressão que "nada demais aconteceu". Abaixo, consta uma tabela com as principais reformas exigidas pelas chapas que geriram o Diretório Central dos Estudantes entre 1979 e 1984:

Tabela 2 – Lutas específicas da UFPI contidas em cartas-programa de chapas que concorreram ao DCE da UFPI entre 1979 e 1984.

Nome da Chapa	Lutas nacionais contidas na carta-programa
Chapa "Nossa Voz" (1981-1982)	• A luta pela ampliação, melhoria no funcionamento, no atendimento e na alimentação do restaurante universitário. Como também o seu funcionamento aos sábados, domingos e feriados • Pela abertura imediata da residência universitária; • Pela ampliação do espaço fisico e do acervo bibliográfico, qualitativa e quantitativamente; das bibliotecas;

[203] OZEAS, de Sousa. Aconteceu. O Berro, Jornal do Centro Académico de Medicina Veterinaria, Teresina, mar. 1984, p.9. In: In: SUDÁRIO, 2008, p. 118.

	• Pela formação de uma comissão de estudantes que fiscaliza e trabalhe junto à administração do restaurante com amplos poderes de decisão; • Pela anistia aos devedores do crédito educativo, e a sua transformação em bolsa não reembolsável. E o seu reajuste equiparando-se ao salário mínimo regional; • Pelo funcionamento da biblioteca aos sábados, domingos e feriados; • Pela ampliação e por melhor assistência médico-odontológica; • Por estágios remunerados para estudantes dentro da universidade; • Por mais ventiladores nas salas de aula (mínimo do 04 em cada sala); • Pela ampliação e melhoria do transporte coletivo de linha para a universi- dade, e que esta abranja todos os setores do campus (inclusive CCA e setor de esportes); • Pela colocação de mais bebedouros e pela conservação dos mesmos • Pela construção de banheiros com instalações completas; • Pela formação de uma comissão que estude os problemas de matricula e que garanta o oferecimento de vagas nas disciplinas de acordo com as necessidades dos alunos.
Chapa "Espinho" (1982-1983)	• Maior atenção às questões do dia-a-dia: curriculo, matricula, transporte, restaurante, oferta e rotatividade de disciplinas, assistência médico-odontológica; • Incentivo à carona amiga, sebo cultural e cooperativa de livros.
Chapa "Viração" (1983-1984)	• Reformulação do processo de matriculas utilizando novos critérios e de forma que não necessite mais se correr atrás dos cartões e enfrentar numerosas filas; • Construção da casa do estudante universitário; • Levantamento do número de estudantes universitários que residem na casa do estudante pobre, pensões e repúblicas; • Implantação do projeto de produção agropecuária-pecuária no CCA, que permita a pesquisa e experimento neste centro e sirva para abastecer o restaurante universitário; • Ampliação do atendimento médico-odontológico com aquisição de novos equipamentos; • Construção de uma creche na universidade; • Criação de uma cooperativa universitária de livros e materiais escolares, com abatimento para os seus associados; • Construção de amplo auditório e uma biblioteca no CCHL; • Construção de uma moderna sede para o DCE e Centros Acadêmicos; • Construção do Hospital Veterinário.

Fonte: ALMEIDA, 1995, op. cit., p. 25-26.

De acordo com as informações dispostas, têm-se que as reivindicações estudantis acerca de melhorias para a Universidade Federal do Piauí adentram por eixos variados, indo desde auxílios para os estudantes, passando por programas que incentivem a permanência até modificações estruturais no *campus*. Tudo isto era resultado da avaliação de que a UFPI possuia importância central para o M.E. local e, também, para a sociedade piauiense como um todo, uma das aludidas beneficiárias da efetivação das lutas estudantis.

Exatamente por isso, alguns grupos terminariam por sair dos muros do Ininga e buscar, na frequência de outros espaços, modos de pôr em prática suas inquietações juvenis. É o caso dos estudantes de engenharia da UFPI, Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, Dácia Ibiapina, Socorro Melo e Lorena Rego que buscaram no Cine-Clube Teresinense apoio para questionar as desigualdades sociais de Teresina através da filmografia. Membros-idealizadores do coletivo *Mel de Abelha*, foi no espaço do CCT, notadamente a partir do início da década de 1980, que os cursistas aliaram as leituras universitárias com o potencial comunicativo do cinema. Conforme expõe Luís Carlos Sales, o Cine-Clube Teresinense foi fundamental para que a vontade de rodar filmes que ele e os demais componentes do *Mel de Abelha* tinham se tornasse realidade. Segundo depõe, em entrevista concedida a Rosa Edite Rocha, o CCT

> [...] Foi importante pra todos nós que sonhávamos com a arte de fazer filme e ainda por conta dessa formação que o Cineclube nos proporcionava na época. Era simples, mas muito importante para nós que não tínhamos contato com produção cinematográfica. Lá, nós ficamos sabendo que cinema não se faz de qualquer jeito, entendemos o que era plano, contra-plano, quando e como usar cada um desses vários planos.[204]

A formação e o acolhimento dado pelo Cine-Clube Teresinense ao *Mel de Abelha* é reconhecido não só por Sales, mas pelos demais membros deste grupamento de *filmakers*. Esta acepção se fundamenta no relato oral de Valderi Duarte, concedido em 2021 a João Vitor Melo, no qual ele aponta que ele e os companheiros editaram:

> Esses filmes [as criações do Mel de Abelha pós-1981] maior parte, lá dentro do Cine Clube. Mesmo assim, a gente dizia "Padre Carlos, nós estamos aqui [...] fazendo um filme independente, mas temos dificuldade em editar, você tem o equipamento... a gente ia lá e editava [...]. Isso aí acontecia em relação a gente.[205]

O depoimento de Duarte expõe a relação de amparo que o Cine-Clube Teresinense oferecia aos aspirantes a produtores, especialmente do ponto de vista técnico. Cada qual a seu modo, estes novos sujeitos, herdeiros das potencialidades que o ambiente cineclubista permitia surgir, abraçaram o ideal artístico do cinema e os utilizaram como arma de expressão e invenção de mundos.

---

[204] SALES, Luis Carlos. Entrevista concedida à Rosa Edite Rocha em outubro de 2010, em formato digital. In: ROCHA, 2011, p. 102.

[205] DUARTE, Valderi. Entrevista realizada por João Vitor de Carvalho Melo em 02/08/2021, em Teresina, Piauí.

Assim, destaca-se que o Cine-Clube Teresinense foi, desde a sua fundação até os anos finais de seu funcionamento, perpassado pelo ideário e pela atuação do movimento estudantil. Para além dos corpos *militantes-partidários*, porém outras formas juvenis de interpretar e de consumir a urbanidade e a cronologia da capital piauiense dialogaram com o clube de cinema católico. Em concorrência aos estudantes aguerridos, encontram-se um grupamento de jovens que, elegendo o poeta Torquato Neto como signo de sua geração, elaboraram um movimento que pretendia desafiar os padrões culturais de uma cidade para eles tão atrasada que, sequer, "passava um filme de Godard"[206].

1.2. "Vão, meninos, ser *gauche* na vida": segmentos juvenis de um *corpo-transbude-libertário*

> eu sou como eu sou
> pronome
> pessoal intransferível
> do homem que iniciei
> na medida do impossível
>
> eu sou como eu sou
> agora
> sem grandes segredos dantes
> sem novos secretos dentes
> nesta hora
>
> eu sou como eu sou
> presente
> desferrolhado indecente
> feito um pedaço de mim
>
> eu sou como eu sou
> vidente
> e vivo tranquilamente
> todas as horas do fim.[207]

Torquato Pereira de Araújo Neto foi um poeta teresinense[208]. E foi também jornalista. E letrista. *Filmaker*? Foi também. Tropicalista? Sim! Torquato Neto foi, de fato, muitas coisas.

---

[206] ARAÚJO NETO, Torquato. **Torquatália:** obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 284.

[207] NETO, Torquato. Cogito. In: KRUEL, Kennard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. 2ª ed. Teresina: Editora Zodíaco, 2008, contracapa.

[208] Torquato Neto nasceu em 9 de novembro de 1944, no Hospital Getúlio Vargas, localizado no Centro de Teresina. Era filho do promotor público Heli da Rocha Nunes, "espírita e membro da maçonaria", e da professora primária Maria Salomé da Cunha Araújo, "católica fervorosa". In: KRUEL, 2008, p. 101.

Em vida, foi um homem em constante disputa com o seu tempo. A incapacidade da linguagem em nomear o que habitava o âmago do poeta sempre o sufocou. Como disse uma vez José Saramago, "*dentro* de nós *há uma coisa* que não tem nome, essa coisa é o que *somos*"[209]. Dentro do *Anjo Torto*, haviam coisas e essas coisas tantas, que também não tinham nome, só conseguiam sair do corpo de Torquato através das artes, maneira única encontrada de dizer o indizível. Na vasta historiografia produzida acerca deste personagem, *inconformismo* e *inadequação* são descritores comumente acionados para caracterizar a sua breve existência terrena.

Em *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália, Edwar de Alencar Castelo Branco situa a inquietação do polímata teresinense em um contexto histórico no qual o Brasil experienciava a emergência da *pós-modernidade*. Segundo Castelo Branco, a década de 1960 demarca o período em que o país testemunharia avanços tecnológicos, como a ida do home à lua, em 1969, o advento de uma noção de conexões internacionais, cognominadas sob o epíteto de *aldeia global* e o já debatido protagonismo da juventude como ator social destacado, responsável por "pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes"[210]. Como pano de fundo destes acontecimentos, encontra-se a expansão mundial da contracultura e a ereção da crise paradigmática da linguagem[211] – "não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise, inclusive, da linguagem cotidiana"[212] – que envolveu não somente Torquato Neto, mas toda uma geração.

Por investigar um problema que é compartilhado por muitos sujeitos, a eleição de Torquato Neto como signo de um tempo de *modernidades* disruptivas repercute uma escolha de pesquisa que visava tomar um indivíduo como um objeto de investigação – um *objeto-carne*, não um *objeto-coisa* – capaz de recortar a teia da diacronia dos eventos e possibilitar uma análise minimamente sistematizada de um período singular da historicidade humana. Assim, o poeta teresinense é um como tantos outros. Ao lado de Torquato Neto, esse jovem urbano brasileiro, existia muita gente, de todos os lugares do país, que estava tanto no gatilho quanto na mira da flecha pós-moderna. Nesse séquito, encontram-se nomes como o de Lygia Clark, o

[209] SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
[210] CASTELO BRANCO, 2024, p. 59.
[211] Segundo Edwar de Alencar Castelo Branco, a *contra-linguagem* torquateana se constituía a partir de um raciocínio que se pautava "Raciocinando sempre em termos de "lado de dentro" e "lado de fora", o poeta parecia perceber a transparência da linguagem como o lugar de mascaramento do caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. Ao mesmo tempo, percebia serem as palavras "poliedros de faces infinitas", que sempre se permitiriam serem utilizados no sentido da subversão de significados.". In: CASTELO BRANCO, 2024,
[212] CASTELO BRANCO, 2024, p. 54.

de Jomard Muniz de Britto, o de Waly Sailormoon, o de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, o de Tom Zé, o de José Agrippino de Paula, o de João Câmara Filho e muitos mais.

Essas personalidades tornaram-se conhecidas em muitas regiões do país, especialmente nos grandes centros urbanos. Ainda que não chegasse ao patamar de metrópole, a capital do Piauí também constituiu um polo receptor desses novos personagens culturais que desembarcavam na cidade através de discos, de revistas, da ainda tímida televisão ou, ainda, trazidos por jovens que vinham de cidades maiores como São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte. Assim, era possível encontrar faixas dos LP´s de artistas do *pop* internacional[213], bem como dos tropicalistas[214], sendo tocados em rádios e radiolas de Teresina. Alguns desses artistas, inclusive, se apresentariam em casas de espetáculo locais, a exemplo de Gilberto Gil, convidado pelo Governo do Estado, à época comandado por Alberto Tavares Silva, para cantar em um dos *shows* que ocorreram durante a concorridíssima programação de reinauguração do Theatro 4 de Setembro, em 1975[215].

Contemporâneo destas novidades, Edmar Oliveira aponta que uma porção significativa da juventude que andava pelas ruas e praças teresinenses na virada décadas de 1960 e 1970 contato com as novas vanguardas artísticas que se avultavam no Brasil daqueles dias, consolidando um circuito interno de apropriação destes segmentos cultuais. De acordo com ele:

> A gente já tava ligado. Muito atento. Desde o primeiro disco do Caetano, ele e Gal, *Domingo*, a gente já ouvia aquilo eternamente. Ouvir música pra gente era um negócio doido. Passar noites ouvindo músicas que não conhecíamos, ouvir de novo. Aquele disco do Caetano que tem a serpente, de 1968, que tem *Soy Loco Por Ti America* e *Tropicália*, a gente quase se acaba de ouvir aquilo. O Panis et circenses, a gente sabia que era importante.[216]

Nenhuma dessas influências, porém, foi tão representativa para esse grupamento de jovens quanto a de Torquato Neto. Sua importância foi tão significativa para um determinado segmento social que autores como Frederico Osanan Amorim Lima[217] e Fábio Leonardo

[213] MÚSICA – Do pop ao exorcismo. **O Dia**. Teresina, 23/24 dez. 1974, capa.
[214] OLIVEIRA, Edmar. Edmar Oliveira: encontros, trajetórias e intervenções artísticas em processo. In: OLIVEIRA, Aristides; AURÉLIO, Bernardo; MONTEIRO, Jaislan. **Adão e Eva do Paraíso ao Consumo**. Teresina: Quinta Capa, 2019, p. 14.
[215] FESTA DO ANO: Inauguração do Theatro. Jorge Amado, Gilberto Gil e Raquel de Queiroz vem no dia 10. **O Estado**, Teresina, 07 mar. 1975, p. 7.
[216] OLIVEIRA, 2019, p. 58.
[217] LIMA, 2006,

Castelo Branco Brito[218] utilizariam o conceito de *Geração Torquato Neto*[219], composta por jovens piauienses de classe média como Antônio Noronha, Claudete Dias, Arnaldo Albuquerque, Carlos Galvão e o próprio Edmar Oliveira, para catalogar uma sequência de experiências artísticas, notavelmente na área da literatura, da imprensa alternativa e do cinema, e comportamentais de natureza contracultural ocorridas na *Cidade-Verde* entre o começo de 1972, momento em que Teresina começaria a projetar a sua própria versão de uma *contraculturalidade*[220], e fins de 1975.

Assimilando a ideia de que toda nomeação é uma escolha e que toda escolha reflete dimensões de poder e de querer[221], a proposição de Torquato Neto como sujeito-signo desta geração repercute o diagnóstico de dinâmicas que orbitam tanto na dimensão do *desejo* quanto na esfera da *afetação*. Acerca das pulsões desejantes, muitos dos depoimentos dos contemporâneos de Torquato o cristalizam como um ideal de jovem contracultural, pleno em transgressão e invenção, seja de novas artes, seja de novos valores. Ao tomá-lo como símbolo de alguém que entendeu o que os novos tempos, chamados por Castelo Branco de *pós-modernos*, queriam das juventudes – a saber, superar o conservadorismo dito "careta" da geração de seus pais –, os *torquateanos* inspiravam-se em Torquato Neto, *desejando* ser *como* ele. A vontade não era de *ser* Torquato Neto, mas estar na mesma sintonia de ações, compartilhar e, sobretudo, experienciar a mesma *vibe* do poeta.

Em entrevista publicada no *Diário do Povo* em dezembro de 1992, Claudete Dias, uma das poucas mulheres filiadas à geração em questão, afirma que Torquato Neto era um purista

---

[218] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. 2ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2024.

[219] Conforme esclarece Castelo Branco que "Este termo foi originalmente formulado e tornado público pelo pesquisador Vilhena Filho (1999), em dissertação de mestrado escrita no final do século passado. No texto o pesquisador propõe que o encarte "O Estado Interessante", do jornal "O Estado", em Teresina, seria expressão de uma "geração" na qual Torquato Neto figuraria como centro e principal agente. Do meu ponto de vista o trabalho de Vilhena é muito importante e inaugura um campo de pesquisas no interior do qual eu próprio me insiro. Entretanto, tendo em vista as referências conceituais com as quais atuo, acho mais adequado utilizar a expressão "Espectro Torquato Neto". Esta expressão, sempre do meu ponto de vista, 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, Antônio 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 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. Com ou sem a influência explícita de Torquato Neto.". In: BRANCO, Edwar Castelo. A teresinália e o espectro de Torquato Neto: The teresinália and the specter of Torquato Neto. **Revista de História da UEG (REVHIST)**, v. 14, n. 2, p. e422509-e422509, 2025.

[220] LIMA, 2006, p. 32.

[221] FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas". São Paulo: Martins Fontes, 2007.

do movimento *hippie*, vertente estritamente imbricada com o questionamento de padrões comportamentais. Nesse sentido, ao comentar um filme em formato Super-8 protagonizado por ela e por Torquato no ano de 1972, que possuía o título de *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*[222], Dias destaca que:

> O movimento hippie estava acabando, mas a filosofia permanecia. E, em 72, estava superviva. [...] E Torquato tinha esta visão pura. Acho que esse filme resume a visão que Torquato tinha do mundo. E ele quis passar isso para o cinema. Tanto o homem como a mulher se deixaram consumir, mas ele não se deixava. Ele esperava. Não tinha espaço num mundo deste.[223]

Na mesma direção, Edmar Oliveira aponta que Torquato Neto era uma referência para ele, sendo, inclusive, inspiração para algumas películas que gravaria ao longo dos anos setenta. Esse foi o caso de *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*. O curta, cujo argumento central fora idealizado por Oliveira, fora amplamente baseado nas produções de Torquato Neto[224]. Ao ser questionado sobre as influências que o levaram a percorrer o caminho do cinema de horror em Teresina, Edmar Oliveira é categórico ao afirmar que sua maior referência foi "Torquato! Nós imitamos o filme dele"[225]. O filme ao qual Oliveira faz referência é *Nosferato no Brasil*[226], dirigido por Ivan Cardoso, em 1971. A obra, que se tornou um marco do cinema marginal[227], contava com Torquato Neto na pele morta-viva do vampiro.

Ainda discorrendo sobre a época que conhecera Torquato, Edmar Oliveira expõe que:

> Eu me lembro que meu pai tinha um comércio, não tinha muito dinheiro e eu roubava da loja lá de casa todo dia dinheiro para comprar o jornal Folha da Manhã, que chegava do Rio, Eu ia na banca, chegava de tardezinha e comprava. Depois que o *Correio da Manhã* faliu eu passei a comprar *Última Hora*. Torquato eu vi no *Última Hora*, comprando aqui. Quando eu conheci ele, já tinha acabado a coluna dele no *Última Hora*. Eu conheci o Torquato

[222] ADÃO E EVA DO PARAÍSO AO CONSUMO. Direção: Carlos Galvão. Teresina: 1972.
[223] DIAS, Claudete. Claudete Dias: O cinema piauiense. In: OLIVEIRA, Aristides; AURÉLIO, Bernardo; MONTEIRO, Jaislan. 2019, p. 14.
[224] OLIVEIRA, 2019, p. 52.
[225] OLIVEIRA, 2019, p. 52.
[226] NOSFERATO NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Elenco: Torquato Neto, Scarlett Moon, Helena Lustosa, Daniel Más. Duração: 26 min. Brasil, 1972.
[227] Segundo Ângela José, o cinema marginal se desenvolveu "à margem da sociedade de consumo e das grandes produções, 157 fitas de orçamentos baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados, "realizando uma profunda análise do homem e seus valores". O cinema marginal tanto podia estar nos filmes eróticos da Boca do Lixo (SP), como nas propostas estéticas de Ozualdo Candeias (A margem, 1967, Zezero, 1972); de Rogério Sganzerla (O bandido da Luz Vermelha, 1968, A mulher de todos, 1969), e Júlio Bressane (O anjo nasceu, 1969, Matou a família e foi ao cinema, 1969); nos projetos tropicalistas de Fernando Coni Campos (Viagem ao fim do mundo, 1968) e de Iberê Cavalcanti (A virgem prometida, 1967, Um sonho de vampiros, 1969); nas fitas de terror de Mojica Marins (À meia-noite levarei tua alma, 1964); e na metáfora política de Luiz Rozemberg (Jardim de espumas, 1970) e de Olney São Paulo (Manhã cinzenta, 1969).". In: JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007, p. 156-157.

> maduro, dois anos antes dele morrer. Pra gente, ele era uma referência. A gente sabia da importância dele. A gente ficava puto com essa cidade que não sabia quem era o cara. Esse filme dá a nossa identidade.[228]

Nestas memórias, contudo, não existem unicamente as impressões pessoais que Torquato Neto gerou em Oliveira. Nos fragmentos finais destas reminiscências, é possível descortinar uma outra face do poeta tropicalista. Nelas, não reside somente um Torquato mitológico, um ídolo que, antes escondido por detrás das linhas de um jornal, ganhara corpo e se tornara parceiro de experimentações audiovisuais. Mais que isso: existe, na fala de Edmar Oliveira, um Torquato Neto proscrito, relegado ao ostracismo pela cidade em que nascera. Em outro momento de sua entrevista, Edmar conta que, na época que Torquato Neto era vivo, "ele não era muito bem visto" em sua terra natal, e complementa afirmando que "ninguém gostava dele aqui não! Depois que morre, vira santo"[229]. A percepção de que Torquato Neto não era um vulto de relevância no cenário teresinense, pelo menos não até a sua morte, é compartilhada por outros sujeitos que viveram em Teresina no início de 1970.

Vinda de Esperantina para estudar na capital, Teresinha Queiroz registra, no livro *Do singular ao plural*, as suas impressões acerca do velório de Torquato Neto em Teresina, evento testemunhado por ela em uma de suas andanças pelo centro da cidade nos idos de 1972. Em uma tarde aparentemente comum, igual a todas as outras, a jovem se depara com

> [...] Um velório de homem, caixão exposto na primeira sala da casa e o pequeno número de pessoas a velar. Esse fim de tarde e a cena de um morto quase abandonado permaneceu comigo por muito tempo. Ao saber posteriormente o nome do homem suicida, nada mudou quanto à sua desimportância para mim. Nada lembro, a não ser por ouvir contar posteriormente, da grande repercussão do suicídio, das intensas e recorrentes notícias radiofônicas, da certamente grande comoção provocada na pequena cidade composta por reconhecidas e inquestionáveis parentelas. A parte mais tocante e reveladora daquele episódio eu viria a saber muito tempo depois a participação dos amigos e a música por eles cantada no enterro, Mamãe Coragem. Muito tempo depois, também, é que pude intuir alguns dos significados daquele evento e para que dimensões de ensombrecimento ele apontava.[230]

A impressão do esquife em solidão, abandonado pelo povo sob as sombras projetadas pelos canaleiros de Teresina, contrasta com a forte presença que Torquato Neto teve, tanto em

---

[228] OLIVEIRA, 2019, p. 52.
[229] OLIVEIRA, 2019, p. 50.
[230] QUEIROZ, Teresinha. Imprevisíveis significados. In: QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 255-256.

vida quanto em morte, na imprensa do eixo Rio-São Paulo. No entremeio da década de sessenta, Torquato Neto aparece em jornais de grande projeção, seja como escritor, seja como notícia. Em abril de 1966, os noticiários cariocas *Correio da Manhã*[231] e *Jornal do Brasil*[232] publicam reportagens sobre um espetáculo ocorrido em um bar da *Cidade Maravilhosa*, nomeado de *Cangaceiro*, no qual Maria Bethânia encena um texto escrito por Torquato Neto. Em 1967, no *Diário de Pernambuco*, os discos que contam com a participação do piauiense figuram repetidas vezes em edições diferentes da coluna *Em ronda do disco*, redigida por Sérgio Nona[233].

Já em 1972, no *Tribuna da Imprensa*, Torquato Neto é colocado por Roberto Moura como um compositor do filão de Newton Mendonça, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes e José Carlos Capinam, apontando que estes letristas realizaram "trabalhos realmente importantes dentro do contexto de cada época"[234]. Partículas de uma miríade de papéis de imprensa, todas estas notícias correspondem a uma pequena amostra de um contingente muito maior de reportagens e matérias que citam o nome do jovem piauiense. Além delas, existem as seções jornalísticas geridas pelo próprio Torquato no suplemento *Geleia Geral*, publicado no diário *Última Hora* de agosto de 1971 a fevereiro de 1972[235], e as contribuições feitas por ele para os jornais alternativos teresinenses *A Hora Fa-Tal* e *O Estado Interessante*.

O contraste entre a circulação nacional do nome de Torquato Neto e o aparente desconhecimento de seu nome e de sua obra em seu estado pátrio só se torna menos sentido a partir de sua morte, situação que determinaria os moldes sobre os quais se daria a construção da memória popular em torno do poeta. Sendo um indivíduo apropriado como símbolo máximo de um determinado segmento de juventude em Teresina, é fundamental apresentar alguns aspectos da vida e, especialmente, da morte de Torquato Neto, ambas tornadas simbólicas pelos seus contemporâneos. É a partir destes dois acontecimentos que muitas das ego-narrativas da geração que leva o nome do artista se estruturam.

Torquato Neto se suicidou no Rio de Janeiro a 10 de novembro de 1972, um dia após o seu aniversário. Tinha 28 anos recém-completos. Na madrugada, após comemorar com amigos, redigiu uma carta de despedida. A mensagem se inicia com a palavra "FICO". Ao longo das linhas, o jovem vai explicando as razões pelas quais "fica".

---

[231] MARIA BETHÂNIA traz de volta. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ed. 22407, 24 abr. 1966, capa.
[232] QUANDO O SOL APAGA o Rio ilumina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. 88, 17 abr. 1966, p. 9.
[233] São sintomáticos desta situação as edições do *Diário de Pernambuco* de 9 de abril de 1967, 28 de maio de 1967, 4 de junho de 1967 e 27 de agosto de 1967, adentrando, também, pelo ano de 1968, a exemplo do exemplar de número 0040, de 18 de fevereiro de 1968.
[234] MOURA, Roberto. Corda Solta. In: **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, No. 06812, 28 set. 1972, p. 11.
[235] KRUEL, 2008, p. 101.

> FICO. Não consigo acompanhar a marcha do progresso de minha mulher ou sou uma grande múmia que só pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha mulher na sua louca disparada para o progresso. Tenho saudades como os cariocas do tempo em que eu me sentia e achava que era um guia de cegos. Depois começaram a ver, e, enquanto me contorcia de dores, o cacho de banana caía. De modo Q FICO sossegado por aqui mesmo enquanto dure. Ana é uma SANTA de véu e grinalda com um palhaço empacotado ao lado. Não acredito em amor de múmias, e é por isso que eu FICO e vou ficando por causa deste amor. Pra mim chega! Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o Thiago. Ele pode acordar.[236]

Ficar, porém, não é continuar no mundo. É ficar no tempo, imóvel para sempre, enquanto este mesmo mundo caminhará sem ele. As estrelas cairão e renascerão, mas não para o poeta. Lembrou do filho, Thiago, e da esposa, Ana Maria. Antes *anjo*, Torquato se converteu em memória. Escreveu. Deixou a carta. Caminhou em direção ao banheiro de seu apartamento, situado no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Fechou a porta e abriu a torneira do gás. Morreu. Seu corpo, "como uma criança adormecida"[237], foi encontrado às 7 horas e 30 minutos daquela manhã pela babá de seu filho, Gal, mesmo apelido da cantora da qual era amigo.

Contradizendo as memórias de Teresinha Queiroz, Kennard Kruel afirma, em tom laudatório, que as exéquias de Torquato Neto em Teresina aglutinaram milhares de pessoas, havendo "uma multidão, formada principalmente por jovens, garotas e senhoras" que acompanharam o cortejo até o Cemitério São José, situado na Zona Norte da capital, onde seu corpo encontra-se inumado[238]. Compreendendo que tanto o *narrador-pesquisador* quanto o *narrador-memorialista* são transpassados pela dimensão subjetiva inerente ao ato de contar - momento no qual cada um deles "reflete, ordena, 'reinventa o ser', além de atribuir sentidos às suas experiências cotidianas, que se apresentam emolduradas pela afetividade"[239], não é produtivo contrapor as duas narrativas, buscando definir qual a correta. Nessa discussão, cada uma corresponde a uma impressão pessoal sobre o fato ocorrido. Ao fim, o que é realmente interessante verificar é que, após seu suicídio, Torquato Neto passou a ser alvo de muitas homenagens públicas em Teresina, quantitativamente maiores do que as que recebera em vida[240].

---

[236] KRUEL, 2008, p. 109.
[237] KRUEL, 2008, p. 109.
[238] KRUEL, 2008, p. 109.
[239] COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. **História Oral**, v. 17, n. 2, p. 47-67, jul./dez. 2014, p. 64.
[240] São exemplos deste interesse crescente não somente as obras acadêmicas feitas sobre o poeta, mas as homenagens atribuídas a ele em logradouros e espaços públicos da capital. São exemplos desta conjuntura o *Campus* Poeta Torquato Neto, sede da Universidade Federal do Piauí, e o residencial Torquato Neto, situado na zona Sul de Teresina.

Para muitos de seus contemporâneos e parceiros, isso já não tinha sentido. Este sentimento *necrófilo* de valorizar o escritor somente após sua morte havia sido notado pela contista Lygia Fagundes Telles, que afirmou que, no Brasil, o artista "fica bom, fica maravilhoso, depois da morte: é necrofilia, é necrofilia. A necrofilia é a vontade de exaltar o morto, porque o morto não está mais competindo"[241]. Para Carlos Galvão, Torquato Neto teria detestado esta comiseração em cima de seu eu defunto:

> Ao mesmo tempo que aparece o mito, aparece o contramito. Os caras ficam dizendo: "Porra, deixa o cara morrer! Que porra é essa?! Agora tudo é ele?" Mas tem alguma coisa de verdade nisso tudo, ele ficaria puto por ser nome de rua, por exemplo. Tinha umas coisas que, pelo jeito, ele era meio rebelde, mas eu o conheci. Ele morreu tinha 28 anos. Hoje seria um cara de setenta anos, que podia ter, sei lá, outra história. Com certeza, seria de vanguarda, de esquerda, mas estaria mais tolerante com um monte de coisa. Talvez esteticamente não, mas podia ter netos.[242]

Sob a perspectiva da teoria literária, este sentimento necrofílico que, para Galvão, Torquato Neto rejeitaria, poderia ser explicado pelas condições necessárias para a consagração de uma obra, de um gênero ou de um autor. Segundo Hans Robert Jauss, a qualidade qualquer um dos componentes anteriores "não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, [...] mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido por sua obra junto à posteridade"[243]. Desta maneira, ao perceber a obra de Torquato Neto sob a ótica desta dinâmica filosófica, pode-se dizer que parte da inglória que o poeta galgou em vida seja resultado da incompreensão de sua arte na época em que foi produzida, vista como uma novidade em desarmonia com os veios culturais hegemônicos daquele período. Todo modo, o suicídio de Torquato acabaria por encurtar o tempo necessário para a consagração de si e do que produzira. De um estranho cabeludo e esquálido, o jovem converteu-se rapidamente em mito, a "esperança do Piauí, que não vingou"[244], que se foi cedo demais.

A saída de Torquato Neto deste mundo impactou muitos indivíduos de sua geração. Assim, a dimensão do *desejo* dá lugar à perspectiva da *afetação*. Muitos jovens viam em Torquato, este homem confrontado por um tempo que não o compreendia, um emblema de seus próprios rostos. A ideia de que a incompreensão de Teresina com o *Anjo Torto* simbolizava, ao

---

[241] RODA VIVA. Entrevista com Lygia Fagundes Telles. **TV Cultura**, São Paulo, 1996.
[242] GALVÃO, Carlos. Carlos Galvão e os bastidores do filme perdido. In: OLIVEIRA, Aristides; AURÉLIO, Bernardo; MONTEIRO, Jaislan. 2019, p. 26.
[243] JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 7-8.
[244] QUEIROZ, 2016, p. 255.

fim, uma incapacidade da cidade de absorver o modelo de juventude que ele preconizava se faz presente no imaginário de algumas pessoas que testemunharam este caso. Edmar Oliveira, ao falar sobre Arnaldo Albuquerque, quadrinista e desenhista notável de quem fora amigo[245], defende que a comunidade teresinense virara as costas não somente para Torquato Neto, mas para outros artistas. Em suas palavras, Oliveira confessa que tem:

> [...] Medo de Teresina. Acho que se o Arnaldo tivesse saído de Teresina, ele teria acontecido. Teresina é cruel com as pessoas. Ela tem uma cobrança muito grande com elas, no comportamento, não aceita. Há uma desunião entre nós que fico horrorizado! [...] Tem essa maldade na cidade [...].[246]

Assim, tomando como signo de luta Torquato Neto, Edmar, Arnaldo, Carlos e seus contemporâneos empreendem uma guerrilha discursiva contra as *maldades* de Teresina, esta cidade pretensamente cruenta e cheia de intrigas[247]. Mas, afinal, em que medida a capital do Piauí uma terra tão árida para os jovens *torquateanos*? E mais: como esta geração agia? O que pretendiam? Quais seus resultados? Como eles se interconectavam com o espaço do Cine-Clube Teresinense? Essas questões serão discutidas a partir de agora como maneira de compreender as dinâmicas de sociabilidades mantidas entre a dita *Geração Torquato Neto*, o seu espaço e o seu tempo.

Como ponto de partida para estas investigações, é fundamental aprofundar o debate sobre o percurso de formação de identidades, singulares e coletivas, que estes jovens perpassaram durante os anos sessenta e setenta. Se Torquato Neto é eleito como personagem-signo desta geração, isto corresponde ao resultado direto da identificação do homem da *Geléia Geral* com um movimento mais amplo de contestação cultural e social em curso naqueles dias. Grosso modo, estes jovens encontravam-se filiados, ou, ao menos, era o que aspiravam, ao já mencionado movimento *contracultural*, fenômeno de natureza mundial que afetou muitos jovens citadinos a partir de meados dos anos 1960. Em uma tentativa de sistematização desta corrente ideológica, Theodore Roszak define a *contracultura* como

> [...] Aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre os jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência

[245] Para Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque era "o mais completo artista dessa geração". In: OLIVEIRA, 2019, p. 54.
[246] *Ibid*., p. 54-55.
[247] Para expandir as discussões sobre as relações entre as juventudes contraculturais e a cidade de Teresina, ver: 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 – Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2023.

> histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se *através das gerações*. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada.[248]

Estes sujeitos que "enxergam o óbvio" se multiplicam em um contexto no qual a juventude se catapulta à condição de agente questionador dos paradigmas coletivos arraigados nas sociedades de todo o globo. Isto posto, os contraculturais, assim como os jovens pertencentes aos movimentos estudantis, olhavam para si como os verdadeiros receptores da centelha da mudança que deveria incendiar e reduzir a pó "a cultura letal de seus antecedentes". Ao analisar os modos e modas das juventudes do final dos anos sessenta, cuja voz reverberaria pelo decênio seguinte, Teresinha Queiroz nomeia estes contraculturais, dentre os quais se situam os teresinenses, como praticantes de um *modo hippie* de ser jovem. Neste sentido, Queiroz assevera que este segmento era

> [...] A versão mais radicalizada das formas de recusa cultural inventadas em todo o mundo ocidental, com suas propostas de vida comunitária, sinaliza para a rebeldia e o inconformismo não apenas para com a força e o império do Estado, mas para com todas as formas de organização política e social, inclusive o arranjo familiar tradicional. Trata-se de versão limite das formas de rebeldia ao instituído e tem grande força em dois sentidos: em chamar a atenção enquanto crítica aos modelos institucionais dominantes, com suas relações hierarquizadas, e enquanto ruptura com os estilos convencionais de habitar, de conviver, de sobreviver, de vestir-se. As práticas dos hippies aguçavam sobremaneira os medos da sociedade tradicional, ancorada na família nuclear, e eram também vistas como assustadoras por colocar sob suspeição certezas profundas concernentes à religião, à família, à sexualidade, e sobretudo por questionar a dignidade conferida ao trabalho. Esse modo de ser jovem, seguindo Rolnik, é o que aponta mais radicalmente para a ruptura de fronteiras nacionais, ancorando-se também na crença de que uma pureza original teria sido roubada da humanidade pela civilização.[249]

De modo complementar, Edwar Castelo Branco situa a atuação combativa desta parcela juvenil sob os termos da liberdade e da transgressão que, uma vez aglutinados, geram o conceito de *corpo-transbunde-libertário*, contraponto ao já trabalhado *corpo-militante-partidário*. Em acepção à teoria do pesquisador, este sugere que

> O *corpo-transbunde-libertário*, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular dentro do universo político

[248] ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 36.
[249] QUEIROZ, Teresinha. Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas. QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 284-285

> 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 nós e eles, mas entre o eu e o mundo, o que implicava um politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas.[250]

Este comportamento desbundado de contornos quase absolutos fora descrito repetidas vezes pela literatura norte-americana, território onde a contracultura se desenvolveu de forma mais espraiada. Como símbolo deste acontecimento, situa-se o livro *On the road*, de Jack Kerouack, expoente da geração *beat* norte-americana[251], bíblia filosófica de um comportamento *drop-out*, o "cair na estrada", que valorizava "o viajante, com mochila surrada às costas, disputando baganas de cigarro com apressadas de transeuntes neuróticos"[252]. A ideia desta vida errante conformava uma oposição direta à norma preestabelecida de que os jovens, sucessores de seus pais, tem que se lutar para "dar certo". Leia-se "dar certo" como ter condições de prover o prover o próprio sustento, formar uma família e ser bem visto pela opinião pública. Cair na estrada, quer como *práxis* e quer como metáfora, significava se afastar desta predeterminação: a juventude queria viver experimentando o mundo e o seu corpo, lutando por algo em que realmente acreditasse.

Além de Kerouac, muitas foram as influências da geração contracultural, inclusive a teresinense. Além de Torquato Neto e dos tropicalistas brasileiros, Pink Floyd, The Beatles, Led Zeppelin, Joan Baez e Bob Dylan[253] constavam como algumas das referências prediletas das juventudes rebeldes do Piauí. Isto, porém, não significa que estes sujeitos foram meros reprodutores de uma cultura estrangeira. Pelo contrário, ao importar as influências de uma cultura globalizada, este segmento construiu a sua própria vertente artística e comportamental de contestação, perpassada pelas conjunturas específicas de Teresina naquele momento. Isto se verifica nos materiais produzidos por eles, especialmente em jornais alternativos, notadamente *O Gramma* e *O Estado Interessante*, e em filmes experimentais, como *Adão e Eva do Paraíso*

---

[250] CASTELO BRANCO, 2024, p. 77.

[251] Segundo Edvaldo Nunes dos Santos, a geração *beat* "foi um movimento estético-literário que emergiu na América do Norte no século passado e culminaria no que se entende por contracultura. Nutridos por um sentimento de inconformidade, advindo dos horrores da segunda guerra e das mazelas trazidas pela ascenção dos modelos capitalistas, alguns jovens adotam um modelo de vida marginal, do qual, surge uma poesia libertária, que comunga com o cosmos a partir de uma visão mística plural e que idealiza um modelo utópico e rebelde de criação, desprendido de regras e fora do cânone.". In: SANTOS, E. N. dos. Geração beat: experiências místicas, diálogos estéticos e poética das contraculturas. **REVEXT - Revista de Extensão da Universidade Estadual de Alagoas - UNEAL**, *[S. l.]*, v. 6, n. 2, p. 11–19, 2021. DOI: 10.48179/revext.v6i2.306. Disponível em: https://periodicosuneal.emnuvens.com.br/revext/article/view/306. Acesso em: 30 dez. 2024.

[252] CASTELO BRANCO, 2024, p. 67.

[253] CASTELO BRANCO, 2024,

ao Consumo e *Miss Dora*[254]. Sobre os jornais, estes geralmente tinham poucas edições e contavam com publicações feitas pelos próprios jovens acerca de temas relativos às artes e ao universo social e, até mesmo, político contemporâneo.

Os três jornais citados foram editados ao longo dos doze meses de 1972, sem possuir uma frequência constante. Principiando pelo *Gramma*, denota-se que, apesar de possuir somente dois números, este folheto teve uma importância singular para o seu grupo de editores, constituído por Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque, Paulo José Cunha, Durvalino Couto Filho, Haroldo Barradas, Geraldo Borges, Fátima Mesquita e "mais um bocado de gente"[255]. Com o slogan de "Jornal para burro", o *Gramma*, jornal mimeografado em tamanho A4, tratava de uma miríade de assuntos que iam desde a veiculação de poemas autorais até a crítica fílmica. Em sua primeira edição, o opinioso trazia uma lista de obras que deviam ser lidas e outra que continha uma seleção de obras que não valiam o tempo do leitor. Nesse segundo substrato, estavam *Love Story*, de Erich Segal, as *Obras Completas*, de Miguel de Matos, os textos de David Nasser na revista *O Cruzeiro* e, por fim, *O tombador*, do piauiense Fontes Ibiapina[256].

Ao adotar uma postura de críticos de arte, os jovens do *Gramma* buscavam se instituir como uma voz autorizada de uma nova cultura em gestação, que se sustentava, entre muitas coisas, na negação de determinadas escolas culturais, bem como seus representantes, consideradas por eles como retrógadas e desinteressantes. É o caso de Fontes Ibiapina: natural da zona rural da cidade de Picos, o escritor foi uma figura de renome da *intelligentsia* estadual ao longo do século XX, sendo, inclusive, membro imortal da Academia Piauiense de Letras, ocupando a cadeira de número nove da entidade por mais de duas décadas[257]. Segundo Paulo Neto de Souza Araújo, o grupo de jovens ligados ao *Gramma* gostavam de se denominar *Curtinália*, em oposição ao que chamavam *Granfinália*, a elite tradicional e intelectual, um segmento apontado "careta" e que, por conta disto, era constantemente ironizada em suas produções[258]. Nas repreensões escritas por estes jovens, sobrava, até, para pessoas de fora do Piauí, como foi o caso de Roberto Carlos.

Em um artigo de Carlos Galvão, o vocalista capixaba é descrito como um cantor que só é endeusado por quem "pouca coisa, ou quase nada tinha na cabeça"[259]. Logo a seguir, Galvão cita Caetano Veloso, caracterizado como um artista que era apreciado por gente de mais

---

[254] MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.
[255] EXPEDIENTE. Gramma. Teresina, n. 1, [s. d].
[256] LEITURA. Gramma. Teresina, n. 1, p. 3
[257] GONÇALVES, Wilson Gonçalves. **Antologia da Academia Piauiense de Letras**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, p. 258.
[258] ARAÚJO, 2023, p. 49.
[259] GALVÃO, Carlos. A importante desimportância de Roberto Carlos. **Gramma**, Vol. 1, Teresina, 1972, p. 9.

apurado gosto cultural, um público "mais liberto, mais consciente"[260]. Esta argumentação é bem corriqueira entre os tropicalistas, que viam a *Velha Guarda*, estética musical a qual Roberto Carlos esteve filiado no início de sua carreira, como uma vertente retrógrada e alienada[261]. Abraçando a ideia de que representavam o novo que suplantaria uma cultura fora de moda, os *grammistas* expandiriam suas queixas para outras linguagens artísticas, a exemplo do cinema. Em sua segunda edição, o folheto alternativo publicava uma queixa de Torquato Neto, escrita em estrutura poemada, contra as formas clássicas de se fazer um filme. Esta peça basearia o argumento do filme idealizado por ele, intitulado *O terror da Vermelha*[262]. Movido por este espírito crítico, o poeta adverte que:

> 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. é 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[263]

Ao lado de um elogio ao francês Jean-Luc Godard e ao soviético Dziga Vertov, expoentes do neorrealismo cinematográfico e do *cinema-verdade*, respectivamente, encontra-se a repreensão de Torquato Neto contra aqueles que, em Teresina, equivaleriam à sombra de um cinema no qual a elaboração fílmica não corresponderia a um meio de expressão e de experimentação livre do espaço e do corpo: a *rapaziada-cineclube*, os moços do Cine-Clube Teresinense. Convergindo para o que Jorge Vasconcellos cognominaria de *taxonomia deleuziana do cinema*[264], Torquato Neto entenderia o plano – um trecho de filme que é gravado sem interrupção da câmera, ou seja, um quadro filmado até que haja um corte – como o grau basilar da construção cinemática.

---

[260] GALVÃO, 1972, p. 9.
[261] GALVÃO, 1972, p. 9.
[262] O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.
[263] TORQUATO NETO. O terror da Vermelha. **Gramma**, Vol. 2, Teresina, 1972, p. 9.
[264] VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

À medida em que descreve que uma película é feita de planos, um "depois do outro depois do outro depois do outro depois do outro", Torquato antecede uma compreensão que viria a ser sistematizada e difundida em *Cinema 1 – Imagem e Movimento*, livro do filósofo Gilles Deleuze que denota o *plano* como o constituinte cinematográfico responsável por permitir a ação que dá sequência à narrativa de um filme. Sob esta perspectiva, o *plano* é compreendido em um duplo-aspecto de "translação das partes de um conjunto que se estende no espaço e de "mudança de um todo que se transforma em duração"[265]. Ao analisar o texto de Torquato Neto sob este prisma, é possível dizer que, para o *Anjo Torto* e seus parceiros, o modelo ideal de cinema corresponderia àquele que valorizasse a *movimentação* como seu eixo norteador. Essa movimentação, contudo, não poderia ser aleatória. Cada cinesia deveria conter um sentido. Dessa forma, o principal aspecto da cultura fílmica defendida por Torquato seria a necessidade de que cada *movimentação* correspondesse a uma *enunciação*. Era preciso tornar a imagem capturada e a ação registrada significantes antes, durante e depois da gravação.

Na perspectiva de Torquato Neto, esse padrão de *cinema de ação* seria o oposto direto dos *filmes de cena*, alegadamente, bem quistos pela "rapaziada cineclube". Ainda que o acusador não tenha esclarecido as razões dessa opinião, ela, muito provavelmente, reside no fato de que, até meados de 1970, os filmes produzidos no âmbito do Cine-Clube Teresinense serem gravações quase documentárias da cidade de Teresina, quase sempre resultados dos cursos anuais ofertados pela instituição. Assoma-se a isto, a forte vinculação do CCT com o catolicismo, o que denotaria um aspecto conservador, e a predileção dos instrutores em utilizar, como material de ensino, filmes do chamado *cinema clássico*. Ao comentar sobre as diferenças percebidas entre o seu grupo e os rapazes do cineclube, Carlos Galvão aponta que

> [...] No cineclube do Diocesano, em alguns fins de semana, os alunos se deslocavam a alguns recantos para realizarem filmes como experimentos, como dever de casa. O que coincidiu da gente estar ali era que havia um movimento nacional nos filmes de super-8. A gente estava inserido num movimento longo, underground, vanguardista. Não ficava cuidando de roteirinho, de imitar fala e botar cartaz, quer dizer... Essa história (*Adão e Eva*...) é uma metáfora simplista: é a diluição pelo consumo. Seria a história da humanidade.[266]

Na fala de Carlos Galvão, é perceptível a presença de uma estampa pré-concebida na qual os cineclubistas, por estarem vinculados a uma instituição que, apesar de ter natureza associativa, possuía uma dimensão formativa e educacional, aparecem como indivíduos que

[265] DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 27.
[266] GALVÃO, 1972, p. 9.

enxergavam o cinema exclusivamente como a arte da técnica da captura e da sequenciação de imagens e não como um mecanismo de expressão, antes uma linguagem, visão adotada pelo pessoal do *Gramma*. Todavia, apesar das queixas aberta aos cineclubistas, não existem indicativos de uma rixa maior entre os ditos *torquateanos* e os membros do clube do Diocesano, existindo, inclusive, relatos de sociabilização entre as duas partes.

Além de partilharem o mesmo espaço – o Centro de Teresina –, os jovens do Cine-Clube Teresinense forneceram auxílio técnico para os membros do *Gramma* durante a fabricação de alguns dos filmes experimentais que eles rodaram na cidade em 1972. Consoante Carlos Galvão, a câmera utilizada para gravar *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* foi emprestada pelo CCT a Antônio Noronha, frequentador daquele espaço[267]. Em verdade, Noronha não foi o único sujeito ligado às expressões contraculturais a participar de eventos que contavam com a presença de cineclubistas. Sobre este assunto, o Padre Carlo Bresciani discorre que

> O talentoso compositor, poeta, jornalista e cineasta de Super-8 Torquato Neto conheci pessoalmente; eu já era, então, o diretor do CCT, não sei se em 70 ou 71, trazendo-me o filme de sua realização *Adão e Eva - do paraíso ao consumo*, bastante conhecido entre os cines de Teresina. Assisti ao filme com Torquato, Noronha, Albuquerque também.[268]

Acerca do filme citado por Bresciani, Carlos Galvão aponta que foi na sede de outro empreendimento da Igreja, a União dos Moços Católicos, que *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* teve sua sessão mais lotada[269]. Dessa forma, destaca-se que, apesar de os jovens contraculturais "pegarem em armas" contra o conservadorismo de Teresina, o qual tinha a religião como um dos principais pilares, eles mantinham relações cordiais com os estratos evangelizados, seja com os padres, seja com os leigos. Contudo, nem todas as relações externas dos *grammistas* eram pacificadas.

Ao passo que os cineclubistas nunca responderam à provocação de Torquato Neto, o *Gramma* chamou a atenção de outras "autoridades" que desejavam tirar satisfação sobre alguns aspectos desse produto juvenil. Conforme relata Durvalino Couto Filho, em uma determinada ocasião, ele e os colegas foram convocados pela Polícia Federal para prestar esclarecimentos sobre as possíveis inspirações comunistas contidas em sua publicação. De acordo com Couto Filho,

---

[267] GALVÃO, 1972, p. 9.
[268] BRESCIANI, Carlo. Depoimento à revista **Presença**, ano VII, nº 14, jul/out 1985.
[269] GALVÃO, 2019, p. 24.

> [...] como nós não tínhamos acesso à grande imprensa, nós resolvemos fazer um jornal mimeógrafo tamanho A4 [...] e como é que vai ser o nome do jornal? Alguém falou Grama e aí o Galvão disse: tá bom, mas só se for com dois "m", fizemos o *Gramma*, isso foi uma coincidência muito interessante porque nós fomos todos chamado à Policia Federal porque o jornal oficial do partido comunista de Cuba chama *Granma*, só que como "n" e "m", *Granma*... nós passamos uma manhã na Polícia Federal, sendo inquiridos por uma porção de brutamontes, não apanhamos, não fomos espancados, mas minha mãe ficou em pânico, foi uma loucura.[270]

O fato de os "suspeitos" não terem sofrido nenhuma repreensão física não decorre unicamente de suas boas explicações. Antes de tudo, esses jovens pertenciam à classe média da cidade, o que pendia favoravelmente em sua defesa, pois tinham um *status* social e, em alguns casos, familiares de prestígio a quem recorrer em situações atípicas como essa[271]. O episódio do inquérito, contudo, não desanimou Durvalino Couto e seus companheiros. Após o *Gramma*, o grupo enredou-se em outro projeto, agora maior e com mais alcance. Intitulado *O Estado Interessante*[272], este outro jornal, que começou a circular em março de 1972[273], era um suplemento dominical do periódico *O Estado*, um dos meios de comunicação impressos mais importantes de Teresina durante os primórdios da década de setenta.

Sobre o nascimento deste novo veículo de contestação, Paulo Neto Araújo salienta que

> Ainda assim, a Curtinália buscou ocupar espaços também pela imprensa oficial. Visando atrair o público mais jovem, *O Estado*, um dos principais jornais da capital, resolveu investir em um suplemento dominical para o público juvenil e para isso, chamou o grupo de criadores do *Gramma* para comandá-lo. Se chamava *O Estado Interessante*, outra vez uma brincadeira no nome, pois esse jornal, permeado do desbunde característico dessa turma, seria a parte interessante do *O Estado.*[274]

O histórico de criação de *O Estado Interessante* apontado por Araújo evoca alguns fatores acerca do comportamento dos jovens da *Geração Torquato Neto*. Primeiramente, a

---

[270] COUTO, Durvalino. **Depoimento** concedido a Frederico Osanan Amorim Lima, em 17 de Abril de 2006.
[271] Durvalino Couto Filho, por exemplo, era filho de um médico, Durvalino Couto, e de uma funcionária pública federal, Erice Gonçalves Couto.
[272] Segundo consta na ficha do jornal, o *Estado Interessante* "era um "suplemento dominical do jornal O Estado, transado aqui no Piauí nesse tempo de sol de abril. Feito por obra e graça do Espírito Santo, ajudado por Carlos Galvão, Edmar Oliveira e Marcos Igreja que dão o toque redacional e supervisionam os erros que não saíram nesse número. Tem como colaboradores o Jari Mosil, Luis Cláudio, Alberoni Lemis e Noronha. É apoiado moralmente por Arnaldo, Mani nha, Toinho e France. São correspondentes: Zé Alencar, de Belém; Chico Pereira em Recife; Durvalino e Paulo José no Planalto Central. A diagramação é do Machado Neto e as fotos são conseguidas na base do choro. [...] Não pode ser vendido separadamente.". In: O ESTADO INTERESSANTE. Teresina, 9 de abril de 1972.
[273] Durante grande parte do ano, Durvalino Couto Filho estava em Brasília, atuando como correspondente na capital federal. In: O ESTADO INTERESSANTE. Teresina, 9 de abril de 1972.
[274] ARAÚJO, 2023, p. 59.

colaboração com um jornal de grande circulação, estruturador de um determinado *status quo* que os contraculturais ensejavam subverter, perfaz um comportamento *tático* dos ex-*grammistas* em utilizar o alcance de público de um noticioso já consolidado, vinculado à imprensa dita séria e oficial, para ampliar o raio de consumo de seus próprios materiais. Se estabelece, desta forma, uma economia dos desejos. No caso destas juventudes, o desejo era de ser conhecido e lido pelo público de Teresina, mesmo que fosse necessário a vinculação a um órgão que, para eles, era conservador. Se constitui, assim, uma contraposição entre os desejos de uma cultura de massa, representado pelo *O Estado*, e aqueles pertencentes a um veio contracultural, alicerçado nos jovens do suplemente jornalístico. Do ponto de vista teórico, esta interpretação se norteia pelo que Félix Guattari e Suely Rolnik conceituarão como *economia capitalística*, ou seja, a economia dos *desejos*.

Para os autores, o sistema capitalista entenderia que o *desejo* é algo rentável, pois é ele que estimula a compra e a venda de produtos. Consecutivamente, com o estabelecimento de uma dinâmica onde a pulsão do querer é identificada como o principal constituinte da motivação humana em adquirir produtos e coisas, o próprio *desejo* se converte mercadoria. Isso só seria possível a partir da identificação de uma padronização tanto dos objetos desejados quanto do ato de desejar, o que levaria os autores a problematizar o conceito de cultura, especificamente a *cultura de massa*, esta dimensão firmada como forma de manipulação pelas estruturas do capitalismo mundial. De acordo com os teóricos

> Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são "interiorizados" ou "internalizados" de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada - subjetividade dos indivíduos, mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina *capitalística* produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos.[275]

[275] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 16.

Ao propor a *cultura de massa* como uma forma de dominação pautado na apreensão do *desejo* pelo sistema do capital, Guattari e Rolnik assevera, que o principal resultado desta operação de controle seria a fabricação de indivíduos padronizados que só encontrariam saída deste universo controlado pela uniformidade na elaboração de modos de subjetivação singulares, cognominados pelos autores de "processos de singularização"[276]. Assim, a profilaxia para a massificação cultural seria a construção de "modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular".

O curioso é que, no caso dos jovens ligados ao *O Estado Interessante*, a atuação contracultural perpetrada por eles ensejaria, justamente, a consolidação de uma forma de oposição a uma subjetivação hegemônica, centrada na ideologia de transbunde desses sujeitos. Dessa forma, avulta-se o entendimento de que, através da constatação de que o sistema *capitalístico* encontrou maneiras de converter uma conduta crítica a ele em algo que se posicionasse a seu favor, somente a produção de singularidades não são suficientes para contrapor a estrutura secular do regime do capital. Há, ainda, uma longa guerra a ser travada.

Contudo, ainda que uma subjetividade individual não consiga derrocar por completo a dominação imposta pela *cultura massificada*, ela tem a capacidade de conectar pessoas que, assim como os contemporâneos de Torquato, questionavam o assujeitamento deflagrado pela normatização dos desejos a partir de suas *singularizações* pessoais. Assim, em última análise, é possível dizer que, ainda que *O Estado Interessante* não tenha sido capaz de retirar a comunidade teresinense da alienação das massas, ele, ao menos, buscou criar um espaço onde esta dimensão pudesse ser livremente criticada, ainda que se valesse dela para existir. Dessa forma, depreende-se que o grupo pretendia promover não somente suas ideias, mas, também, criar um canal de diálogo – ou, antes, uma comunidade – com outros jovens, concentrando em torno de si a vanguarda de uma ascendente cultura juvenil que trazia consigo novos gostos musicais, concepções culturais modernas e formas de comportamento disruptivas.

Este cenário se torna evidente pelos constantes apelos da redação para que os leitores que se identificassem com o que se estava disposto naquelas páginas enviassem textos autorais para o jornal, o que denunciava a ânsia de fortalecer e engrandecer o movimento contracultural em Teresina. Logo na capa do primeiro número do suplemento, Carlo Galvão conclama:

> Minha gente chegou a era do desbunde total. Nós tamos afim. Você aí que tem cabeça para escrever coisas, escreva e mande pra gente, que depois de um

[276] GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16.

> balancinho sai. Se você é um cara que todo mundo discorda de suas ideias, e já quiseram lhe bater porque acha o Flávio Cavalcanti uma josta [sic], apareça "mode" a gente conversar. Na Grama depois das 5.[277]

Dessa maneira, desvela-se que o intuito dos editores era consolidar *O Estado Interessante* – e, por conseguinte, a si mesmos – como expressão oficial da contracultura em Teresina, depositário da inaudita missão de contribuir com a "expansão palavróica"[278] de uma modalidade de cultura em franca gestação. Esse projeto não se restringiu ao universo da palavra escrita, estendendo-se para outras linguagens artísticas, a exemplo do cinema. Dentre os ecos desta expansão, encontra-se *Miss Dora*, curta-metragem em Super-8 dirigido por Edmar Oliveira, em 1978. A bitola Super-8, inclusive, é um dos marcos dessa geração uma vez que, sendo mais barata que a câmera de 16 mm. e mais sofisticada que a 8 mm., se popularizou entre os jovens, que passaram a utilizá-la para registros caseiros e, em casos como o dos teresinenses, para realizar filmes experimentais[279].

O curta inicia ao som da voz de Lena Rios, que interpreta a música *Chapada do Corisco*, composição de Torquato Neto e Carlos Pinto. O enredo filme se centra em Dora, uma jovem que "após receber conselhos e uma arma de um guru que desaparece no ar, parte para viver aventuras e matar seus perseguidores"[280]. Nota-se que o homem misterioso possui os estereótipos de um jovem *hippie*: roupas folgadas, cabelo longo e trejeitos contestadores, como sentar-se por sobre uma mesa.

Figura 2: Homem misterioso dá uma arma à Dora.

[277] GALVÃO, Carlos. Chegou. In: O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 26 mar. 1962, No. 1, p. 2, [grifo nosso].
[278] OLIVEIRA, Edmar. 1. In: O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 16 abr. 1962, No. 3, p. 2.
[279] Segundo Jaislan Honório Monteiro, a multinacional Eastman Kodak, procurando diversificar seus produtos na buscar por uma maior aproximação com novos públicos lançava ao mercado as câmeras Super-8 mm. Alguns anos depois de ter sido difundida com grande êxito no mercado norte-americano, o equipamento se alastrou, conquistando espaço em outros territórios. Teve expressiva propagação no Brasil a partir do início dos anos 1970, despertando curiosidade e incentivando a prática de um grande número de realizadores. Em curto espaço de tempo a legião de admiradores ganhava proporções de um "surto epidêmico", principalmente entre membros das camadas sociais mais abastadas. Dentre seus principais atrativos estavam o custo reduzido da produção, bem como a ampliação das possibilidades de experimentação e pesquisa de linguagem. Com a chegada das câmeras de Super-8 mm o registro de imagens do cotidiano com o auxílio da tecnologia ganhava conformação de fácil operacionalização e baixo custo quando comparado às bitolas utilizadas pelo circuito profissional. Advinda da miniaturização da película 16 mm e do aprimoramento do formato 8 mm, a tecnologia Super-8 mm foi inicialmente pensada como ferramenta para a realização de filmagens no âmbito do privado, uma espécie de eletroeletrônico para o registro de cenas domésticas ao alcance da classe média, que no momento estava às voltas com novos sonhos de consumo. In: MONTEIRO, 2017, p. 88-89.
[280] ARAÚJO, 2023, p.91



Fonte: YouTube

Assim como tudo no filme, essa cena pode ser vista tanto como literal quanto como alegoria. Dessa forma, o personagem misterioso pode ser tanto um "guru", conforme posto por Souza Araújo, ou mesmo a personificação da própria contracultura, que toma o corpo de um jovem para armar Dora contra os seus perseguidores. Esses perseguidores humanos, por sua vez, podem ser lidos como uma metáfora aos códigos de conduta preconizados para as moças da época. O local de gravação da cena também faz referência à quebra de condutas pelo corpo feminino. O diálogo corporal entre Dora e o homem sentado sobre a mesa acontece no bar popularmente conhecido como Gelatti[281], um estabelecimento considerado inadequado para moças de família, segundo a moral pública[282].

Peça que condensa as ideologias motoras da contracultura piauiense na primeira metade dos anos setenta, *Miss Dora* não foi o único produto audiovisual experimental daquela época. Essas novas perspectivas encontraram pulsão não somente entre a *Geração Torquato Neto*, sendo possível encontrar outros grupamentos locais que acionaram o Super-8 como forma de expressão. Dentre essas equipes outras, encontram-se sócios do Cine-Clube Teresinense que, desde 1972, ensaiava a produção de filmes autorais pautados na experimentação visual e narrativa. Acerca disto, a edição do *Estado Interessante* de 4 de junho daquele ano noticia a produção de três curtas metragens com duração de seis minutos, gravados na capital piauiense

[281] Segundo Araújo, o nome do bar é fruto de uma apropriação, já que Gelatti era na verdade o nome da sorveteria ao lado, o bar não tinha nome nem letreiro. In: ARAÚJO, 2023, p.91.
[282] ARAÚJO, 2023, p.91.

e na vizinha Timon, no Roncador Balneário Club. Os filmes em questão são *Campo é vida... e amar é piquenique*, *A fonte* e *Vidas em Lance*. Informando sobre esse último, o suplemento jornalístico destaca que:

> Em rápido comentário falaremos sobre Vidas em lance - História simples de dois jovens enamorados que conta com a perseguição de impertinente apaixonado. Nas cenas finais, um almoço campestre dá-se a inesperada interferência do amante o Kaká, que provoca o galã Antuniel Fernandes (Kit) e se estabelece uma luta corporal (judô) bastante realística com faca, no qual Kaká sai gravemente ferido[283].

Com direção de Francisco Luz Neto e roteiro de Climério Lima, um dos participantes do CCT durante a década de 1960, o curta-metragem se localiza em paralelo às produções empreendidas pelos jovens contraculturais, coexistindo como um tipo de cinema que, se não é movido pelos mesmos interesses, divide os mesmos núcleos sociais e estruturas discursivas. Do ponto de vista do enredo, *Vidas em Lance* compartilha muitas semelhanças com os filmes da *geração Torquato Neto*, ainda que suas intenções sejam diferentes.

Situado no contexto de um triângulo amoroso, a violência é prática destacada tanto do filme de Luz Neto quanto por *Miss Dora* ou por outros semelhantes, a exemplo de *O terror da Vermelha*. A diferença entre as películas, nesse sentido, reside somente nas motivações de cada um dos personagens principais. 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.

Dessa maneira, o filme demonstra um passo importante do Cine-Clube Teresinense no sentido de integrar-se ao cenário local de gravações, ainda bastante incipiente. Segundo depõe o Padre Carlos Bresciani, a confecção desse filme é a esperança de que "a filmatologia está nascendo, o nascituro promete tornar-se um garoto robusto e tudo nos faz crer que o será, com a dedicação, a capacidade e a vontade desse amante da sétima arte [...]"[284]. À medida em que comemora o sucesso do filme, o sacerdote Bresciani firma o compromisso de direcionar os esforços do clube do Diocesano em participar da elaboração de um circuito de produção de cinema regional.

Ainda que criticados por Torquato Neto no poema que deu origem ao filme *O terror da Vermelha*, os cineclubistas não estavam tão distantes dos contraculturais do ponto de vista das

[283] SILVA, Josia Clarence Carneiro da. Cinema-Vidas em Lance-um filme piauiense. **O Estado Interessante**, Teresina, 04 jun. 1972, p. 3.
[284] SILVA, 1972, p. 3.

práticas cinematográficas. Muito dessa argumentação faz parte de uma retórica que buscava assinalar as juventudes que circundavam a figura de Torquato Neto como pioneiras do ponto de vista da produção audiovisual em Teresina. Desde o final da década de 1960, atas de reuniões do CCT revelavam que já haviam filmes sendo rodados em Teresina pelos instrutores do clube católico. No registro da assembleia de 29 de novembro de 1969, consta a realização de uma mostra de filmes produzidos por instrutores do Cine-Clube Teresinense. São identificáveis, pelo menos, quatro curtas, sendo eles *Casamento*, de José Sebastião Ramalho, *Parada Cívica*, realizado por um homem identificado somente como "Professor Artur", *Copacabana*, de Francisco Alberto, e *Um domingo em New York*, sem direção determinada[285].

Ainda que não tenham sido os primeiros a estruturarem um circuito filmográfico teresinense, a *Geração Torquato Neto* foi importante para a formatação de uma corrente comportamental e estética capaz de dar vazão a uma vertente questionadora que tomava o corpo jovem como agente de uma mudança social e comportamental que Teresina dita conservadora necessitava. Torquato Neto disse, certa feita, que, na sua cidade natal, "não acontece nada, [...] nunca passou um filme de Godard e [...] cabeludo não entra na escola nem nas casas de família"[286]. A realidade é os cinemas da capital reproduziram em algumas ocasiões filmes do cineasta francês. Já os cabeludos não só entravam, como moravam em casas de família. Foi preciso, contudo, que Torquato, Edmar, Galvão, Claudete, Dora, Durvalino e tantos outros caminhassem pelas praças e ruas de Teresina para que o cabelo e as casas ganhassem novos significados.

Estudar essa parcela de juventude *transbunde-libertária* ainda tem potência no presente, pois, em suas ações, se escora o tema universal e atual da história humana: a maleável relação do homem com sua época. A angústia, o receio, a esperança e a luta vivem nesses corpos, assim como habitaram tantos mais, nesse ou em outro momento cronológico. O que há de singular são as reações e o próprio tempo. Assim, contemporâneos aos *torquateanos*, é possível catalogar uma outra modalidade juvenil que produziu seus próprios sentidos para a Teresina do século XX. Congregados em torno do signo da fé, essas juventudes foram responsáveis por fazer da Igreja um dos principais palcos de contestação das desigualdades econômicas e materiais que se abatiam sobre a capital sombreada pela linha do Equador.

1.3. Juventudes católicas periféricas: entre a vigilância, a opressão e a resistência

[285] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata do Cine-Clube Teresinense, Teresina, 29 nov. 1969, p. 2.
[286] *Ibid*.

> Reconhece os méritos da ação missionária da Igreja até os dias presentes, e declara que "a obra não está terminada, mas evidencia novas necessidades e exige algo novo e grande". "O futuro exige esforço, audácia e sacrifício, o que faz apossar-se da Igreja uma ansiedade profunda. Estamos num momento de reflexão total. Invade-nos, como onda avassaladora, a inquietação característica dos nossos tempos e especialmente destes países em estado de tensão e em busca de seu desenvolvimento completo, agitados pela consciência dos seus desequilíbrios econômicos, sociais, políticos e morais. Os pastores fazem suas as ansiedades das populações e se dão conta da instabilidade que a todos nos ameaça".[287]

A citação anterior invoca um entendimento compartilhado por uma considerável quantidade de pesquisadores[288] que se debruçam sobre o estudo das relações entre a religião católica e o regime ditatorial brasileiro instaurado por intermédio do Golpe Civil-Militar de 1964: a Igreja, ainda que não tenha rompido integralmente com o governo dos generais[289], correspondeu a uma das instituições com maior capacidade de articulação política contra os excessos perpetrados pelo aparelho repressivo do Estado, sendo responsável por, notadamente a partir do final dos anos sessenta, realizar uma extensa propaganda em favor da valorização dos direitos humanos e por defender a melhorias das condições de vida de sujeitos socialmente marginalizados, a exemplo de alguns estratos urbano-periféricos, de comunidades indígenas e de populações rurais pauperizadas[290].

Este comportamento de contraposição militante contra a devassa da dignidade humana promovida pelos agentes do regime não deve, contudo, ser interpretado como a posição oficial da instituição eclesiástica romana acerca das ações e da própria existência do governo ditatorial, pois, conforme propõe Paulo César Gomes, a relação entre a Igreja e os militares foi pigmentada por "várias ocasiões de diálogo e, portanto, de tentativas de manutenção dos vínculos que haviam construído ao longo da história"[291]. Dessa forma, a construção de uma prática cristã politicamente engajada contra as violências institucionalizada pelo Executivo Federal e a favor de melhorias sociais para sujeitos que se encontravam em situação de vulnerabilidade é creditada a uma restrita parcela do clero nacional que viria ser conhecida pela opinião pública – e pela censura – como sacerdotes "progressistas". Movidos por uma leitura do Evangelho à

---

[287] VILELA, Avelar Brandão. Discurso de Abertura da Segunda Conferência do Episcopado Latino Americano. Medellin-México: 1968. In: CARVALHO, Sônia Maria dos Santos. **O bispo de todos os tempos**: uma biografia de Dom Avelar Brandão Vilela. Teresina: EDUFPI, 2013.

[288] Dentre os pesquisadores que se amparam nesta perspectiva, é possível citar Lacerda (2013), Gomes (2014) e Meirelles (2024).

[289] BETTO, Frei. O que é Comunidade Eclesial de Base. 1985.

[290] MEIRELLES, Renata. Notas Sobre A Atuação Da Igreja Católica Durante A Ditadura Militar: A Formação Das Comunidades Eclesiais De Base Na Região Da Baixada Fluminense (1964-1988). **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, n. 121, p. e121027rm, 2024, p.4.

[291] GOMES, 2014, p.14.

luz dos pressupostos da Teologia da Libertação[292], estes sacerdotes aproveitavam-se de uma certa blindagem oferecida pelo vínculo que mantinham com a mais numerosa matriz religiosa do país para se posicionarem abertamente contra as violações dos direitos humanos por parte de agentes militares. À revelia dos funcionários do governo, alguns clérigos conseguiam, com relativa frequência, sobrepor suas vozes ao silenciamento imposto pela violência ditatorial, denunciando em templos, em grupos de discussão e de debate religiosos e em meios de comunicação internacionais[293] o contínuo cerceamento de liberdades – sejam de natureza física, sejam de natureza ideológica – que ocorriam no Brasil comandado por generais.[294]

Capitaneado por bispos como o cearense Dom Hélder Câmara, os gaúchos Dom Ivo Lorscheiter e Dom Aluísio *Cardeal* Lorscheider e o catarinense Dom Paulo Evaristo *Cardeal* Arns, este segmento clerical, que contava, ainda, com o apoio de indivíduos não ordenados, também se notabilizou pelo apoio dado a iniciativas de formação política – geralmente alinhada ao pensamento de vertentes de esquerda[295] – em sindicatos, grêmios estudantis e associações leigas, encontrando nas juventudes um dos potenciais interessados em agregarem-se aos projetos católicos[296]. Estes, ao lado dos religiosos progressistas, terminariam por arregimentar importantes grupos de mobilização contra a ditadura, a exemplo das Comunidades Eclesiais de Base[297], que contavam com células existentes em várias porções do país. Em terras nordestinas,

---

[292] Segundo Noronha (2012, p. 185), a Teologia da Libertação "nasceu na Igreja Católica como resposta à contradição existente na América Latina entre a pobreza extrema e à fé cristã de maioria de sua população. Para a T.d.L esta situação de pobreza fere o espírito do Evangelho, ofendendo a Deus".

[293] Segundo Paulo César Gomes, um exemplo distintivo deste tipo de comportamento pode ser verificado na trajetória de vida de Dom Hélder Câmara. In: GOMES, 2014, p.115.

[294] GOMES, 2014,

[295] Convenciona-se chamar de pensamento de esquerda aquele que se preocupa com revoluções sociais, sejam macro ou micropolíticas, que visem melhorar as condições de existência de camadas populares e o asseguro de direitos tidos como fundamentais, como moradia, alimentação, educação e emprego digno, para a sociedade como um todo.

[296] Este interesse pode ser entendido a partir de dois acontecimentos. O primeiro é a própria visão das lideranças mundiais da Igreja Católica acerca da juventude como a idade do aprendizado, contida na encíclica *Vigilanti Cura*, o que justificava o fato de muitos projetos eclesiásticos terem as crianças e os adolescentes como público-alvo. O segundo, conforme aponta Foracchi (2018), justifica-se a partir da percepção que, desde a década de 1950, o jovem brasileiro toma o protagonismo do operário e torna-se o principal agente social em manifestações por melhores condições de vida e pelo asseguro de direitos humanos.

[297] Segundo Frei Betto, as comunidades eclesiais de base (CEB's) são "pequenos grupos organizados em torno da paróquia (urbana) ou da capela (rural), por iniciativa de leigos, padres ou bispos. As primeiras surgiram por volta de 1960, em Nísia Floresta, arquidiocese de Natal, segundo alguns pesquisadores, ou em Volta Redonda, segundo outros. De natureza religiosa e caráter pastoral, as CEB's podem ter dez, vinte ou cinquenta membros. Nas paróquias de periferia, as comunidades podem estar distribuídas em pequenos grupos ou formar um único grupão a que se dá o nome de comunidade eclesial de base. E o caso da zona rural, onde cem ou duzentas pessoas se reúnem numa capela aos domingos para celebrar o culto. São comunidades, porque reúnem pessoas que têm a mesma fé, pertencem à mesma igreja e moram na mesma região. Motivadas pela fé, essas pessoas vivem uma comum-união em torno de seus problemas de sobrevivência, de moradia, de lutas por melhores condições de vida e de anseios e esperanças libertadoras. São eclesiais, porque congregadas na Igreja, como núcleos básicos de comunidade de fé. São de base, porque integradas por pessoas que trabalham com as próprias mãos (classes populares): donas-de-casa, operários, subempregados, aposentados, jovens e empregados dos setores de serviços,

especificamente no Piauí, os jovens interessados na defesa de pautas reformadoras terminariam por encontrar nos espaços católicos um *lócus* possível para, em conjunto, gestarem campanhas em favor de melhores condições de vida para as camadas populares e em favor da abertura política brasileira[298]. Isto, por sua vez, despertaria o interesse dos órgãos de informação do Governo do Brasil: assim como acontecia em outros locais do país[299], o clero do Nordeste foi alvo de observação e investigação por parte do Sistema Nacional de Informações (SNI) durante os mais de vinte anos em que a nação foi administrada por presidentes militares.

A vigilância que pesava sobre a prelazia desta região era resultado não somente da ânsia generalizada do grupamento governamental em controlar os diversos setores da sociedade brasileira, mas procedia, também, da avaliação de uma proximidade entre os religiosos nordestinos e pautas de cunho alegadamente comunista, vertente ideológica repudiada pela cúpula dos setores golpistas que assumiram comando do país após o março de 1964. Desde a década de 1950, o convívio com populações frequentemente mazeladas por baixas condições de desenvolvimento humano construiu em alguns sacerdotes daquela região uma proximidade com inciativas ligadas a amplas reformas comunitárias, muitas vezes organizadas por eles próprios, sendo possível citar, a título de exemplo, campanhas em favor da reforma agrária e da efetivação da educação das massas populares[300].

Sem cessar nos anos seguintes, o comportamento progressista de alguns setores da Igreja nordestina confrontou-se com o advento da Ditadura Civil-Militar que, tão logo instituiu-se como estrutura de governo, destinou a energia dos seus órgãos de inteligência para o mapeamento das atividades dos ministros católicos de modo geral[301]. Com o ensejo de identificar entes subversivos, os membros das agências de informação ligadas ao regime produziam relatórios extensos que devassavam as dioceses de cada estado do Nordeste, monitorando as atividades e as posições políticas dos seus administradores. É fundamental esclarecer, contudo, que estes acervos não podem ser lidos como um estatuto de verdade, uma vez que eram parte de um sistema com função coercitiva bem definida, organizada a partir da premissa de "'caçar' os inimigos da 'revolução'"[302].

---

na periferia urbana; na zona rural, assalariados agrícolas, posseiros, pequenos proprietários, arrendatários, peões e seus familiares. Há também comunidades indígenas. Segundo estimativas não oficiais, existem no país, atualmente, 80 mil comunidades eclesiais de base, congregando cerca de dois milhões de pessoas crentes e oprimidas.". In: FREI BETTO, 1985, p.7.

[298] GOMES, 2014.

[299] GOMES, 2014.

[300] GOMES, 2014, p.46-47.

[301] GOMES, 2014, p. 47.

[302] GOMES, 2014, p.91.

Por outro lado, estes corpos documentais são valiosos para o entendimento das brigas ideológicas empreendidas pelo regime contra a Igreja progressista, além de funcionarem como um repositório de fontes sobre aquele contexto histórico, pois muitos dos textos redigidos pela traziam recortes de jornais da época e depoimentos de personalidades históricas concedidos a meios de comunicação[303].

Isto posto, entre os documentos produzidos pela repressão que são sintomáticos do acirramento entre os clérigos tidos como subversivos e o governo, consta um, datado de 19 de março de 1976, que se configura como a síntese do *modus operandi* da perseguição estatal. Produzido pela filial pernambucana do SNI, o dossiê PB N2694/19/AC/75 discorre sobre as pretensas predileções políticas de quase todos os bispos da região à época, expondo, ainda, alguns projetos sociais considerados "suspeitos" por alegadamente emularem a adesão de seus participantes a pensamentos "esquerdistas" (Sistema Nacional de Informações, 1976). Em sua construção, os documentos traziam, ainda, a quantidade de cidades, bem como o respectivo número de habitantes pertencentes a cada diocese. Esta informação permite compreender a presença de marcadores demográficos não somente como uma preocupação técnica dos agentes quanto à estrutura do relatório das investigações, mas como uma tentativa de dimensionar o contingente de pessoas que estavam sob o cuidado de autoridades espirituais contestadoras e que podiam, dessa forma, vir a reproduzir as suas posturas.

No que concerne à jurisdição eclesiástica do Piauí, um dos estados que apresentava as informações abundantes nos resultados textuais da espionagem ditatorial, o arquivo aponta o então Arcebispo de Teresina, Dom José Freire Falcão, como um "reformista progressista", condição compartilhada com os bispos de Parnaíba, Dom Paulo Hipólito de Sousa Libório, e de Oeiras, Dom Edilberto Dinkelborg, ambos tidos como "reformistas pastoralistas"[304]. Para além dos dois religiosos, o responsável pela Prelazia de Bom Jesus e as demais eminências piauienses, a saber os titulares diocesanos das cidades de São Raimundo Nonato e Picos, também são citados no documento, mas, acerca deles, os redatores assinalam que as notícias coligidas ainda eram insuficientes para enquadrá-los em uma "linha de atuação específica"[305].

Doravante, para além de pessoas físicas, o documento versa sobre os "movimentos e organismos" católicos piauienses, elementos de caráter coletivo. Acerca destes descritores, a localidade que mais apresentava exemplares destes núcleos era Teresina, que contava com

[303] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1970, p.1-5.
[304] Além dos bispos, os padres arquidiocesanos Francisco das Chagas Carvalho, Adriano Sandri, Júlio Alberto Girardello e Luciano Cimam também foram declarados como "reformistas-progressista". In: SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1976, p.30.
[305] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1976, p.30-31.

cinco, sendo eles a Juventude Operária Católica (JOC), sob a direção dos Padres Adriano Sandri e Júlio Alberto Girardello, o Movimento de Educação de Base (MEB), as Comunidades Eclesiais de Base, o Clubes de Jovens e os Cursilhos de Cristandade, coordenados pelos padres Raimundo José Airemorais Soares e Carlos Bresciani[306]. Fora a capital, somente Picos e Parnaíba contavam com registros de agremiações dessa natureza, cada uma apresentando um único movimento: os Cursilhos de Cristandade[307].

Embora o número e a variedade de informações sejam consideráveis, o Piauí, no dossiê PB N2694/19/AC/75, apresenta uma das menores quantidades de dados absolutos levantados se comparados com os demais estados da região. Esse fator, porém, se justifica pela maior atenção concedida pelos espiões a áreas pastoreadas por bispos com maior capacidade de projeção dentro e fora do Brasil, como foi o caso de Dom Hélder Câmara, e não repercute uma incidência mais branda da espionagem ditatorial em solo piauiense. Prova é a existência de um outro dossiê, cujo tema é a índole política e pessoal do segundo Arcebispo de Teresina, Dom Avelar Brandão Vilela.

Expedido em 5 de novembro de 1970, o encaminhamento de número 1969/SNI/ARJ/1970 contém uma compilação de notícias sobre a vida do sacerdote, indo desde reportagens na imprensa até informações obtidas pelos espiões do SNI, todas com datação anterior ao ano de compilação do documento. Dentre os registros presentes na coletânea investigativa, o mais antigo data de 10 junho de 1965, pouco mais de um ano depois do Golpe Civil-Militar. Nele, os redatores apontam que Dom Avelar "sempre que falava em público, abordando o problema das esquerdas, jamais fez um ataque frontal ao comunismo"[308], destacando a preocupação dos censores em como os discursos de Vilela, que era um reconhecido orador[309], poderiam mobilizar seus ouvintes contra o militarismo governamental. Chamado de "marginado", um homem à margem do comportamento civil previsto pelo regime, o arcebispo era colocado pelos pareceristas do dossiê em uma condição análoga à de um agitador social, responsável por macular a ordem pública da capital e comprometer a legitimação do gabinete generalício em Teresina. Sobre este ponto, o artigo discorre que:

> No primeiro dia após a vitória da revolução, o povo de Teresina, representado por todas as camadas sociais, num belo e espontâneo gesto de patriotismo, realizou a mais espetacular passeata já efetivada na capital piauiense,

[306] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1976, p.30.
[307] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1976, p.31.
[308] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1970, p.2.
[309] OLIVEIRA, Marylu Alves de. **Da terra ao céu**: culturas políticas e disputas entre o trabalhismo oficial e o trabalhismo cristão no Piauí (1945-1964). Teresina: Cancioneiro, 2020, p.447-448.

> denominada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Sem nenhuma justificativa, a esta magnífica demonstração de civismo e repúdio ao comunismo, não compareceu o marginado, apesar de ter sido convidado, contando que chegara mesmo a proibir que os padres de sua arquidiocese comparecessem à referida marcha.[310]

A partir deste excerto, verifica-se que a argumentação dos relatores partia de uma dupla-constatação, sendo a primeira a de que a “revolução” de 1964 não só foi aceita pelo povo teresinense, como foi comemorada por ele, e a segunda de que, levando em consideração a dita adesão das massas ao regime, Dom Avelar estaria agindo como uma voz influente, mas dissonante da opinião popular, visando dificultar o desenvolvimento de uma causa já vencida e em vias de consolidação. Dessa forma, a desconfiança dos produtores do texto acusatório em relação a Vilela residia não no temor de que sua influência política e simbólica pudesse minar o assentamento do regime no Piauí, mas, sim, que ela fosse capaz de alimentar narrativas de contestação à gerência militarizada do Estado que partiam de grupos específicos dos cidadãos piauienses, especialmente aqueles ligados às causas agrárias e às lutas estudantis.

Notadamente acerca dos estudantes, esta ótica encontra embasamento em duas outras seções do arquivo 1969/SNI/ARJ/1970, que apontam como indícios de subversão as declarações do “marginado” bispo em favor do engajamento político dos jovens vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE). Dessa forma, os agentes, baseados em notícias veiculadas na imprensa, apontavam que “D. Avelar Brandão [...] acha que “os estudantes devem discutir política, sim; pois são homens como quaisquer outros. E tem mais: representam a elite que dirigirá o futuro desse país, onde a maioria da população é constituída de analfabetos”[311]. À medida em que demonstra a simpatia do arcebispo com a mobilização estudantil, o depoimento deflagra, ainda, uma das particularidades da ação social da Igreja durante o século XX: a aproximação entre a Igreja e a militância juvenil.

Vistos desde o final da década de cinquenta como os principais componentes de um novo modelo de conflitividade contra as injustiças sociais urbanas[312], as agremiações de juventude constituíram, ao lado dos clérigos, uma das parcelas mais mobilizadas contra a ditadura, sendo, por isso, alvo constante da violência institucionalizada pelas Forças Armadas. No Piauí, muitas organizações coordenadas pela Igreja para a promoção de bandeiras progressistas eram voltadas e geridas para e por jovens adultos, e até alguns adolescentes, sendo um dos casos mais notáveis a Juventude Operária Católica (JOC). Acerca das ações dessa célula

[310] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1970, p.3.
[311] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1970, p.3.
[312] MARTINS, 2018, p.11-12.

em Teresina, a espionagem ditatorial já havia emitido alguns pareceres, dentre os quais se destacam aqueles que estão reunidos na informação de número 1078/19/AC/76, difundida pelo SNI. Neles, constam informações sobre o padre Sandro Spinnelli[313], pároco da igreja de São João Evangelista, situado no bairro Parque Piauí, conjunto de habitação popular inaugurado em fins de 1960, e a sua ligação com a JOC. De acordo com o que consta na documentação, em meados de 1975, o DOPS/PI passou a receber informações que apontavam que:

> "As ações comunitárias" desenvolvidas pelo Padre SANDRO SPINNELLI e por seus colaboradores abrigam e mascaram atividades típicas da Juventude Operária Católica - JOC e seguem a orientação dos novos estatutos da entidade, aprovados em LINZ/ÁUSTRIA, no ano passado, e denunciados por D. VICENTE SCHERER como de nítida inspiração comunista.[314]

Dentre as ações comunitárias, grafadas entre aspas como forma de sugerir suspeição, consta um evento, intitulado "Encontrão", ocorrido no conjunto residencial Socopo em novembro de 1975[315]. Em concordância com o que aponta o escrito, durante a efeméride, que congregou grupos de jovens de Teresina, Picos, Natal, Fortaleza e Recife, foram debatidos alguns temas considerados indicativos de subversão pelos censores, sendo eles a conscientização do povo para as causas do desemprego, a falta de assistência para ao homem do campo, falta de habitação e desamparo aos favelados e pressão ao governo ditatorial e seus delegados nos estados brasileiros[316].

Para além das discussões levantadas em torno desses pontos, o Encontrão contou, ainda, com a apresentação da peça teatral *O Êxodo* - ontem e hoje, de autoria provável do padre Júlio Alberto Girardello[317]. A presença do elemento teatrológico entre as atividades do evento da Socopo repercute uma inclinação comum a alguns grupos de jovens do Nordeste, ligados à Igreja ou não, em utilizarem linguagens artísticas como forma de manifestar críticas às desigualdades sociais de suas contemporaneidades[318]. Essa, porém, não foi a primeira vez que o nome do Padre Sandro Spinelli foi alvo de investigação pelas autoridades repressivas. Em 27 de novembro de 1975, a agência central do Sistema Nacional de Informações emitiu o

---

[313] Segundo consta na Informação de Nº. 101/116/AFZ/79, Sandro Spinelli nasceu em Cersuco, na Itália, a 23 de maio de 1942, sendo filho de Giuseppe Spinelli e Ambrodiosini Maria. Chegou em Teresina em 1973, onde foi pároco do Parque Piauí. Anos depois, foi removido para a Paróquia de Pimenteiras, munícipio a 252 quilômetros da capital do Piauí.
[314] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1977, p.149.
[315] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1977, p.149.
[316] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1977, p.149.
[317] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1977, p.149.
[318] REIS, Luís. **TPN Teatro Popular do Nordeste**: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2018.

documento de Nº. 794/19/AC/75 que fazia menção à atuação política do clero do Piauí e que trazia, entre os espionados, o pároco do Parque Piauí.

Seguindo o a mesma estrutura argumentativa do documento anterior, o arquivo discorre sobre outro curso, ofertado para ministros consagrados e leigos, promovido pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento (Ibrades), órgão anexo à Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), sob patrocínio da Arquidiocese de Teresina[319]. Ocorrido em julho de 1975, o curso, cujo título não foi revelado, foi conferido pelo Padre Fernando Bastos de Ávila e por um outro sacerdote que, formado em Louvain, na França, foi citado somente como "Padre Cristiano"[320]. Na ocasião, foram distribuídas duas apostilas que criticavam o modelo econômico brasileiro, intituladas *Notas sobre a economia brasileira* e *Economia Brasileira*[321]. O conteúdo desses materiais coincidia com a dinâmica de execução curso, que se dividiu em duas partes, sistematizadas da seguinte forma:

> 1ª PARTE (A cargo do Padre Fernando Bastos de Ávila)
>
> - Posição da Igreja ante o social
> - A problemática que o BRASIL coloca para a consciência cristã
>
> 2ª PARTE (A cargo do Padre Cristiano)
>
> - Modelos (Primário, exportador, industrialização por substituição de importações e modelo atual)
> - Aspectos do modelo atual (comércio/exterior, Estado na economia, multinacionais)
> - Aspectos sociais (distribuição de renda, desigualdades regionais).[322]

Desta forma, destaca-se o currículo apresentado pelos professores continha temas que ligavam a Economia à Sociologia, disciplinas que não somente apresentavam a capacidade de promover agitação e consequente desordem pública, como, de acordo com os agentes, fundamentariam a escolha de uma "nova linha de atuação da Igreja Católica"[323]. Segundo alegação documental, foram sugeridas duas linhas como proposta para uma nova forma de relação entre a Igreja e a comunidade civil, sendo elas

> a. CONQUISTA DO PODER PELA LUTA ARMADA

[319] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[320] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[321] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[322] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[323] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.

> Esta linha de ação foi considerada inviável, por carecer de suportes ético e histórico.
>
> b. CONQUISTA DO PODER ATRAVÉS DA SOCIALIZAÇÃO GRADUAL
>
> Este processo consiste, inicialmente, na criação de organizações de bases, na Capital e no interior, através das quais são formadas lideranças sociais e políticas capazes de arregimentar simpatizantes e obreiros fara a "Nova Igreja". Tal opção apresenta a grande vantagem de manter a Igreja mais unida a povo, que continua sofrendo as consequências do desemprego e da miséria O êxito das comunidades ou organizações de base foi evidenciado com o exemplo de BACABAL/MA, onde um único sacerdote teria organizado e ativado cerca de 120 pessoas.[324]

Pelas razões citadas no documento, a segunda proposta saiu vitoriosa. Atesta-se que, para os agentes do Governo, ambas eram consideradas prejudiciais para ordem pública preconizada pelo regime ditatorial. A ideia de "tomada do poder" repercute uma ótica de que o segmento progressista da Igreja constituía uma ameaça considerável para o alicerce da autoridade militar, tendo como objetivo insuflar a oposição e, em última análise, destituir a ordem ditatorial através da doutrinação realizada pelos setores clericais sobre os sujeitos pertencentes às suas circunscrições eclesiásticas.

Dentre os sacerdotes filiados à vertente da socialização gradual encontram-se, além de Sandro Spinelli, os padres Adriano Pighetti, "Costinha", "Bruno", José Reghinni e Raimundo José Airemorais Soares, todos de Teresina. Conformando um projeto intermunicipal e interdiocesano, as cidades do interior do estado também tinham expoentes da segunda linha apresentada pelo IBRADES, sendo eles os padres Raimundo Nonato Nery Sobrinho, de Valença, Lúcio de Castro Brasileiro, de Altos, José Paulo do Rego, de Elesbão Veloso, João Batista Gougeon, de Água Branca, Expedito Carneiro de Aguiar, de Castelo do Piauí, e David Mendes de Oliveira, de Amarante[325].

Além do "Encontrão" e das aulas proferidas, os agentes atribuíram ao padre Spinelli, também, participação na organização do "Curso de Atualização Sócio-Econômica", do qual fora o principal ministrante. O curso ocorreu no Centro Cultural do Parque Piauí, em julho de 1976. Na oportunidade, as conjunturas sociais e políticas contemporânea do Brasil foram colocadas em pauta, um ato que, para os redatores do dossiê, desvelava a "nítida intenção de contestar e desmoralizar o regime democrático em geral e o Governo brasileiro em particular[326].

---

[324] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES. 1975, s/p.
[325] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[326] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES. 1975, s/p.

Para os redatores do documento acusatório, o Padre Spinelli não agia sozinho, contando com o auxílio de colaboradores tanto internos quanto externos ao circuito clerical.

Além de pessoas vinculadas ao corpo prelazial da Igreja, os agentes identificarem os nomes seis de leigos engajados nos projetos do sacerdote católico. Estes indivíduos foram reconhecidos como Luiz Donnodel, um hortigranjeiro, Annalisa Bertolazzi, missionária e assistente social, Eliésio Campelo Lima, também conhecido como "Eliésio Cultura", professor de Religião no Colégio Eurípedes de Aguiar, Mário Gondim V. Filho, militante do movimento estudantil carioca, Manoel Pereira da Silva, funcionário de uma empresa privada, e Maria Amanda Cavalcanti, aluna do curso de Geografia, da Universidade Federal do Piauí[327]. A presença de membros do movimento estudantil nas obras sociais e políticas do Padre Sandro Spinelli dão testemunho de uma evidente influência que a Igreja possuía na formação progressista de uma parcela das juventudes teresinenses.

Eco dessa característica, Benilton Torres de Lacerda traz, em suas pesquisas sobre a relação entre a experiência católica no Parque Piauí, o depoimento de Gilmar Rodrigues de Araújo Silva, um jovem garoto quando da época da administração de Spinelli na Paróquia de São João Evangelista. Segundo sua memória

> Eu tinha 16 anos e andava nas missas do parque. Pra nós da época, a praça da igreja era também o ponto onde se encontrava os amigos e a namorada. Eu ficava sempre nas portas porque a igreja era lotada de gente e o calor era grande. Aquele padre era doido O nome dele era padre Roberto. Eu e alguns amigos ficávamos esperando o sermão na hora da missa. Meu amigo, o padre sentava a pua no regime militar e nos políticos daqui. Nós íamos pra missa por causa disso. Ele dizia para o povo, que não era hora de se acomodar. Dizia também que muitas pessoas achavam que a igreja, os padres não deveriam falar de política, mas ele dizia que era obrigação não só do padre, mas, de todo cristão, que se sentia seguidor de Jesus, tinha que participar do início da formação do reino de Deus aqui na terra. Ai meu amigo, o pau troava. No sermão, às vezes ele explicava o que era ditadura, corrupção, falta de liberdade. Assisti uma vez, ele falando de oligarquia... foi nessa vez que ouvi ele falando o nome de um general, eu só não lembro qual era. O povo ficava ouvindo, e lá alguma vez a gente via algumas pessoas saindo na hora que ele falava, é... Hoje, eu penso que era com medo ou por não concordar com o que o padre estava falando. Aprendi muito com aquele padre, ele era inteligente, a juventude gostava muito dele, logo também ele era novo, acho que ele não tinha 40 anos. Eu sei que no Parque Piauí, a coisa era diferente. Lá a coisa pegava fogo. Vinha gente de outros bairros pra ver e participar destas coisas que aconteciam por lá. Minha mãe às vezes falava pra eu ter cuidado, pois qualquer ora, os homens de coturno, os olheiros do governo batiam por lá; aí quem tivesse lá era perna pra que te quero, sabe né, tinha que correr.[328]

[327] SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES, 1975, s/p.
[328] SILVA, Gilmar Rodrigues de Araújo. Entrevista concedida à Benilton Torres de Lacerda. Teresina, junho/2013. In: LACERDA, Benilton Torres de. **O altar politizado**: O bairro Parque Piauí (Teresina -PI) e a ação da Igreja

Nas recordações de Gilmar Silva, o Padre Spinelli é retratado como alguém bem quisto pelos habitantes da região, em especial os jovens, com alguma exceção entre aqueles que discordavam da conciliação entre a vocação sacerdotal e o discurso político. Sem pretender estabelecer um juízo de caráter sobre a figura do sacerdote, é possível identificar o carinho de alguns moradores da região pelo sacerdote não somente por suas falas contrárias que ao regime militar. Em uma área perpassadas pelas dificuldades comuns às periferias urbanas do século XX, as obras caritativas que mantidas pelo padre naquele conjunto residencial ajudaram a construir a memória positiva de seu legado. Esta dimensão se revela na fala de outra moradora da região, Adalgisa Leal, que, ao compartilhar as dificuldades estruturais que assolavam o Parque Piauí, relata que o ambiente paroquiano, especialmente centrado na figura de Spinelli, era um dos únicos redutos de orientação e ajuda para os moradores daquele lugar. Em seu depoimento, Leal relembra que

> Quando cheguei aqui, já tinha muitas pessoas. Fui morar na quadra 103, casa 09, a quadra ficava onde praticamente o conjunto terminava. Era uma rua acidentada, tinha uma subida. Depois dela era só mato e mais mato. Esse mato hoje não existe mais, fizeram o bairro Promorar. "Meu filho", o caso aqui no Parque era sério. Morria de medo. Os vizinhos do lado esquerdo, direito e do fundo, quase todo dia mudava. Quando você pensava que tava conhecendo, no outro dia já era outro. Eu, hem! As pessoas chegavam ao parque, se apossavam da casa e em poucos dias iam embora, anoiteciam e não amanheciam. Quando a gente ia ver, a casa estava sem porta, sem pia, parte das telhas... até os fios elétricos levavam. Uma vez eu vi numa dessas casas que o pessoal roubava as coisas, um dizer escrito na parede feito de carvão, o pensamento que eles tinham do Parque Piauí. Dizia que "o Parque Piauí era terra que não conduz, de dia falta água, de noite falta luz, na casa que não tem um corno era milagre de Jesus". Uma vez levaram até uma mesa veia que eu tinha no quintal, a bicha num prestava pra nada, num pagava nem o trabalho de andar com ela nas costas. Só fiquei nessa casa quatro meses, depois fui embora. Oh, tempo ruim, [...], Ninguém queria se aventurar, morar no Parque Piauí não. Era muita dificuldade, a partir da hora de ir pra rua, para o centro. Muitas vezes quem levava a gente era o padre que passava num *jeep* nas paradas e perguntava quem ia ao centro. O padre era um moço bom, italiano, bonito, mas gostava de ajudar. As missas dele eram lotadas. O povo gostava. Ele orientava, explicava as coisas, pra nós melhorar o bairro. Sei que era muito difícil morar no Parque Piauí. No verão, era o mato, a sujeira e o areial, no inverno, a lama, os buracos, as muriçocas comendo por cima [...][329]

Católica na organização dos movimentos populares (1968-1985). Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2013. Dissertação – Programa de Pós Graduação em História do Brasil.

[329] LEAL, Adalgisa. Entrevista concedida a Benilton Torres de Lacerda. Teresina, 16 de novembro de 2003.

As dificuldades enfrentadas pelos moradores do Parque Piauí eram semelhantes a outros conjuntos habitacionais inaugurados em Teresina durante os anos sessenta e setenta, a exemplo do Dirceu Arcoverde e Buenos Aires, localizados, respectivamente, na região Sudeste e Norte da capital[330]. Assim, a imagem da Igreja como entidade caritativa emerge em um contexto onde as iniciativas filantrópicas coexistem com o Estado – ou, antes, o suplantam – na oferta de subsídios basilares para prover as necessidades mínimas de existência urbana. Ao falar sobre a vinda do Papa João Paulo II a Teresina, em 8 de julho de 1980, Regianny Lima Monte chama atenção para um cartaz levantado por populares durante o discurso do pontífice. Em letras garrafais, lia-se: "Santo Padre, o povo passa fome"!

Lido pelo Bispo de Roma logo após um Pai-Nosso, a frase ganhou destaque na imprensa nacional e internacional. De acordo com Monte, a reação das autoridades foi imediata e os responsáveis foram presos[331]. Sem embargo, a prisão não se deu pelo protesto ter desembocado em violência ou algo semelhante por parte dos manifestantes. Do mesmo modo intempestivo com que foi hasteada, a placa regressou ao chão. A detenção se deu pelo vexame que o episódio trouxe para a imagem pública do governo estadual e federal. Para a administração pública, era menos dispendioso eliminar os discursos queixosos de um pequeno grupo do que a pobreza alimentar que se abatia sobre muitas porções da malha urbana de Teresina.

A fome entre as camadas populares da cidade levaria à construção de iniciativas como o Movimento Contra a Carestia (MCC), transformado depois em Movimento Contra o Custo de Vida (MCCV). Germinado no circuito da paróquia de São João Evangelista, o MCCV teresinense se constituiu como uma iniciativa que visava notabilizar as queixas das parcelas humildes da capital piauiense[332]. Em entrevista ao Jornal *O Dia* datada de outubro de 1978, o Padre Roberto Agostini, envolvido nas questões da luta contra à fome, descreveu o MCCV como

> Um movimento popular que ele vai continuar sempre. Não é um movimento político no sentido de se apoiar um partido ou outro, promovendo tudo que favoreça a vida do povo. Hoje é o custo de vida, amanhã poderá ser o salário, depois outros problemas que o povo sente na própria pele. Sempre vai continuar. É como um congresso do povo. Como ele não pode falar em muitos lugares é bom que ele mesmo sirva para falar, debatendo seus problemas, tratando das maiores dificuldades para se exercitar a fim de viver a realidade do próprio país, a aprender a democracia e colaborar para melhorar a própria vida. Apesar da dificuldade que o movimento está passando na reivindicação

[330] MONTE, Regianny Lima. **Vidas Incertas**: o processo de modernização e segregação urbana de Teresina na década de 1970. Instituto Federal do Piauí, 2017, p. 23.
[331] MONTE, 2017, p. 23.
[332] LACERDA, 2013.

> de melhoria, uma coisa será benéfica: com as respostas que recebemos através do nosso movimento fará com que a comunidade sinta que tem força para reivindicar aquilo que merece.[333]

O discurso de Agostini reflete uma posição que se tornaria comum entre clero progressista brasileiro a partir do contato com a Teologia da Libertação: para essa vertente, o povo, no qual a juventude se avulta, não é somente o depositário inerte da caridade cristã, mas um agente potencial no processo de garantia de melhorias sociais. Essa perspectiva se avulta nas homilias do padre Spinelli, rememoradas por Gilmar Silva anteriormente. Para o progressismo eclesiástico, falar de política é "obrigação não só do padre, mas, de todo cristão, que se sentia seguidor de Jesus, tinha que participar do início da formação do reino de Deus aqui na terra"[334]. É justamente nesse espaço onde parcas condições de subsistência urbana e a violência de uma vigilância ditatorial com ares inquisitoriais se contrastam com um discurso de engajamento popular que uma esfera do segmento juvenil ligado à Igreja se localiza.

[333] AGOSTINI, Roberto. Entrevista concedida ao Jornal O Dia, Teresina, out. 1978, p. 3. In: LACERDA, 2013, p. 133.
[334] SILVA, 2013,

CÂMERA

CAPÍTULO 2 - *GERAÇÃO CINECLUBE*: A EMERGÊNCIA DE UMA CINEFILIA TERESINENSE

> Um grupo de jovens que "pretende criar uma nova mentalidade no Piauí", para que ele deixe de ser conhecido como um estado "retrógrado e conservador", está no Rio desde quinta-feira, procurando manter contatos com entidades culturais, principalmente cine-clubes, para obter apoio e cooperação no seu programa.[335]

Em julho de 1968, um grupo de jovens piauienses desembarcava na "Cidade Maravilhosa"[336]. Naqueles dias, o Rio de Janeiro não era somente a terra paradisíaca banhada pelo mar atlântico: era, também, o epicentro de agitações sociais que marcariam permanentemente a política brasileira do último século. Coincidindo com os momentos que precipitaram o endurecimento do governo militar, a chegada dos nordestinos acontecera poucos dias após a Passeata dos Cem Mil, manifestação popular que, capitaneada pelo movimento estudantil, contou com artistas, intelectuais e civis protestando contra as autoridades ditatoriais[337]. A brisa que contagiava a cidade não vinha das ondas de Copacabana, mas do sangue e do suor dos corpos militantes das juventudes brasileiras. O Rio cheirava à vida. Vida nova, vida que queria ser o novo!

Ainda que não tivessem tomado lugar nos protestos de rua, os piauienses também comungavam da ânsia por mudanças. Estas, especificamente, não diziam respeito ao estatuto governamental do país, mas a uma alegada inércia da cultura de sua terra. A comitiva era formada por sócios do Cine-Clube Teresinense[338], entidade que, desde sua fundação, buscava soerguer o cinema, uma das diversões mais frequentadas da *Cidade-Verde*, ao patamar de arte. Para eles, era preciso instaurar uma "mentalidade nova" entre os seus conterrâneos[339], especialmente no que concerne à adesão das vanguardas artísticas em voga no exterior. Todavia, para alcançar um objetivo tão audacioso, seria necessária muita ajuda, seja financeira, seja de recursos humanos. Desta forma, a ida ao território fluminense correspondia a uma

---

[335] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15/16 jul. 1968, ed. 00082, p. 18.

[336] Título popularmente atribuído à cidade do Rio de Janeiro.

[337] HAGEMEYER, 2016,

[338] Segundo o jornal, a comitiva era chefiada por José Sebastião Ramalho e contava com Climério de Sousa Lima, Ludgero da Silva, Édson Rodrigues, João Evangelista de Moura, Francisco Simão da Silva, Maria das Graças Santos e Zilmar de Sousa Lima. In: JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.

[339] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.

missão institucional, de natureza coletiva, que visava fortalecer as atividades cineclubistas na capital do Piauí.

Entre os itinerários da viagem ao Rio de Janeiro, a mocidade escolheu a redação do *Jornal do Brasil*, um dos mais influentes periódicos nacionais à época. No registro da visita ao jornal, publicado pelos anfitriões na edição referente aos dias 15 e 16 de julho de 1968, os redatores fizeram menção a algumas das atividades promovidas pelos sócios do clube de cinema, como a manutenção de duas colunas em impressos teresinenses e a exibição de um programa radiofônico semanal na emissora *Difusora*[340]. Durante o encontro, a mocidade nordestina aproveitou o espaço de diálogo para denunciar as dificuldades que enfrentavam para efetivar os projetos da instituição que compunham. Sendo um clube constituído sob a influência do movimento cineclubista ocidental[341], era de se esperar que um dos ritos mais comuns nas reuniões do CCT fosse a exibição de filmes, seguida por um debate entre os espectadores. Contudo, devido a empecilhos de ordem econômica e logística, esta atividade teve que ser, muitas vezes, reinventada para que conseguisse acontecer.

De acordo com um dos jovens, era difícil obter películas estrangeiras, como aquelas dirigidas de Jean Luc-Godard, Luís Buñuel e Ingmar Bergman, para serem exibidas na sede do Cine-Clube Teresinense[342]. Logo, quando queriam consumir estas filmografias, os sócios tinham que levar "todo o pessoal para assisti-los nos cinemas da cidade e depois, então, discuti-los no colégio"[343]. Isto, em uma análise macroscópica, repercute um *continuum* na história do clube do Diocesano, pois, até a sua dissolução, um dos problemas nevrálgicos do CCT era, justamente, a falta de acesso a rolos de filmes para projeção durante as assembleias e cursos ofertados pela entidade[344].

Dessa maneira, em uma perspectiva pragmática, a ida à sede do *Jornal do Brasil* representou uma tentativa dos cineclubistas de ganhar projeção a nível nacional, favorecendo a sua visibilidade perante autoridades políticas e associações congêneres. De forma complementar, o contato com um grande veículo de comunicação terminaria por favorecer, no âmbito da opinião pública de Teresina, o fortalecimento da legitimidade do cineclube como um espaço cultural de relevância na capital, o que funcionaria como apelo moral para pleitear

[340] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.
[341] Entende-se como cineclubismo ocidental aquele clube de cinema que se institui na perspectiva de André Gatti, que aponta que o cineclube possui ""o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos estatutos, como finalidade principal a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo". "In: GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 128-130.
[342] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.
[343] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.
[344] Essa queixa é recorrente nos livros de atas do Cine-Clube Teresinense.

subsídios junto às iniciativas públicas e privadas[345]. O auxílio da grande imprensa, todavia, não foi o único artifício pensado para encorpar a causa dos clubistas piauienses.

No dia seguinte à visita ao órgão noticioso, a delegação do CCT saiu da cidade litorânea rumo aos planaltos centrais do país para participar da VII Jornada Nacional de Cineclubes[346], acontecimento que reuniu congressistas provenientes de todo o território brasileiro. Sediado e, Brasília, o evento, que aconteceu em conjunto com o III Festival Brasileiro de Curta-Metragens, buscou analisar a conjuntura contemporânea do cineclubismo nacional, enfocando os principais desafios para o movimento no contexto dos anos sessenta e levantando propostas para caminhos futuros[347]. Dentre as pautas mais discutidas durante o encontro, estava a crescente exibição de produções estrangeiras nas salas de cinema do Brasil, comportamento que, de acordo com os cineclubistas, eclipsava as produções domésticas[348].

Sobre este ponto, o Clube de Cinema de Brasília produziu um documento informativo – que foi distribuído entre os participantes da Jornada – apresentando os marcadores numéricos da importação de películas forâneas entre 1961 e 1967. No que concerne a este levantamento, uma reportagem do *Jornal Brasiliense*, no número publicado no dia 20 de julho de 1968, destacava que:

> Ao divulgar o documento, o Clube de Brasília considera da "maior importância o seu conhecimento e sua análise, muitas vezes surpreendente, não só pelas discussões que no momento são desenvolvidas em torno da censura, bem como por uma série de informações que transcendem às atividades daquele órgão, ratificando e acrescentando novos elementos a tudo que se tem afirmado sobre a invasão do mercado brasileiro do filme pela avassaladora produção de potências "estrangeiras".
> Adverte-se que "torna-se evidente como a Nação vem sendo forjada e condicionada pelos moldes e influências alheias à nossa problemática. O domínio da comunicação - através do cinema e da TV - não é feito por brasileiros. Tal prerrogativa é, lamentavelmente, outorgada por evidente interesse de minorias, às indústrias estrangeiras.[349]

Amparando-se no diagnóstico de uma crescente invasão de material audiovisual estrangeiro, a argumentação dos membros do Clube de Cinema de Brasília apontava para uma coerção da cultura brasileira por moldes externos, o que, consequentemente, formataria um

---

[345] Nos livros de ata, são recorrentes a busca por patrocínio de empresas públicas e privadas, conforme exposto nos tópicos seguintes.
[346] JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], 1968, p. 18.
[347] CINECLUBE LEVANTA INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA [...], **Jornal Brasiliense**, Brasília, 20 jul. 1968, s/p.
[348] CINECLUBE LEVANTA INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA [...], 1968, s/p.
[349] CINECLUBE LEVANTA INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA [...], 1968, s/p.

discurso de identidade nacional incapaz de se conectar com uma "verdadeira essência" brasileira. Mesmo sendo o ponto alto dos debates travados no âmbito da VII Jornada Nacional de Cineclubes, a preocupação com a autenticidade de uma imagem para o povo, ou seja, um Brasil a partir dele próprio, não é inaugurada neste congresso, tampouco é apanágio exclusivo do movimento cineclubista.

Em acepção ao que expõe Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, ao tomar a trajetória do tropicalista Jomard Muniz de Britto como pretexto para investigar as várias modalidades de invenção de um discurso de imagem pública para o Brasil, muitos intelectuais internos nomearam, desde o início do século XX, as artes como elemento fundamental para arquitetar uma imagem dita popular para o país[350]. Ao chegar nos anos sessenta, este espírito se incorpora ao debate engajado em torno do nacional-popular, fenômeno de esquerda no qual "temas como como moderno ou popular, forma ou conteúdo, nacionalismo ou cosmopolitismo darão tom aos debates" artísticos[351]. De maneira a encorpar seus objetivos, este grupo posicionará o teatro, a música e o cinema como "linguagens privilegiadas da ação cultural comunista"[352], reverberando na construção de uma estética populista onde o povo ocupava a posição de personagem principal[353].

Assim, ao analisar o amplo espectro do debate em torno da identidade nacional, os cineclubistas congregados na jornada de 1968 se encontram não em uma posição de invenção, mas de conexão com discursos de proposição de uma cultura própria do país, pensada, por sua vez, a partir de referenciais entendidos como pertencentes ao "legítimo" cotidiano brasileiro.

É interessante considerar, contudo, que a posição do Clube de Cinema de Brasília em defesa do cinema nacional correspondia mais a uma posição particular de um segmento do cineclubismo, especialmente aquele ligado à instituição promotora das jornadas nacionais, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), do que o reflexo da integralidade do movimento. Prova disto é a posição do Cine-Clube Teresinense acerca do cinema estrangeiro. Durante a entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, por exemplo, os piauienses explicitaram que diretores estrangeiros, como Godard e Bergman, eram constantemente discutidos nas reuniões do clube, sem pontuar isto como algo negativo. Pelo contrário, era um desejo dos cineclubistas do Piauí

---

[350] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo**: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: EDUFPI, 2018.
[351] NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2001, p. 36.
[352] NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 58, p. 35–50, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i58p35-50. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/82384.. Acesso em: 10 maio. 2025.
[353] NAPOLITANO, 2014, p. 43.

ter películas cativas destes e de outros cineastas, muitos deles americanos e europeus, para que não precisassem se deslocar para salas de projeção comerciais para assisti-las[354].

Esta distensão entre o espírito geral de proteção do mercado nacional de filmes preconizado pela VII Jornada Nacional de Cineclubes e a valorização de filmografias advindas do exterior, ao passo que demonstra a organicidade do espectro cineclubista, expõe algumas características da expressão piauiense deste movimento. Ao passo que interessava aos membros do CCT dialogar com entidades e federações de mesma natureza – pelos motivos de notabilização e articulação elencados anteriormente –, os clubistas católicos de Teresina valorizavam os aspectos particulares de seus constituintes, especialmente no que concerne às suas predileções fílmicas e ao entendimento acerca da posição que o cinema ocupava na sociedade contemporânea, compreendido como uma ferramenta que deveria ser acionada em favor da elevação moral dos sujeitos[355]. Sem embargo, é fulcral ressaltar a presença de uma distensão entre os conceitos de *cineclubismo* e *cineclube*, sendo o primeiro relacionado ao movimento de construção da prática cineclubista, e o segundo correspondente ao espaço estrutural no qual o *cineclubismo* é posto em execução. Desta forma, um *cineclube* se apresenta como um reduto onde o *cineclubismo* adquire contornos específicos que observam tanto as conjunturas políticas e econômicas, quanto sociais e culturais da atmosfera temporal e geográfica que o circundam.

Conectados com o mundo que os circundava sem perder a liberdade de suas próprias inventividades, os jovens cineclubistas de Teresina, dentre os quais estavam aqueles que foram ao Rio de Janeiro e à capital federal, foram responsáveis por instituir em sua cidade natal novas modalidade de relacionamento de seus compatrícios com o cinema. Sua influência foi tão significativa que, em um trabalho anterior do autor desta dissertação, os sujeitos vinculados ao Cine-Clube Teresinense foram considerados os promotores de uma comoção geracional juvenil específica, cognominada de *Geração Cineclube*[356], uma entre tantas que habitavam a capital do Piauí, a exemplo da *Geração Torquato Neto*.

Do ponto de vista dos estudos culturais, o emprego do conceito de *geração* representa uma possibilidade de recorte do passado que torna o pesquisador capaz de aglutinar uma cadeia

[354] Esta perspectiva se ampara nas pesquisas de Arlene Silva, realizada em 2018, na qual expõe que uma das principais dificuldades dos sócios era obter películas cativas para exibição. Aliado a isso, nos registros dos livros de ata, quando faziam solicitação para empréstimo de filmes, uma parte considerável dos requerimentos fazia referência a filmes do cinema estrangeiro. In: SILVA, 2018; CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de Atas II**. Teresina: s/d (a).
[355] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962 s/p.
[356] MELO, 2023.

de acontecimentos a partir de um determinado marco temporal[357]. Esse rasgo cronológico constituiria um momento catalizador de novos comportamentos e ideologias que, uma vez deflagrado, diferenciaria esse novo regime do que vem antes, do que vem depois e, até mesmo, de outras experiências geracionais contemporâneas. Conforme postula Jean-François Sirinelli, a palavra geração pressupõe a elasticidade da experiência humana, não sua determinação monolítica e "pitagórica"[358]. Nesse sentido, um mesmo período pode ser habitado por vários movimentos geracionais cujos componentes podem se situar na circunscrição dos limites de uma geração ou pertencer, simultaneamente, a mais de uma dessas "escalas móveis de tempo"[359].

Apropriando-se dessa dinâmica conceitual, torna-se possível, ao investigar o passado das produções audiovisuais na Teresina do século XX, arregimentar os jovens cinéfilos dos anos 1960, 1970 e 1980 em *gerações* distintas no campo das identidades, mas que se interpelam sem cessar pelas heranças que deixam umas para as outras e, até mesmo, pela partilha entre seus entes do mesmo ciclo histórico-espacial. Tensionando o seu próprio tempo, cada uma desses movimentos é representado como inaugurador de uma nova modalidade de apropriação do ser e do estar no mundo, processo catalizador de identidades que se singularizam quando contrapostas entre si, mas que não anulam as experiências uma das outras. Destarte, Jean-François Sirinelli indica que não se deve incentivar a crença em uma *geração-padrão*, pois cada um desses instrumentos periodicizantes não dominam a vida, tampouco a compreendem por inteiro. Antes, elas a compartimentalizam a partir de uma captação singular e não totalizante do universo social.

A partir destas considerações, é possível definir, como parâmetros de identificação de uma experiência geracional singular, três critérios complementares e indissociáveis, sendo eles a *identificação de um ponto de início cronológico*, que inaugura *um comportamento de ruptura* com o momento ou geração anterior, amparado, por sua vez, em uma *filosofia de existência* específica. No caso da *Geração Cineclube*, elege-se, como marco inicial, não a fundação do Cine-Clube Teresinense, mas aquilo que o antecede e o permite existir: o primeiro *Curso de Orientação Cinematográfica* ofertado pelo Colégio São Francisco de Sales, em 1962[360].

---

[357] SIRINELLI, 2006.
[358] SIRINELLI, 2006, p.134.
[359] SIRINELLI, 2006, p. 135.
[360] Ainda que anteceda a fundação do Cine-Clube Teresinense em alguns meses, a geração que se inicia com o primeiro Curso de Orientação Cinematográfica ganha o nome de *Geração Cineclube*, pois na carta de apresentação do referido curso já aparece como certa a criação de um Clube de Cinema após a finalização do período cursista.

A partir das aulas ministradas pelo Padre Moisés Fumagalli, os alunos puderam vislumbrar o cinema não mais restrito à ótica do consumo e da recepção, mas, agora, teriam acesso ao conhecimento prático que possibilitaria, em algum momento de suas vidas, a produção de películas. Ainda as atas que registravam as reuniões do Cine-Clube Teresinense indiquem que a gravação de filmes, no âmbito da instituição, comece a ocorrer somente em fins dos anos 1960, as explicações sobre o funcionamento dos aparelhos dedicados à confecção fílmica disponíveis à época possibilitavam aos cursistas imaginar uma película a partir do olhar dos fabricantes, posição que os cursistas entendiam que, a partir de agora, eles também poderiam alcançar.

Dessa maneira, ao passo que a experiência do primeiro *Curso de Orientação Cinematográfica* consolida o momento que dá início à esta nova geração piauiense, ele também corresponde, pela oferta de instrução para o manejo técnico do maquinário de gravação audiovisual, ao evento que principia uma ruptura com as práticas de relacionamento com o cinema até então, satisfazendo o segundo critério de evocação de uma experiência geracional particular. A partir das aulas no Diocesano, uma parcela dos jovens espectadores de cinema em Teresina fora transportada da condição exclusiva de consumidor para o *status* de potencial participante da construção de sentido fílmico, seja no que se refere à atuação no campo da crítica cinematográfica, externalizada nos fóruns que aconteciam durante o curso e nas publicações veiculadas em rádios e na imprensa, seja no que diz respeito à efetiva fabricação de películas autorais, aspiração que se tornara realidade nos primeiros anos após a inauguração do Cine-Clube Teresinense.

Assim, estabelecendo seus padrões de particularização temporal e comportamental, a *Geração Cineclube* passaria a executar sua filosofia motora, aquela que dava sentido à sua atuação e existência. Entende-se que, apesar da grande pluralidade de jovens – e seus respectivos grupos – que se estabeleceram no interior do clube do Diocesano, a missão primordial dessa geração permaneceu inalterada, sendo ela "aplicar o cinema como arma de cultura e educação popular, como força plasmadora de opinião pública e costumes populares", conforme disposição posterior nos estatutos do Cine-Clube Teresinense[361]. Em observação a um ideal estético estruturado a partir de padrões rítmicos bem definidos, o paradigma cinematográfico defendido pelos cineclubistas constituiu-se com a intenção de valorizar uma narrativa cinematográfica que, absorvendo a influência dos modelos clássicos do cinema, seria capaz de incidir diretamente sobre a sociedade, relacionando-se com ela de forma continua.

[361] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962 s/p.

Partindo desta ótica que institui o CCT como local de atuação de uma geração juvenil, este capítulo pretende investigar os relacionamentos desta experiência geracional com o cinema, bem como a sua atuação na urbe da *Cidade-Verde*. Com o objetivo de sistematizar a análise proposta, esta secção da pesquisa buscará examinar três pontos principais: i) as dinâmicas internas de funcionamento do Cine-Clube Teresinense, o real *think-tank*[362] da *Geração Cineclube*; ii) o ideal de cinema para os cineclubistas; iii) os modos como os cineclubistas se relacionavam com os habitantes e com o espaço da cidade de Teresina.

Desta maneira, buscar-se-á posicionar os jovens vinculados ao espectro cineclubista como participantes ativos das ruas, das vidas e dos sonhos que cortavam Teresina, terra banhada por dois rios e pelo calor do Equador.

2.1. *"O cinema é uma grande criação, e o cine-clube também o é"*[363]: Cine-Clube Teresinense e a estruturação de uma prática institucional

No Piauí, a história do movimento cineclubista começa em 1960, com a chegada de padres advindos do Colégio Jesuíta da Bahia em Teresina. Perfazendo um projeto de fortalecimento das atividades da Companhia de Jesus, o périplo dos clérigos às paragens do meio-norte não se deu por acaso. A convite do então arcebispo metropolitano, Dom Avelar Brandão Vilela, estes sacerdotes foram incumbidos da função de administrar o São Francisco de Sales, escola gerida, até aquele momento, por padres diocesanos. Em depoimento concedido à época da chegada dos eclesiásticos baianos, Dom Avelar expôs alguma das intenções particulares que justificaram a mudança empreendida por ele na direção do estabelecimento de ensino. Segundo o prelado,

> Era anseio nosso entregar o Colégio São Francisco de Sales a uma Congregação Religiosa de experiência no campo educacional. [...] O problema é de interesse coletivo e tenho certeza de que serei compreendido nesse esforço em prol de melhores níveis de educação primária e secundária, nesta querida cidade de Teresina. Da Companhia de Jesus, que retorna ao Piauí, sob extraordinária expectativa, espero total correspondência aos anseios do povo. Das famílias teresinenses, sobretudo, espero acolhida generosa para os denodados Filhos de Santo Inácio, hoje também preocupados com a solução de um grave e urgente problema de nosso meio – a educação [...].[364]

[362] *Think tanks*, também conhecidas como laboratórios de ideiais, são "instituições que fazem a ponte entre o conhecimento acadêmico/científico e as políticas públicas. Para isso, desenvolvem pesquisas aplicadas aos problemas da sociedade, produzem análises conjunturais e geram recomendações baseadas em evidências".
[363] MONTEIRO, José do Rêgo; FREITAS, José. **Hino do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: s/d.
[364] VILELA, (Dom) Avelar Brandão. Discurso. In: PRADO, Patrícia, et al. Colégio São Francisco de Sales – Diocesano. **Exposição Imaginário Afetivo**: missão, poesia, memória e vida. Teresina: Halley, 2016.

Dentre os "filhos de Santo Inácio"[365] citados pelo arcebispo de Teresina, estavam os padres Moisés Fumagalli, Luciano Ciman, Luis Óboe e Carlos Bresciani, este último vindo a se tornar diretor do Colégio São Francisco de Sales. É fundamental explicitar que a relação dos jesuítas com a educação é bastante antiga, especialmente em solo brasileiro. Não cabe, aqui, debater a efetividade desta educação na historicidade sul-americana, especificamente quando se faz referência ao período colonial e as controvérsias em relação ao domínio indígena[366], mas, sim, compreender a existência de um longo histórico de imbricação entre os ordenados da Companhia de Jesus e as práticas educacionais, o que levaram a congregação religiosa a legar "um caráter próprio à forma de educar e ao modo de pensar a organização do processo educacional como um todo"[367].

Buscando corresponder aos anseios de Dom Avelar, a delegação de sacerdotes chega com o projeto de reestruturar o caráter pedagógico e funcional do ambiente escolar, empreendendo uma série de reformas na estrutura da instituição, indo desde a priorização da participação dos pais no processo de formação dos educandos, passando por investimentos técnicos e instrumentais, criação de laboratórios, oferecimento de momentos de lazer, incentivo às práticas esportivas e chegando, por fim, a uma educação artística diversificada[368]. Inseridos em uma atmosfera renovadora, os professores da instituição também revisitam seus métodos de ensino e passam adotar novos instrumentos de aprendizagem como filmes e projetores, utilizados como recurso pedagógicos que pretendiam utilizar a cinematografia como aliada da educação. Dentre os funcionários que utilizavam esse novo modelo de aula, destaca-se Maria Cecília da Costa Araújo, docente da disciplina de Francês, que utilizava o audiovisual como material didático já no ano de 1961[369].

A partir dessa experiência, Arlene Maria Ribeiro Silva destaca que as análises e os debates em torno das películas apresentadas pela professora suscitaram o interesse quase holístico dos alunos pela filmografia, despertando a "curiosidade de aprender mais sobre esta arte"[370]. Observando os anseios dos alunos, o Grêmio Dom Avelar sugere, à direção do Colégio São Francisco de Sales, que o estabelecimento de ensino oferte um curso sobre a prática

[365] Alusão à Santo Inácio de Loyola (1491-1556), religioso espanhol que foi o fundador da Companhia de Jesus.
[366] Para maior adensamento do debate, ver: DO ROSÁRIO, Maria José Aviz; DE MELO, Clarice Nascimento. A educação jesuítica no Brasil colônia. **Revista HISTEDBR On-line**, v. 15, n. 61, p. 379-389, 2015.
[367] PAIVA, Wilson Alves de. O legado dos jesuítas na educação brasileira. **Educação em revista**, v. 31, p. 201-222, 2015.
[368] SILVA, 2018, p.47.
[369] *Ibid*, p.49.
[370] *Ibid*, p. 50.

cinemática que permitisse o encontro maior entre a juventude estudantil e os processos de confecção de uma película, além de possibilitar a constituição de um espaço de diálogo e discussão sobre o universo do cinema. A proposta, que contou com apoio de considerável parte do alunato, foi aceita e se iniciou sob orientação do Pe. Moisés Fumagalli, vice-diretor do Diocesano à época e figura central do CCT em seus primeiros passos. É pertinente ressaltar que a liderança de Fumagalli não se deu exclusivamente pela necessidade em integrar o novo projeto pedagógico do colégio, mas pelo interesse do sacerdote pela cinematografia.

Italiano de nascimento, Moisés Fumagalli possuía, quando da sua chegada ao Piauí, um longo histórico de relacionamento com o cinema e seu universo. Estudante e professor da área, o padre era formado em "Cultura Cinematográfica" pelo Cine Clube Cristo Rei, localizado na cidade gaúcha de São Leopoldo, e havia sido professor do "Curso de Cinematografia Elementar", ministrado na Escola Agro-técnica Nilo Peçanha, no Rio de Janeiro[371]. Para além disso, o próprio ambiente cultural baiano – de onde viera para Teresina – era particularmente fecundo para o debate em torno da sétima arte. Avultava-se, na Salvador de meados do século XX, o Clube de Cinema da Bahia (CCB), instituição que, inaugurada na década de 1950, reunia os principais cinéfilos que residiam na urbe soteropolitana.

Dentre os frequentadores mais destacados do local, estava o jovem Glauber Rocha, figura que tomaria para si a centralidade do Cinema Novo anos depois[372]. Tanto para Rocha quanto para os demais frequentadores do clube, a existência de uma instituição direcionada para a promoção da cultura fílmica foi fundamental: para muitas pessoas, o Clube de Cinema da Bahia foi o local que proporcionou um primeiro encontro com películas europeias e norte-americanas[373]. Sobre a participação do CCB na apresentação de filmografias importadas para o público da primeira capital do Brasil, destaca-se que:

> O Clube de Cinema da Bahia proporcionou aos cinéfilos assistirem aos clássicos de Jean Cocteau, René Clair e Charles Chaplin; dos expressionistas alemães (Murnau, Wiene, Pabst, Lubitsch, Lang); de cineastas britânicos e soviéticos (com destaque para os filmes de Eisenstein). Assim como se empenhou para que o público baiano também pudesse ver os filmes dos jovens realizadores franceses que estavam fazendo o "mundo vibrar em debates, aplausos, vaias, polêmicas radicais ou simplesmente discussões legais". Eram eles, segundo o crítico Orlando Senna, Alain Resnais, François Truffaut,

[371] COLÉGIO SÃO FRANCISCO DE SALES. **Curso de orientação cinematográfica do Colégio Diocesano**. Teresina: 1962, p. 1.
[372] LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça**: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Prismas, 2015.
[373] CARVALHO, Maria do Socorro Silva**. Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: Edufba, 1999.

> Roger Vadim, Louis Malle e Claude Charbol, citando aqui apenas os mais conhecidos.[374]

O alcance do Clube de Cinema na Bahia foi tão significativo que se espraiou por outros redutos da região Nordeste. O próprio Cine-Clube Teresinense manteve, durante os anos setenta, uma sólida relação com o CCB, especialmente no que concerne ao aluguel de filmes da entidade salvadorense. Assim, tem-se o CCT em diálogo direto tanto com a vertente eclesiástica dos clubes de cinema, quanto das expressões leigas do consumo fílmico, características que incidiram diretamente sobre a prática cineclubista desenvolvida no Piauí.

Do mundo laico, o espólio principal foi a prática de valorização do cinema como mecanismo de interferência social, conhecida vulgarmente como *cinefilia*. Este conceito é polissemântico, podendo adquirir contornos diversificados em épocas e lugares distintos. Para Lisandro Nogueira e Fabrício Santos[375], o comportamento cinefílico é aquele onde o espectador se identifica com a imagem de tal forma que, se pudesse, roubaria para si o que vê em tela. Para eles:

> De certa forma, a cinefilia pode ser resumida em uma imagem, uma cena de Os Incompreendidos (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. No longa, o garoto Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, toma para si uma fotografia de Monika e o desejo (*Sommaren med Monika*, 1953), de Ingmar Bergman, disposta no hall de entrada de uma sala de cinema, contendo a sensual imagem de Harriet Andersson em cena do filme. Não por acaso, Doinel é um *alter ego* de Truffaut, e a cena, preciosa ao ilustrar o encanto proporcionado pelo cinema na infância, a ponto de levar ao impulso, ao desejo, à audácia de furtar um pedaço dos filmes para si. Metaforicamente, é esse furto que acontece todas as vezes que o cinéfilo assiste a um filme, escolhendo, em seguida, aqueles de mais valor, cultural e, tão importante quanto, pessoal. Na cultura cinéfila, é preciso que o cinema esteja além. De quê, pouco importa[376].

O "furto da imagem" descrito pelos autores pode ser compreendido como uma forma de o observador capturar o filme da parede de projeção e trazer para perto de si, como uma forma de imergir no universo que o cinema encerra. O cinéfilo, portanto, é aquele indivíduo que toma o cinema como parte fundamental da sua vida, condição que ele busca estender para além do próprio corpo. Em outras palavras, a cinefilia busca fixar o cinema como elemento incontornável da vida contemporâneas, sacramentando-o como uma arte, no sentido amplo da

---

[374] *Ibid*, p. 178.
[375] NOGUEIRA, Lisandro Magalhães; DOS SANTOS, Fabrício Cordeiro. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 2, p. 511-529, 2012. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551011012.pdf. Acesso em: 17 mai. 2025.
[376] *Ibid.*, p. 512.

palavra, que fundamentaria as sociabilidades e as diversões ditas civilizadas. Por isso, a condição cinefílica é, na mesma proporção, individual e coletiva.

No caso da pessoalidade, esta se verifica na comoção particular que o filme causa no indivíduo. Uma mesma película pode evocar sentimentos e interpretações distintas nas várias pessoas que, simultaneamente, a assistem. Por sua vez, a perspectiva de leitura diversificada do mesmo objeto fílmico se baseia, diretamente, na ótica de que o cinema, como um dos principais constituintes de uma pretensa modernidade[377], herda o que há de mais distintivo desta sua condição de engrenagem de um novo tempo: a impressão subjetiva. A ótica que imbrica subjetividade e modernidade é apresentada pelo historiador letão-canadense Modris Eksteins em sua obra *A sagração da primavera*: a Primeira Guerra Mundial e o nascimento da Modernidade[378].

No ato I de sua obra, em um tópico nomeado *Paris*, o autor descreve as múltiplas sensações evocadas pela *première* francesa de *Le Sacre du printemps*, balé do compositor russo Igor Stravinsky, ocorrida a 29 de maio de 1923, no Teatro de *Champs-Elysèes*[379]. Do desdém à epifania, muitos sentimentos se acotovelavam nos camarotes da casa de espetáculos naquela noite. Para Eksteins, o encontro – ora pacífico, ora beligerante – destes olhares singulares sobre um mesmo produto artístico assentou "[...] o modernismo como uma cultura do evento sensível acima de tudo, por meio do qual a arte e a vida se tornam uma questão de energia e se fundem num único ente"[380]. Mais do que o balé, o cinema é o habitat por excelência das sensibilidades durante o decurso dos novecentos.

É como resposta a esse despertar de emoções que surgem locais voltados para o compartilhamento das idealizações pessoais originadas pelos filmes. É neste ponto que a cinefilia adquire um caráter coletivo. Para os amantes das imagens em movimentos, chegou um momento onde só assistir não bastava. O "furto do filme", sobre o qual falava Nogueira e Santos, se operacionalizava no debate e no exame das películas em suas minúcias constitutivas e estéticas. Dessa maneira, os consumidores roubavam, de forma metafórica, as fitas das telas e as posicionavam em salas de discussão como objeto de análise. Dessa forma, a cinefilia resguarda uma natureza enunciatória que se encarregava de tornar o cinema parte do cotidiano

[377] QUEIROZ, 2021,
[378] EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera**: a Primeira Guerra Mundial e o nascimento da Modernidade. Campinas, SP: Vide Editorial, 2021.
[379] EKSTEINS, 2021, p. 24.
[380] *Ibid*, p. 31.

de um grupo que se dedicava ao seu debate. É nesse cenário que se estruturam os primeiros cineclubes[381].

Para Fátima Sebastiana Gomes Lisboa[382], o cineclubismo foi estruturado por Riccioto Canudo e Louis Delluc, entre 1920 e 1921, com a intenção de promover o cinema de pesquisa estética[383]. Segundo ela, o modelo de cineclube proposto por Delluc e Canudo veiculava "[...] a ideia do cinema como arte, com sua especificidade estética, independentemente do seu valor comercial e esse projeto não permitia no ínicio a comunicação do movimento com as camadas populares da sociedade"[384]. Destarte, a autora especifica que a prática cineclubista se ligava, naquele momento, "à uma crítica cinematográfica preocupada em consolidar as bases da teoria e da estética da Sétima Arte"[385], o que tornava o cineclube um instrumento dos intentos cinefílicos, sendo projetado com a finalidade de permitir o assentamento do cinema como uma das principais expressões artísticas do século XX, dotada de uma estrutura sólida e de uma razão de existir.

Esses fatores históricos da constituição dos cineclubes, notadamente àqueles voltados à proposição do cineclubismo como mecanismo de promoção da pesquisa estética, já se fazem presentes nas aulas de introdução cinematográfica ministradas pelo padre Moisés Fumagalli, que, iniciadas ainda, no primeiro semestre de 1962, receberam o nome de *Curso de Orientação Cinematográfica*. O ordenamento temático dividia o conteúdo do curso em quatro grandes momentos, sendo eles, respectivamente, *Como se faz um filme*, seguido por *Gramática cinematográfica*, *História do cinema* enquanto terceira parte e, por fim, *Crítica de cinema*,

---

[381] LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**: Dimensões Históricas do Audiovisual. 2ª Ed. Alameda Editorial, 2011, p. 357-375.

[382] LISBOA, 2011,

[383] Para Fátima Sebastiana Lisboa (2011), o cineclubismo foi cirado por Riccioto Canudo e Louis Delluc, entre 1920 e 1921, com a intenção de promover a pesquisa estética, o que estabelece uma linha evolutiva para o movimento a partir da Europa. Para Felipe Macedo (2006), contudo, a origem do cineclubismo é mais antiga. Para ele, os cineclubes "[...]não surgiram nos anos [19]20, em torno das Chiques premières da revista Ciné-club ou das ceias elegantes de Ricciotto Canudo. A origem dos cineclubes é simultânea e paralela à do cinema e de seu público, e deita raízes distantes nos clubes políticos e culturais operários do século 19 e nas conferências e debates ilustrados com projeções de lanternas mágicas. Nos séculos 17 e 18 os jesuítas já usavam essas projeções para maravilhar e "fazer a cabeça" dos índios nas colônias americanas". Para os fins desta pesquisa, utilizaremos a linha de racioncínio instituída por Lisboa, uma vez que a análise proposta por Macedo não considera o cineclube como um espaço institucionalizado voltado para o debate estético e conteudista dos filmes. Ainda que os clubes políticos e operários evocassem a dimensão de um espaço voltado para a discussão de ideiais, eles não tinham o cinema como preocupação máxima, sendo ele um acessório pedagógico da lutas de classes. No caso dos jesuítas, ainda que fizessem uso de elementos cinemáticos, não havia a dimensão da discussão fílmica, uma vez que os filmes, como se convencionou chamar uma sequência de imagens em movimento lastreada por componentes como a montagem e o plano, só surgiriam no final do século XIX. In: LISBOA, 2011,

[384] *Ibid.*

[385] *Ibid.*

reunidos em uma apostila entregue a cada cursista[386]. No que diz respeito à esta estrutura, é perceptível uma divisão da abordagem metodológica em dois grandes núcleos, estando um inserido no campo da prática de utilização dos aparelhos de filmagem e o outro em interligação com a construção de um pensamento crítico sobre o cinema. A coexistência dessas duas instâncias seria presente ao longo de toda a história dos cineclubistas piauienses, evocando a preocupação dos sócios que compunham o clube em integrar conhecimentos teóricos e empíricos.

Sobre o perfil das aulas e dos alunos, Arlene Maria Ribeiro Silva assevera que os estudos do *Curso de Orientação Cinematográfica*, que duraram até novembro de 1962, foram pensados, inicialmente, para o corpo discente do Diocesano, de forma exclusiva. Contudo, após um breve intervalo, o convite foi estendido a todas as escolas de Teresina. As reuniões com os cursistas, por sua vez, aconteciam sempre aos sábados[387]. Ao debater sobre o interesse dos citadinos para com as aulas de cinema no São Francisco de Sales, Silva destaca que:

> [...] Foram inscritas 120 pessoas, mas somente 40 tiveram o direito de receber o certificado do curso. Para organizar o curso, o grêmio escolar contou com o patrocínio da Inspetoria Seccional e Secretaria Estadual de Educação do Piauí. Tinham acesso à formação gratuita os alunos a partir da 4ª série ginasial (hoje, 9 º Ano do Ensino Fundamental)[388].

O aproveitamento do curso demonstra que um terço dos inscritos permaneceu no curso até o fim, um número que, mesmo reduzido frente ao quantitativo total de matriculados, representa a existência de uma fração considerável de interessados no estudo cinematográfico. Esse contingente seria necessário para os projetos futuros da direção do curso, dentre os quais estava a constituição de um cineclube, a ser fundado no fim da experiência cursista[389]. Na carta de apresentação do *Curso de Orientação Cinematográfica*, o clube de cinema, ainda na esfera da projeção, já se apresentava com o nome que manteria inalterado durante toda sua vida: Cine-Clube Teresinense.

Lavrado em cartório em 27 de novembro de 1962[390], o Cine-Clube Teresinense nasce como instituição jurídica de utilidade pública, em concordância com as leis municipal nº 903, de 19 de fevereiro 1963, e a lei estadual n º 2416, de 06 de abril 1963[391], com endereço de funcionamento no interior do espaço do Colégio Diocesano. A agremiação possuía, ao lado da

---

386 SILVA, 2018, p.50.
387 SILVA, 2018, p.50.
388 *Ibid*.
389 CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962.
390 TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA, 6 de junho de 1965.
391 *Ibid*, p. 52-53.

certidão legal, um hino próprio, carteirinhas de sócios, flâmulas, bandeiras, além de uma oração específica[392], o que reforçava o caráter eclesiástico entre os sócios. Acerca do local de expediente do CCT, até o meio da década de 1970, constava, no cabeçalho das atas das reuniões do clube, o São Francisco de Sales como a sede "provisória" das atividades cineclubistas[393], demonstrativo da pretensão dos associados em angariarem uma sede própria, independente da escola confessional, para as operações do Cine-Clube Teresinense.

De forma concomitante, a presença de um aspecto de registro cartorário conecta o cineclubismo piauiense com a corrente de instituição de clubes de cinema em um nível mundial. Esta afirmação se ampara na leitura feita por André Gatti, que aponta a inscrição jurídica como um dos elementos nevrálgicos da constituição de um cineclube[394]. Para além desse aspecto, o pesquisador aponta, enquanto entes caracterizadores de uma instituição cineclubista, "o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos estatutos, como finalidade principal a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo"[395]. Estes parâmetros de ordenamento são, por sua vez, praxe nos cineclubes vinculados à Igreja Católica, organismo que, desde a aurora do século XX, demonstrou preocupação acentuada com o cinema e seus perigos para os fiéis cristãos

A partir da década de 1930, as principais advertências e orientações da Igreja Católica para o clero e para os leigos acerca do cinema encontram-se nas encíclicas papais *Vigilanti Cura* (1936), do papa Pio XI, e *Miranda Prorsus* (1957), redigida pelo papa Pio XII, que reúnem o esforço da Santa Sé em orientar, a nível mundial, as possíveis vias de um diálogo entre a cinematografia e o cristianismo. A escrita dessas encíclicas coincide com um período político da Igreja com incidência global no qual se acentua a fragmentação do poder do papa enquanto líder temporal, conjuntura que teve como ponto de culminância a dissolução do Estados Pontifícios através do processo de unificação da Itália, consolidando a transmutação gradativa de um poder outrora civil em simbólico, pautado em uma autoridade cada vez mais incrustrada na esfera moral[396].

Promulgada em junho de 1936, a encíclica *Vigilanti Cura* apresenta, em suas linhas gerais, a crítica ao possível desregramento moral que os filmes considerados "inadequados" à fé poderiam produzir nos corações de seus expectadores, levando-os ao desvio das práticas

[392] SILVA, 2018, p.71.
[393] Recorrente em todas as atas do Cine-Clube Teresinense até o início dos anos 1980. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (b).
[394] GATTI, 2000, p. 128-130.
[395] *Ibid*.
[396] Para expandir o debate, ver: MELO, 2023, p. 199-224.

católicas e, quando não, à própria reprodução dos comportamentos inadequados que se viam nas imagens em tela, resultando, segundo a tradição doutrinária católica, na condenação eterna. Nesse sentido, os filmes que apresentassem como fio condutor, plano de fundo ou, às vezes, uma mera menção a temas que ferissem os desígnios corretos da Doutrina da Igreja, tais como o furto, o adultério e o homicídio, deveriam, segundo a ótica pontifícia, ter seu consumo evitado pela população em geral[397].

Rememorando e fortalecendo as diretrizes estabelecidas por Pio XI, seu sucessor, cardeal Eugenio Pacelli, que sobe à cátedra romana como Pio XII, elenca, na encíclica *Miranda Prorsus*, expedida em 1957, as direções que não só o cinema, mas, também, o rádio e a televisão deveriam seguir a fim de servirem, como verdadeiros dons divinos, à concessão da graça do Pai, fundamentando uma visão onde o catolicismo deveria ser, sobretudo, pedagógico. Segundo Haroldo Figueiredo[398], a encíclica fora necessária devido ao fato de "as orientações da encíclica *Vigilanti Cura* terem se tornado insuficientes para dar conta dos seus esforços de controlar as atividades da Sétima Arte, pois seu campo de atuação estava limitado aos espaços de exibição dos filmes e à sua classificação moral"[399], sendo primaz constituir novos formatos de defesa da fé e expansão do poder da Igreja.

Antes restritas aos clérigos e aos leigos em geral, as ações elencadas pelo documento expedido por Pio XII coordenam uma atuação mais ampla da Santa Sé no ordenamento da luta contra a cinematografia mundana. A seu modo, a *Miranda Prorsus* postula comportamentos que devem ser adotados por cada uma das partes envolvidas no processo de oferta de filmes, indo desde os atores até os distribuidores[400]. Problematizando os meios de difusão como instrumentos que podem ser tanto benéficos quanto servirem a propósitos danosos, a encíclica inicia advertindo que a Igreja, entidade difusora "superior a todos os demais, tem o encargo de transmitir aos homens uma mensagem universal de salvação: anunciar aos povos as investigáveis riquezas de Cristo, e mostrar a todos qual é a economia do mistério escondido desde o começo em Deus, que tudo criou"[401], se preocupa com a apreensão desses novos instrumentos a serviço do bem, resguardando-os de uma deturpação inerente ao manejo humano.

---

[397] PIO XI, Papa. Carta encíclica ***VIGILANTI CURA*** sobre o cinema. Roma: 1936. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

[398] FIGUEIREDO, Haroldo Moraes de. ***VIGILANTI CURA***: uma educação cinematográfica nos colégios católicos de Pernambuco na década de 1950. Recife: 2012, p.69.

[399] *Ibid*.

[400] PIO XII, Papa. Carta encíclica **MIRANDA PRORSUS** sobre a cinematografia, o rádio e a televisão, de 8 de setembro de 1957. [Roma], 1957. Acesso em: 18 dez. 2020.

[401] *Ibid*.

Desse modo, denota-se que Pio XII, entendendo que são circunscritos aos novos modelos de comunicação em massa tanto pontos positivos quanto negativos, deve-se exortar aos fiéis e demais envolvidos no processo de elaboração e recepção dos materiais audiovisuais o uso libertador e positivo de conteúdo a fim de "evitar sempre a escravização do homem à máquina, que era destinada a servi-lo"[402]. No Brasil, muitas foram as tentativas religiosas que direcionavam o uso do cinema para a formação humana, ainda que essa formação esteja intimamente ligada a pressupostos teológicos. Um dos exemplos mais notáveis abordados pela historiografia nordestina, é o caso do cineclube *Vigilanti Cura*, fundado na cidade de Recife durante os anos 1950, que, além de ser um espaço de discussão fílmica, fazia projeções em escolas católicas no interior do estado de Pernambuco.

Fundado em meados de 1951[403] sob direção de Valdir Coelho, o *Vigilanti Cura* contava, como integrantes, à época, a esposa de Coelho, além de Marilda Vasconcelos, Lauro de Oliveira, funcionário do Banco do Brasil, o médico Dr. Vicente, destacando-se, ainda, personalidades que futuramente se destacariam no cenário cultural pernambucano, a exemplo de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto[404]. O público do clube recifense era composto por adultos, jovens e crianças, frequentadores geralmente católicos que buscavam não só assistir as obras exibidas, mas participar das discussões que tomavam conta da sala de cinema do espaço após as transmissões[405]. Acerca desse projeto, o jornal "A Tribuna", de orientação religiosa, afirmaria que:

> O Cine Clube 'Vigilanti Cura' do Recife é uma associação que, mediante o pagamento de Cr$ 20,00 por mês, dá aos seus sócios projeções semanais com filmes escolhidos entre os de boa qualidade moral e artística. [...] dá projeções aos sábados, no Círculo Católico às 80 19 horas, e no domingo, no Cinema Paroquial das Graças, às 19,30.[406]

Sobre as atividades do cineclube, as pesquisas empreendidas por Haroldo Figueiredo destacam um diferencial da atuação do *Vigilanti Cura* frente a outros cineclubes contemporâneos, apontada como sendo a oportunidade de os frequentadores adquirirem "as primeiras noções sobre cinema"[407] e permitindo aos interessados "aprofundar os conhecimentos sobre cultura cinematográfica, tomando parte no grupo de estudos que se reunia também no

---

[402] *Ibid*.
[403] ARAÚJO, 1957
[404] FIGUEIREIDO, 2012: p. 79-80
[405] FIGUEIREIDO, 2012, , p. 79
[406] A TRIBUNA, 1952, p. 7. In: FIGUEIREIDO, 2012, p.79-80.
[407] *Ibid*.

prédio do Círculo Católico"[408]. As atividades do cineclube não se restringiram somente a cidade de Recife, havendo a extensão dos projetos da associação fílmica para algumas escolas confessionais do território pernambucano, destacando-se, entre eles, os colégios Regina Coeli, localizado no município de Limoeiro; Damas Nossa Senhora das Graças, no município de Vitória de Santo Antão; Damas Santa Cristina, em Nazaré da Mata; Santa Maria, em Timbaúba; e, no Recife, Nossa Senhora do Carmo, Salesiano Sagrado Coração, Damas, São Luís e Vera Cruz, ainda na década de 1950[409].

Tomando como exemplo o colégio *Regina Coeli*, Haroldo Figueiredo relata a presença de um cineclube cativo da instituição, tributário, em grande parte, dos esforços de Madre Gabriele Andasch, superiora da instituição, em trazer, a partir do contato com o *Vigilanti Cura*, uma forma de aumentar as possibilidades de aprendizagem e expandir a devoção do alunato através do cinema. Acerca disto, o pesquisador aponta que:

> A contribuição das irmãs para a educação dos limoeirenses se deu mediante uma metodologia eclética, vez que madre Gabriele sempre buscava se atualizar para melhor atender os alunos. Na questão do cinema, entre outras atividades extraclasse, por exemplo, havia o cineclube do colégio. De acordo com a senhora Lúcia Maria Amaral de Melo Silva (ex-aluna), o cineclube iniciou suas atividades na segunda metade da década de 1950: "Olhe, eu sei que foi entre [19]56 e [19]59. Porque 56 [...] 58 eu terminei o pedagógico, não é? Na época, eu participava do cineclube já como aluna do pedagógico" (informação verbal). Essa iniciativa se deu após a participação de madre Gabriele e suas alunas num encontro regional dos estudiosos da Sétima Arte, chamado de Semana de Cinema, realizado no Recife, em 1955. Ao retornar a Limoeiro, a madre tratou de criar o cineclube, ao qual se associaram as alunas do Regina Coeli[410].

Os esforços de Madre Gabriele Andasch e a expansão da cinematografia no cotidiano estudantil refletem, por sua vez, o espírito da educação católica durante o século XX, especialmente, a partir da década de 1950, sendo o fenômeno dos cineclubes o eco de uma religião que buscava modelar-se não às vontades do mundo, mas modelar as ferramentas deste para a subsistência de suas tradições. Para além disso, é fundamental evocar a presença de um aspecto disciplinador, que buscava formar os espectadores aos moldes da ortodoxia católica.

No caso piauiense, por corresponder a uma agremiação que não se furtou ao influxo da cristianização do cinema, tampouco esteve fora do eixo de influência do internacionalismo cineclubista, é possível identificar, no Estatuto do Cine-Clube Teresinense, compatibilidades

---

408 FIGUEIREIDO, 2012, p. 94
409 FIGUEIREIDO, 2012, p. 101.
410 *Ibid.*, p. 106.

tanto com as observações de Gatti, quanto com os documentos católicos promulgados pela Santa Sé. Assente em suas diretrizes, o CCT possuía como objetivos:

> A) Analisar estética, filosófica, espiritual e eticamente a produção cinematográfica antiga e moderna à luz dos princípios da Filosofia e Teologia Católicas. B) Estudar objetivamente os diversos aspectos da cinematografia, tais como: teoria e técnica do filme, estética e gramática cinematográfica, ética e história do Cinema. C) Defender o Cinema como Arte de manifestação cultural. D) Aplicar o Cinema como Arma de cultura e educação popular, como força plasmadora de opinião pública e costumes populares[411].

Nas linhas da *carta magna* do Cine-Clube Teresinense, se distingue a presença de ideologia acerca da natureza do cinema que tomava o cinema a uma arte "durável" e repleta de significados e sentidos, fundamental na formação reta dos homens. Assim, o CCT buscou fundamentar um cinema de arte, sendo os filmes obras de valor artístico considerável e que deveriam, portanto, ser resguardados da efemeridade da cultura dita moderna[412].

A preocupação dos cineclubistas era de que o cinema terminasse por incorrer no crime que Guy Debord denunciaria, anos mais tarde, em seu livro *A sociedade do espetáculo*[413], uma coletânea de aforismos, publicada pela primeira vez em 1968, sobre os efeitos do consumo massivo, seja de produtos, seja de imagens, sobre as pessoas, o que as levaria à alienação e uma perca de autenticidade de existência[414]. O incômodo com a diminuição da originalidade artística frente os avanços das tecnologias de produção e de recepção pode ser encontrada, inclusive, em textos mais antigos de outros autores, como o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*[415], trabalho que, escrito por Walter Benjamin no ano de 1936, aborda a perca da autenticidade dos produtos artísticos face às técnicas de reprodução massiva dos conteúdos culturais, a exemplo da litografia e do cinema[416].

No caso de Debord, ainda que suas preleções se originassem de uma preocupação de natureza econômica, o "espetáculo", patrocinado pela macroestrutura financeira do capitalismo, consolidaria uma forma de dominação total, a colonização definitiva[417]. Isso se formataria, pois a natureza espetacular fomentaria um ordenamento da realidade que seria o "lugar do olhar

---

411 SILVA, 2018, p. 64.
412 Para aprofundar o debate, ver: LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Objetiva, 2013.
413 DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de janeiro: Contraponto, 1997.
414 *Ibid.*
415 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**, v. 1, p. 165-196, 1994.
416 *Ibid*.
417 *Ibid*.

iludido e da falsa consciência"[418], pois "tudo que era vivido se esvai na fumaça da representação"[419]. Nesse sentido, o autor expressaria preocupação com o poder de persuasão das imagens, algo que levaria à massificação e ao controle do homem por este organismo figurativo.

Apesar de não citar nominalmente o cinema em nenhum momento de sua *A sociedade do espetáculo*, os apontamentos de Guy Debord permitem compreender a arte cinematográfica, por ser o domínio das imagens em movimento, como um dos artifícios com maior capacidade de confundir e dominar o homem contemporâneo. Frente a este tipo de constatação, os cineclubistas investiram robustamente em formar um homem com consciência plenamente estabelecida – nos valores que eles julgavam corretos – para que não se escandalizasse ou se deixasse seduzir pelas imagens que via em tela. Não obstante, a temática do "espectador consciente" apareceu algumas vezes nos materiais produzidos pelos cineclubistas em seus primeiros anos de atividade.

Exemplo disso é uma matéria veiculada na coluna *Comentando Cinema*, gerida pelo CCT no jornal *O Dia*, onde é feita uma distinção entre o consumidor de filmografias lúcido e aquele que via películas de maneira irrefletida. Conforme disposto no periódico:

> I – ESPECTADOR CONSCIENTE – É aquele que vai ao cinema, para adquirir maior conhecimento sobre a Sétima Arte, localizando o filme ou criticando, procurando os pontos positivos e os pontos negativos do filme, dando assim sua contribuição para boas exibições. O espectador antes de ir ver o espetáculo cinematográfico deve colher um pouco de informação: agindo dessa maneira podemos perguntar se vale apena termos estas informações a respeito do filme que se vai assistir. [...]
> II – ESPECTADOR INCONSCIENTE – Este tipo de espectador é aquele que vai a cinema, não com o desejo de colher conhecimento cinematográfico, mas como meio de diversão da moda ou simplesmente como passatempo. Não notando que procedendo deste modo está contribuindo para exibições, ou seja, o cinema como indústria e não como uma obra de arte. Por isso, é que devemos refletir sobre o valor moral que o filme nos focaliza que devemos tirar a mensagem que nos é apresentada através do filme.[420]

A oposição destes dois comportamentos, um que correspondia à uma condição exemplar e outra a um comportamento reprovável, permite flagrar as perspectivas que norteavam o entendimento que os sócios do clube católico mantinham sobre a responsabilidade dos

---

[418] *Ibid*.
[419] *Ibid*.
[420] COMENTANDO CINEMA - O Espectador Consciente e Espectador Inconsciente, **O Dia**, Teresina, 22 de outubro de 1965.

consumidores sobre os filmes que eles assistiam. Destarte, destaca-se a ótica de que o consumo de cinema não era uma atividade ligada somente à recreação, mas a ao desenvolvimento intelectual e subjetivo dos sujeitos e ao próprio estudo da teoria da Sétima Arte, tal qual aquele ofertado pelo Cine-Clube Teresinense. Logo, constavam, em publicações como essas, discursos que intentavam propagar um determinado comportamento perante o cinema, pautado no elogio à reflexão e à criticidade, capaz de levar os sujeitos a preferirem filmes considerados artísticos em detrimento de películas tidas como "industriais", produzidas com a única finalidade de gerar receita para as companhias de entretenimento.

Em um cenário no qual cristalizar um novo comportamento do homem frente o cinema requeria um trabalho contínuo, o auxílio de empresas de comunicação foi fundamental para contactar pessoas que não participavam das exibições e dos fóruns do clube e que, portanto, não poderiam ser passíveis de uma reeducação direta de seus costumes enquanto espectadores fílmicos. No contexto das produções feitas sobre cinema em Teresina até então, o *Comentando Cinema* e o *Tribuna Cinematográfica* emergem como suportes para a instauração de um debate conceitual sobre a sétima arte, o que consolidaria os cineclubistas como os primeiros indivíduos a instaurarem um sistema de crítica cinematográfica na capital piauienses. Esta dimensão se expõe no tom das matérias, quase sempre dedicadas à discussão do *status quo* do cinema no Brasil e no mundo.

Inserido em um contexto onde consolidar a sofisticação do olhar do espectador em relação aos filmes que assistia era um fator determinante para fundamentar uma posição engajada dos teresinenses em torno do cinema, o CCT investiu robustamente, especialmente em seus primeiros anos de existência, no discurso de que o homem contemporâneo deveria vislumbrar no cinema uma forma de crescer enquanto sujeito, enquanto cidadão e, em resposta à matriz católica da instituição, enquanto cristão. Exemplo desta conjuntura, a edição do dia 7 de setembro de 1965, do jornal *O Dia*, traz uma matéria escrita pelos cineclubistas que ratifica o projeto de cooptação do cinema como meio de educação, destacando que:

> Em nossos dias o cinema começa a constituir um marco de desenvolvimento tanto na parte recreativa como na parte moral, e também no setor educacional, pois bem, era justamente o desejo do povo, desejo este que está se concretizando, pois, o cinema, além de nos divertir, muito nos ensina e educa; no entanto dizem que Só tende o cinema prejudicar à humanidade. Não. Estas são palavras de demagogos hipócritas que só sabem falar e criticar, porém realizar ou analisar alguma coisa, nada sabem. Vamos lá. Há de fato, filmes indignos de nossos aplausos, pois como sabemos, em nossos dias nada existe de perfeito, e há sempre algo que vem a contradizer as boas regras cinematográficas e os bons elogios dados às películas. Mas amigo, o cinema tem também o seu lado bom. **E o lado bom do cinema é superior ao lado**

> **mau**. E isto acontece, porque ainda existem as boas produções e os bons diretores, trabalhando incansavelmente para o progresso artístico e educacional do cenário cinematográfico.[421]

No artigo, é possível vislumbrar uma convergência com a encíclica *Miranda Prorsus*, especificamente no que concerne à sua posição de olhar o cinema como um fenômeno que possui dois lados, sendo um mau, que deveria ser execrado, e um bom, que deveria ser valorizado e encorajado. Para além disso, o texto perfaz a defesa da cinematografia como diversão valorosa para a sociedade contemporânea, sendo as opiniões contrárias a este posicionamento "palavras de demagogos hipócritas"[422]. Esta defesa reside numa militância comum aos cinéfilos brasileiros, a exemplo daqueles vinculados ao Clube de Cinema da Bahia, que tomavam o cinema como a "única verdadeiramente moderna" [423].

Orientados por este espírito, ao mesmo tempo, educador e cinefílico, o Cine-Clube Teresinense plasmou uma série de projetos educativos a fim de cristalizar uma cultura cinematográfica à luz da ideia do filme como arte, propagando a ideia de um cinema dito universal. Ao longo de sua história, o clube promoveu, para além da oferta de cursos e oficinas anuais sobre o manejo dos aparelhos de gravação e as noções gerais da lide cinemática, atividades voltadas para a comunidade teresinense, a exemplo da realização de projeções em bairros periféricos e em cidades vizinhas, eventos que serão discutidos oportunamente na terceira seção deste capitulo. Todas essas iniciativas, por sua vez, traziam uma característica comum, que era o trabalho coletivo, condição que se encontrava disposta em estatuto.

No quarto capítulo do *Estatuto do Cine-Clube Teresinense*, encontrava-se determinado que todas as decisões tomadas no âmbito da instituição deveriam passar, primeiramente, pela Assembleia Geral do CCT, dispositivo deliberativo composto pela diretoria em exercício, acompanhada por todos os sócios ativos e regulares do clube. Como mecanismo regulamentador, a carta estatutária estabelecia as diversas modalidades de associados, cada qual com atribuições específicas. Os sócios, subdividiam-se em três categorias, a saber os *sócios-fundadores*, que eram aquele que tomaram parte na eleição da primeira diretoria[424], os *sócios-efetivos*, aqueles que tomaram posse após a eleição da primeira diretoria, e os *sócios-*

---

[421] JUSCELINO, Frutuoso; LIMA, Climério. Cinema e Educação. **O Dia**, 7 de setembro de 1965, **grifo nosso**.
[422] JUSCELINO; LIMA, op, cit., 1965.
[423] Opinião do crítico cinematográfico Walter da Silveira, fundador do CCB. In: SILVA, 2009, , p. 138.
[424] Segundo matéria publicada no jornal *O Estado*, em 15 de setembro de 1984, os sócios fundadores, eram Moisés Fumagalli, José Sebastião Ramalho Santos, José Ernesto Melo, Gilson Pacheco, Alberoni Lemos Filho, Paulo Roberto Medeiros, Edson Rodrigues de Azevedo, Vicência Lustosa, Orlando Monteiro, Frutuoso Juscelino, Arnaldo Teles dos Santos, Argemiro Martins e Climério Lima. In: CINE CLUBE, **O Estado**, Teresina, 15 set. 1984, s/p.

beneméritos, que eram pessoas físicas ou jurídicas que contribuíram, reconhecidamente, com o CCT, ora com doações, ora com prestação de serviços[425].

Os associados tinham, entre suas obrigações, o dever de zelar pelo espaço do clube, de auxiliar a Diretoria em exercício nas atividades que forem necessárias e pagar a taxa de inscrição e a mensalidade de filiação ao CCT[426]. Quanto aos requisitos básicos, estes deveriam ter idade igual ou superior a 16 anos, estar cursando o grau secundário, podendo ser tanto do sexo masculino, quanto feminino. No que se refere à composição da mesa diretora, esta era composta pelos cargos de Diretor[427], Presidente, Vice-Presidente, Primeiro, Segundo e Terceiro Secretários e Primeiro e Segundo Tesoureiros[428]. Todos estes cargos eram eletivos, tendo direito a votar e ser votado todos os sócios quites com suas obrigações estatutárias[429].

Em muitas ocasiões, mais de uma chapa se inscrevia para o pleito, o que demonstrava a concorrência de dissidências políticas no interior do CCT. Amostra disso foi a disputa para escolha da Diretoria que assumiria a gestão do biênio 1975/1976. Na oportunidade, se alistaram quatro chapas, sendo elas "Dr. Elon Aguiar", "Cineclubistas", "Super-8" e "Padre Carlos"[430]. Após a contagem dos votos, nenhuma das chapas obteve unanimidade necessária para ser eleita com todos os membros. Assim, foram titulados os candidatos de cada chapa com mais votos para o cargo ao qual concorreu. Essa prática, porém, não se encontra prevista no *Estatuto do Cine-Clube Teresinense*[431], ainda que coisas semelhantes acontecessem com frequência, o que, provavelmente, repercutiria menos um comportamento legal e mais uma normalizada pelos sócios para tentar apaziguar os ânimos entre os candidatos que aspiravam a cargos no CCT[432], concedendo representação a membros de todas as chapas pleiteantes.

Em outras ocasiões, era corriqueiro encontrar chapas concorrentes com componentes em comum, tendo, inclusive, sócios se lançando à presidência do CCT em duas coalizões distintas. Na eleição para a Diretoria ocorrida no ano de 1970, das quatro chapas inscritas, três contavam com Elon Aguiar[433] como candidato ao cargo deliberativo máximo do clube. Na outra, o aspirante também aparecia, mas, nesse caso, na condição de vice-presidente[434]. No

---

[425] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,
[426] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,
[427] Segundo acepção estatutária, o cargo de Diretor era, "por direito nativo", o diretor em exercício do Colégio Diocesano. In: *Ibid.*
[428] *Ibid.*
[429] *Ibid.*
[430] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 28 de Setembro de 1974. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[431] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,
[432] Constam, em muitas das atas presentes nos registros do CCT, a presença de chapas com candidatos repetidos. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[433] Eram elas as chapas "Pe. Júlio", "Pe. Carlos", "Pe. Moisés". A outra concorrente era a chapa "John Ford". In:
[434] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 5 de setembro de 1970. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),

encontro seguinte, contudo, as chapas foram reformuladas, sendo acrescida mais uma, totalizando cinco. Sem embargo, a metodologia de ocupação dos cargos permaneceu inalterada. O sócio Ludgero Simeão, principal redator das atas do Cine-Clube Teresinense durante os anos sessenta[435], apareceu como candidato à presidente em duas chapas distintas. Após o registro da apresentação dos proponentes, o livro de atas deixa de registrar o restante do ano de 1970, o que não permite conhecer qual chapa foi a vencedora.

Este procedimento conciliatório, por sua vez, clarifica algumas dimensões das operações internas do CCT. Uma delas é a condição humana presente no Cine-Clube Teresinense, especialmente aquela que evoca as faces sentimentais e pessoais dos sócios. Em vista disso, em alguns encontros, registraram-se momentos de embates pessoais entre os cineclubistas. Amostra disso é a reunião de 23 de maio de 1970, na qual os sócios entraram em atrito por conta de atrasos e faltas recorrentes de alguns deles nas reuniões ordinárias. Consta na ata da sessão:

> Usou então da palavra o vice-presidente para dizer que o horário estabelecido para assembleia geral foi de 20 horas a 21 horas ou mais, e não as 20:30 horas como falou o secretário. Disse que o senhor Ludgero Simeão tenha feito um desabafo pessoal, procurando atingir diretamente a ele. Em outra parte de sua fala, o vice-presidente deixou claro que uma conversação e um entendimento com o secretario era só o que queria, mas não colocá-lo para fora, embora ele estivesse faltando reunião, e um completo desinteresse pelo cargo. O 1º Secretário usou novamente a palavra e disse que tem quatro anos de cineclubismo, que já trabalhou muito pelo Cine-Clube e que esperava apenas que tivesse consideração pessoal para com ele. Falou que durante sua gestão, como presidente, o Sr. Ramalho veio pouquíssimas reuniões, e nunca ninguém deu atenção aos seus afazeres particulares ou falaram em colocá-lo fora do cargo. E hoje só porque ele saiu 5 ou 6 reuniões, 10 minutos adiantados, já se levanta a voz do vice-presidente, em sua ausência, julgando-o incapaz do cargo que exerce, disse, o secretário, de se há alguns sócios da diretoria, ou não se levantasse. Disse o secretário que se algum sócio, da diretoria ou não, se levantasse e dissesse que ele não tinha capacidade para ocupar sua função, renunciaria imediatamente. Voltou a falar ao vice-presidente para dizer aos sócios que, do desabafo pessoal do primeiro secretário, cada sócio tiraria suas conclusões. Então, o padre Carlos Bresciani falou e disse que estas desavenças devem unir e não inimizar sócios do CCT.[436]

A mediação do Padre Carlos Bresciani para apaziguar os ânimos dos cineclubistas beligerantes aponta a vontade de prezar pela manutenção de um espaço onde imperasse a convivência saudável entre os sócios. Como um organismo que era composto por diferentes

[435] CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),

[436] ARAÚJO, Lanna Karen Lima. **Práticas Católicas e Vivências Femininas em Picos-PI (1944- 1970)**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2020.

sujeitos, era corriqueiro que os sócios apresentassem opiniões dissonantes entre si, orientando suas ações no interior do CCT a partir delas, sem, contudo, comprometer o princípio comum que os unificava: a acepção da importância de fortalecer o movimento cineclubista.

Para além disso, prezar por um ambiente pacífico era essencial, pois, acima de tudo, o Cine-Clube Teresinense era um ambiente de socialização entre os jovens que o frequentavam. Em uma época onde a manutenção da moral era um assunto que rondava o cotidiano das moças e dos rapazes, notavelmente os que pertenciam a famílias tradicionais, ter um local para se encontrar sem ser alvo de especulações acerca da conduta comportamental e sexual era muito importante. Nessa direção, a vinculação do CCT à Igreja instaurava uma atmosfera de confiança por parte dos pais, que entendiam que os filhos estavam em um lazer saudável, protegidos dos males mundanos – e da opinião popular – sob a tutela dos padres. No Piauí, estas estratégias de controle juvenis através da promoção de espaços de relacionamento interpessoais passíveis de vigilância eram extremamente corriqueiras, não sendo o clube de cinema de Teresina uma excepcionalidade.

Ao discutir a inserção da mulher na vida social do município piauiense de Picos, Lanna Karen Lima Araújo expõe como as ordens religiosas, a exemplo do Apostolado da Oração, foram importantes mecanismos de constituição de uma sociabilidade feminina feita sob supervisão de adultos[437], sejam os pais ou líderes espirituais. Elegendo a História Oral como metodologia ativa em seu trabalho, Araújo entrevista mulheres que frequentavam os ambientes religiosos picoenses no entremeio das décadas de 1940 e 1970. Para a pesquisadora, suas entrevistadas

> [...] Eram educadas na dimensão familiar com base ao que constituía as exigências sociais de uma *boa moça* que, dentre outras atribuições, se fazia necessário ser uma jovem religiosa atuante e dedicada. Desse modo, levando em conta esses aspectos acima citados, era imprescindível que as instituições sociais família, igreja e escola se encontrassem em conformidade em prol do objetivo comum, que era a formação institucionalizada, moral e religiosa das jovens.[438]

À medida em que se evoca a religião como um dos pilares da educação dos costumes das moças de Picos, é possível localizar este fenômeno não como um evento isolado, mas como reflexo de uma ação sistemática da Igreja, que abordava, dentre muitas organizações, as salas de cinema e os cineclubes. Na Teresina dos anos 1950, a União dos Moços Católicos manteve

[437] ARAÚJO, 2020, p. 65.
[438] *Ibid*.

uma sala de exibição de filmes cuja pretensão máxima era ser um local de lazer saudável para todos os públicos[439]. Unidos na missão de elaborar um espaço de veiculação cinematográfica na capital do Piauí, os jovens ligados à UMC criaram, no início da década de 1950, uma Comissão Autônoma do Cinema Católico, responsável pela venda de rifas, pela aquisição de um empréstimo de Cr$ 100.00 e por conseguir um projetor para a reprodução dos filmes[440].

Além dos esforços internos, o grupo de jovens contou com o apoio do então bispo de Teresina, Dom Severino Vieira de Mello, que concedeu "toda a parte do prédio do Centro Cultural Católico necessária para a construção da adaptação da sala de projeção e outras acomodações adequadas para a sala de espera e exibição de cartazes"[441]. Ainda que a campanha em prol da fundação da sala de cinema dos uemecistas rendesse resultados consideráveis, esses não foram suficientes para tirar do papel o tão ansiado cinema católico. Segundo aponta Pereira[442], as verbas adquiridas pela comissão de cinema e o auxílio concedido pelo bispado não permitiram a que a reforma do espaço destinado à sala de projeção fosse executada de forma integral, havendo ainda deficiências estruturais que impossibilitavam que sessões fílmicas fossem apresentadas naquele espaço.

Certos da emergência de criar um ambiente propício à convivência cordial e valorativa entre o cristão e o cinema, as dificuldades encontradas pelos membros da União dos Moços Católicos em cristalizar a sede de seu empreendimento cinematográfico foram contornadas momentaneamente pela utilização do Colégio São Francisco de Sales, o Diocesano, como local para a exibição de fitas consideradas apropriadas para o público geral. Utilizando o projetor obtido pela Comissão Autônoma do Cinema Católico, os uemecistas iniciaram as exibições em janeiro de 1951 no salão do colégio com o ingresso individual ao custo de Cr$ 3,00[443]. Durante mais de um ano, a sala de cinema do Diocesano expôs filmes que buscavam servir como um modelo de entretenimento sadio aos seus expectadores, não exibindo cenas de intimidades entre os personagens, menções a comportamentos pecaminosos ou alusões a crimes.

O Colégio São Francisco de Sales abrigaria o lar do cinema dos jovens da UMC até o início do ano de 1952[444], quando finalizam as obras de adequação do Centro Cultural Católico e inaugura-se o *Cine São Tarcísio*. É pertinente notar que o nome conferido ao cinema recém-

---

[439] PEREIRA, Luciana de Lima. **O discurso da Igreja Católica de Teresina e a formação do ideário cristão através de "O Dominical"**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Piauí: 2003, p.87-88.
[440] PEREIRA, p. 87
[441] A UMC em marcha. **O Dominical**. Teresina, p. 4, 28 de jun. 1951 *apud* PEREIRA, p. 88.
[442] PEREIRA, p. 88.
[443] *Ibid*.
[444] A historiografia sobre a inauguração do Cine São Tarcísio diverge acerca da data de sua fundação. Ao passo que Pereira (2003) aponta que esta se deu em 18 de janeiro de 1952, Santos Neto (2021) localiza a inauguração do cinema no mês seguinte, em fevereiro de 1952.

aberto homenageia Tarcísio de Roma, mártir da Igreja, assassinado aos 12 anos de idade por um grupo de rapazes pagãos por se negar a entrega-los as Hóstias que carregava consigo e que seriam destinadas a cristãos aprisionados que estariam a poucas horas da execução. Ao batizar o cine católico dessa forma, os seus idealizadores propõem a identificação desse espaço com a infância e a juventude, representando um projeto que tem como missão preservar a inocência e a pureza de seus espectadores dos desvios das más imagens apresentadas por filmes inadequados para um público que estaria vivenciando o processo de formação de sua moral e de sua ética.

Acerca do episódio da constituição de uma sala de cinema católica em Teresina vinculada aos jovens da União dos Moços Católicos, Santo Neto[445] destaca que:

> Inaugurado em fevereiro o Cinema Católico, com suas atividades num dos salões do Centro Cultural Católico, à rua Teodoro Pacheco. Iniciativa destinada a oferecer uma espécie de alternativa, na fruição dessa arte, ao cinema existente em Teresina. Pelo menos em registros oficiais, ficou dito, a propósito, que “os avanços do progresso da cidade- de sua nova capital [do Piauí], no século XX - acarretaram o cosmopolitismo, e desta salada, resultou outra salada a das ideias religiosas costumes, hábitos, superstições. sensualismo, livre pensamento [...] elementos destruidores da fé [e] assim convindo inventar melos de oposição a tantos males”. A ideia do Cinema "partiu do presidente da corporação dos moços católicos Nicanor Barreto, que empenhou-se, quanto pode, para alcançar" esse objetivo e com "o ânimo fortificado no ânimo do assistente eclesiástico dos Moços Católicos, o não menos esforçado Frei Conrado da Palmacia" [...][446].

Desse modo, denota-se que a construção do cinema católico em Teresina, para além de estabelecer uma opção de divertimento para o público da cidade, buscava consolidar a manutenção de comportamento ligados às práticas devocionais do cristianismo, fabricando um modelo de sociabilidade que presasse pela preservação do pudor e da castidade dos frequentadores. Sobre esse aspecto da cultura cinematográfica produzida pelo *Cine São Tarcísio*, as pesquisas de Luciana de Lima Pereira destacam que:

> Os filmes veiculados nesse cinema eram anunciados no jornal *O Dominical* na coluna *Cine Tarcísio da UMC*, geralmente eram películas que contavam a história da vida de santos, tratavam sobre a bíblia sagrada, desenhos animados para as crianças e ainda projeções voltadas mais diretamente para a doutrinação católica, como os títulos sugerem: *Não pecar contra a castidade e triunfo da juventude*. Apesar da concretização do cine-católico, jornal católico não deixou de veicular entre 1952-1956 artigos de exortação ao cinema laico. A Igreja Católica concebia a imprensa, rádio e o cinema como

[445] SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. **Dom Severino**. 1ª ed. Teresina: Editora e Livraria Nova Aliança, 2021.
[446] SANTOS NETO, p. 227-228.

> armas de defesa e ataque, ao considerar o mundo moderno como palco de batalha entre o bem e o mal. Este último era representado por tudo aquilo que ameaçava o poder e a influência da instituição eclesiástica no espaço público e privado tais como: espiritismo, comunismo, secularização social e, tido por Mrs. Joseph, como um dos mais perigosos inimigos, *a mediocridade dos católicos*. Essa ameaça funcionava a partir da negação do fiel a viver plenamente o cristianismo. Sendo que as mídias, com a devida orientação crista, servir para reavivar os princípios católicos no seio familiar, pois os clérigos entendiam que um lar convictamente cristão era sinal de uma sociedade também cristã[447].

Conforme expõe a autora, o *Cine São Tarcísio* funcionaria como um dispositivo de conformação de uma cultura cristã, evangelizando o público em um espaço externos à Igreja por meio dos filmes. Logo, explicita-se que, no aspecto católico do Cine-Clube Teresinense, residia uma herança direta do aspecto normatizador da sala de cinema da UMC, visando estabelecer a promoção da disciplina juvenil, especialmente dos corpos. Desta maneira, de acordo com Michel Foucault, o controle dos desejos da carne sinalizaria algo que se posicionaria fora da órbita do domínio puro e simples da matéria, ótica que adquire novas tonalidades quando dialoga com a perspectiva clerical.

Para o francês, essas tentativas apagariam o corpo, em um sentido físico, em favor do espírito[448]. Em *O corpo utópico*, Foucault defende que o conceito ocidental de alma é criado como artifício para negar o homem em sua corporeidade finita e destrutível. Assim, o intelectual investe, em tom irônico, que

> [...] A mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma. A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro. Minha alma é bela, é pura, é branca; e, se meu corpo lamacento - de todo modo não muito limpo - vier a sujá-la, haverá sempre uma virtude, haverá uma potência, haverá mil gestos sagrados que a restabelecerão na sua pureza primeira. Minha alma durará muito tempo e mais que muito tempo, quando meu corpo vier a apodrecer. Viva minha alma! É meu corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso; é meu corpo liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão.[449]

A partir desta acepção, é factível tomar o Cine-Clube Teresinense como um reduto onde as estratégias – em um paradigma certeauniano – católicas de formação do jovem

[447] PEREIRA, p. 89.
[448] FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. São Paulo: n-1, 2021.
[449] FOUCAULT, 2021, p. 9.

enquanto cristão são postas em prática a fim de domesticar os desejos e as vontades de uma fase da vida em que a sede de novidades entra em ebulição. É importante, todavia, não olvidar que, as estratégias não imperam de forma absoluta e perpétua, sendo interpeladas continuamente pelas formas pequenas de subsistir à grandiosidade das redes de poder: as táticas.

Portanto, ao olhar a trajetória dos cineclubistas, é fundamental entendê-los não somente circunscritos ao signo do domínio, mas da resistência, criando redes de negociação onde suas aspirações e pretensões podem vir à tona. Era no CCT que muitos jovens participavam de atividades ao ar livre e realizava passeios por Teresina, conhecendo clubes e parques, e por cidades situadas nos arredores da capital, como Timon, no Maranhão[450].Outra situação de divertimento para os cineclubistas eram as festas organizadas pela direção da entidade, especialmente aquelas que aconteciam em alusão à posse de diretorias ou em razão do encerramento das atividades letivas, sendo essas últimas ocorridas entre os meses de novembro e dezembro. Em ambos os casos, as celebrações reuniam pessoas importantes da vida pública de Teresina, além dos cursistas veteranos e dos calouros.

Na festa de diplomação da diretoria ocorrida em 1969, os certificados dos novos gestores foram entregues pela jornalista Elvira Raulino, uma das mais conhecidas colunistas sociais da cidade. Após a solenidade formal, houve "um brinde de champanhe entre os integrantes da mesa e a distribuição de refrigerantes e salgadinhos"[451], o que apresenta o Cine-Clube Teresinense como um local de sociabilização dos sócios com pessoas externas à instituição. Noutras oportunidades, o CCT possibilitou o contato dos jovens que o integravam com expoentes de outros clubes de cinema brasileiros.

Em novembro de 1969, uma comitiva advinda do Rio Grande do Sul com destino a São Luís, para participarem da VIII Jornada da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, pediu hospedagem em Teresina. Os piauienses, entendendo que não podiam hospedá-los em hotéis, devido à onerosidade das diárias, decidiram acolher a comitiva em suas próprias residências[452]. Ao todo, foram oferecidas 10 vagas nas casas particulares de alguns sócios, fato que seria avisado ao requerente via correspondência[453]. Aliado ao fenômeno das Jornadas de Cineclubes, contatos desta natureza, ainda que momentâneos, favoreciam o encontro de culturas nacionais diferentes e o entrecruzamento de práticas cineclubistas específicas entre si. Na IX Jornada Nacional de Cineclubes, ocorrida na cidade paulista de Campinas no ano de 1975, os

[450] Esses passeios renderam algumas películas gravadas em Super-8, a exemplo de uma gravação da ida dos cineclubistas ao Parque Zoobotânico de Teresina durante os anos 1980.
[451] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 11 de outubro de 1969. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[452] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 01 de novembro de 1969. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[453] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 08 de novembro de 1969. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),

cineclubistas teresinenses foram referência para seus congêneres ao apresentarem um projeto de integração com a iniciativa privada para a constituição de um circuito de exibição de filmes[454], batizado de *Cinema de Arte*[455]. Durante os encontros do evento, o CCT apresentou aos demais simposistas as linhas gerais de um acordo firmado em cartório entre eles a José Omatti Diversões S.A. (Jodisa), empresa responsável por fornecer as fitas exibidas nas salas de cinema comerciais da *Cidade-Verde*.

Todavia, apesar de situações como esta demonstrarem um engajamento dos piauienses com causa cineclubista, as atas dos anos 1960 e 1970 mostram que, salvo poucas alterações, eram sempre as mesmas pessoas que encabeçavam os projetos da entidade. Ainda que muitos sujeitos participassem dos cursos ofertados pelo Cine-Clube Teresinense, eram poucos os egressos que ingressavam como sócio do clube e se comprometiam efetivamente com as ações do grêmio cinefílico. Em vista disso, um outro óbice que pode ser depreendido a partir do contato com as anotações sobre os momentos eleitorais do clube é o de que, frente ao número pequeno de sócios efetivamente engajados no CCT[456], fazia-se necessário que uma mesma pessoa compusesse mais de uma chapa, para que, assim, todos os cargos à disposição fossem preenchidos.

Ao passo que a presença de coalizões encabeçadas por candidatos diferentes representasse a existência de, pelo menos, mais de uma vertente política no Cine-Clube Teresinense[457], a recorrência deles em mais de uma chapa retrata a necessidade do clube em engajar mais sócios, especialmente aqueles que tivessem interesse em compor a mesa diretora do clube. O assunto da necessidade de atrair mais componentes, inclusive, veio à baila em algumas assembleias do CCT. Exemplo disso, é a reunião do dia 16 de outubro de 1971, onde foram idealizadas duas campanhas, uma para buscar a reabilitação de sócios inativos e outra para atrair novos membros[458]. A mazela, não obstante, persistiu durante toda a década. Na ata referente à posse da diretoria do CCT para o biênio 1977/1979, o presidente que estava deixando o cargo, em uma avaliação de seu mandato, desabafou que "o cineclube enfrentou, nesses dois anos de atuação, especialmente no que concerne à carência de material técnico e recursos

[454] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 16 de fevereiro de 1975. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[455] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 13 de março de 1976. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[456] Esta percepção é fruto da análise serial das atas do Cine-Clube Teresinense, que indicavam uma recorrência de algumas pessoas em mais de uma função, seja ela organizacional, institucional ou nos projetos externos do clube. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[457] Essa perspectiva se ampara no entendimento de que, como o estatuto não impede o pleito de chapa única, a disputa entre duas ou mais chapas simbolizaria a existência de dinâmicas de concorrência política no Cine-Clube Teresinense. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,
[458] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 16 de outubro de 1971. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),

humanos, implicando, dessa forma, na não concretização de algumas metas, como seja o curso de técnica de filmagem"[459].

Conforme o exposto, a falta de pessoal atuante era um dos principais problemas encontrados pelos cineclubistas em seu dia-a-dia. Existiam, no entanto, outros. Em entrevista ao jornal *O Estado Interessante* por ocasião dos dez anos do Cine-Clube Teresinense, o padre Carlos Bresciani faz um balanço da conjuntura econômica da instituição, denotando-se a baixa subvenção pública. Nas palavras do sacerdote, apesar de serem reconhecidos como uma entidade "[...]utilidade pública e órgão assessor da Secretaria de Educação e Cultura, recebemos apenas a verba de Cr$ 1.600,0, há alguns anos, da União e conseguimos da Prefeitura Municipal a verba Cr$ 300,00. O CCT vive quase que exclusivamente da contribuição dos seus sócios"[460]. Ao investigar o histórico financeiro do Cine-Clube Teresinense, contudo, verifica-se uma crescente no auxílio externo para a manutenção das atividades da entidade, especialmente próximo do advento da década de 1980.

O balancete de 1978 aponta que o CCT fechou o ano com um saldo negativo de Cr$ 141,99. A situação seria pior, porém, se não houvesse ajuda adicional de instituições estaduais e federais: a Secretaria de Administração do Piauí destinou Cr$ 2.000,00; do Ministério da Educação veio a quantia Cr$ 11.000,00; o Conselho Nacional de Cine Clubes, por fim, destinou Cr$ 3.270,00. Contrastam com esses valores a arrecadação de mensalidade que, naquele ano, auferiu Cr$ 1.470,00[461]. Assim, tem-se que, no final dos anos 1970, o Cine-Clube Teresinense se encontrava em uma condição de existência pautada, em grande medida, no amparo de entes externos.

Em conjunto com as mensalidades dos sócios e os apoios oriundos de pastas governamentais, o CCT operava com doações de políticos e com o auxílio de empresários locais. Assente nos registros das atas, um dos incentivos financeiros de natureza privada mais procurados pelos cineclubistas vinha de João Claudino Fernandes, proprietário do Armazém Paraíba, uma das lojas de departamento mais importantes do Piauí à época. A cargo de exemplo, para o V Curso Prático de Filmagem ofertado pelo clube do Diocesano, ocorrido em 1984, Fernandes contribuiu com a impressão de dois mil folhetos de divulgação[462]. Em relação aos parlamentares, havia o recebimento esporádico de subvenção destinada por senadores, como

[459] Ata de encerramento do curso básico de cinema e posse da nova diretoria para o biênio 77/79.
[460] MOSIL, Jari. Cine-Clube Teresinense – 10 anos de atividade. In: **O Estado Interessante**, Teresina, 21 mai. 1972, s/p.
[461] Relatório das atividades do Cineclube Teresinense, durante o ao de 1978. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[462] CINE-CLUBE TERESINSENSE. Ata de 24 de março de 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),

Helvídio Nunes de Barros que, em 1984, destinou Cr$ 50.000,00 para o clube[463]. Desta forma, têm-se que os cineclubistas, na ânsia de efetivar seus projetos, endereçavam ofícios para vários destinatários – públicos ou particulares – com a esperança de angariar recursos suficientes para tirar seus sonhos do papel.

Afora estas dificuldades de ordem econômica e humana, existia uma outra, já denunciada pelos cineclubistas no Jornal do Brasil, naquele périplo que antecedeu a VII Jornada Nacional de Cineclubes. Para o CCT, conseguir filmes para projeção era muito dispendioso, sendo uma considerável parte dos filmes exibidos na sede do clube adquiridos por intermédio de empréstimo. Não raro, os sócios mandavam correspondências para embaixadas solicitando fitas para assistirem durante as sessões do clube. Em 1971[464], por exemplo, o Serviço de Informações dos Estados Unidos[465], órgão representado pela Embaixada dos Estados Unidos, sediada em Fortaleza, enviou três filmes para o Cine-Clube Teresinense, cujos títulos eram *O êxodo cubano*, *Os transportes nos Estados Unidos*, e *Nos bastidores da Aeronáutica*[466]. Filmes com acentuado teor de autopromoção estadunidense, a produção e exportação destas películas se situam no contexto das disputas ideológicas travadas durante a Guerra Fria, o que demonstra o interesse da potência capitalista em exportar uma imagem positivada de si para outros países, principalmente os que estavam em vias de industrialização.

A embaixada norte-americana, contudo, não foi a única a destinar material ao CCT. Na ata da reunião de 30 de junho de 1984, consta o recebimento de mensagem proveniente da Embaixada da Holanda sobre empréstimos de filmes[467]. Em 28 de julho do mesmo ano, os cineclubistas assentam em ata o recebimento de três fitas holandesas, intituladas *E lhe deram o nome de Holanda*, *Assim é a Holanda* e *A voz da água*[468]. Os nomes dos filmes adiantam o seu caráter nacionalista, tom semelhante ao encontrado nos filmes importados dos Estados Unidos durante a década de setenta. Ainda em 1984, o registro da reunião de 15 de setembro apresenta a devolutiva negativa de outro consulado, desta vez o da Itália, sobre a cessão do filme *Odisseia*,

---

[463] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 30 de junho de 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[464] Neste ano, a embaixada dos Estados Unidos, em Fortaleza, enviou filmes em outras oportunidades, conforme encontra-se disposto na ata de 23 de outubro de 1971, onde mencionam sessões públicas de filmes disponibilizados pelo Serviço de Informações dos Estados Unidos, sendo eles *Apollo 11, um gigantesco salto para humanidade* e *Anos de relâmpago, dias de tambores*, ambas apresentadas em projeções no Colégio Sagrado Coração de Jesus, escola confessional católica que, inicialmente, fora pensada para a educação feminina. Além desses dois, outros quatro filmes foram mencionados, ainda que não tenham sido exibidos. Eram eles *Destino: Polo Sul, A cidade: hora da decisão, Jornal de um vilarejo* e *Informe Científico Nº. 42-B*. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 23 de outubro de 1971. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de Atas I**. Teresina: S/D (b).
[465] Em inglês, United States Information Services (USIS).
[466] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 30 de outubro de 1971. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, S/D (b),
[467] CINE-CLUBE TERESINSENSE. Ata de 30 de junho de 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d(a),
[468] CINE-CLUBE TERESINSENSE. Ata de 28 de julho de 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

requerido anteriormente pelos cineclubistas. Por sua vez, o envio de correspondências a tantos órgãos diplomáticos diferentes, à proporção que explicita o costume de enviar múltiplas solicitações com o ensejo de que, pelo menos, uma porção delas seja respondida positivamente, denota o interesse de variar os filmes exibidos no Cine-Clube Teresinense, situação que preocupava os sócios desde o entremeio dos anos 1970[469].

Sem embargo, mesmo frente a todas estas dificuldades operacionais, o Cine-Clube Teresinense conseguiu desempenhar um papel ativo na instituição de uma cultura cinematográfica própria durante o longo intervalo de tempo em que esteve em atividade. Esta vertente cultural singular se ampara em dois eixos centrais, a saber a promoção de um circuito de produção de crítica fílmica, concentrada em torno dos veículos de comunicações nos quais o CCT mantinha programas, e a instrução de cidadãos interessados em aprender a manusear aparelhos de filmagem, seja para registros domésticos, seja para rodar filmes autorais.

Nesta próxima seção, será debatido o primeiro destes pontos, dando enfoque às influências estéticas que animavam os cineclubistas, bem como a compreensão destes sujeitos acerca do conceito de cinema e o posicionamento deles acerca das conjunturas contemporâneas da Sétima Arte no Brasil e no mundo.

2.2. Nas letras garrafais de um impresso, nas ondas invisíveis do rádio: teoria cinematográfica nas produções do Cine-Clube Teresinense

Na historicidade do movimento cineclubista brasileiro, registros da imbricação entre o cinema e a imprensa são constantes. Ao discutir sobre aquele que é tido como o primeiro clube de cinema nacional, o carioca Chaplin Club[470], Ismail Xavier aponta que o órgão contava com um jornal próprio, o *Fan*, que servia como um boletim informativo e como veículo propagador da ideologia específica do clube. Para o pesquisador, o noticioso do Chaplin Club, cuja primeira edição sai em agosto de 1928, definia uma filosofia que constituía, simultaneamente,

> [...] Uma visão específica do cinema, uma interpretação de Carlitos dentro do cinema e a posição do FAN diante do mundo. Repetindo as palavras de Chaplin ao definir sua personagem, os redatores do FAN declaram não ter caminho traçado, surgindo da multidão, maltrapilhos, bengala torta, 'levados

[469] CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

[470] Segundo Ismail Xavier, o Chaplin-Club foi fundado no Rio de Janeiro, em 13 de junho de 1928. Para o autor, o objetivo do clube era suster "o estudo do cinema como uma arte" (Art. 3.º dos seus estatutos). No nome, a marca consciente de seus propósitos e a antecipação de um estilo de ação que permeou todos os momentos de sua existência". In: XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

> e trazidos pelas forças misteriosas do destino aziago ou propício' [...] (FAN n.1).[471]

Posicionando o *Fan* como um acessório na consolidação de um ideal cinematográfico específico, Xavier desvela como o cineclubismo brasileiro utilizava dos meios de comunicação em massa como aliados no processo de cristalização das acepções ideológicas mantidas pelo movimento em relação ao cinema, à sua natureza e à sua função social. Versando sobre a relação entre o cinema e a imprensa, Teresinha Queiroz propõe a íntima ligação entre esses dois meios de comunicação, destacando que "o cinema se insere muito rapidamente na mídia universal, e o jornal é um desses veículos privilegiados para a atribuição ao cinéfilo do status de refinamento e de distinção social"[472].

Apesar de o escrito do clube do Rio de Janeiro corresponder a um impresso independente, tendo, por isso, uma circulação mais restrita[473], algumas outras experiências cineclubistas brasileiros foram além, criando não somente seus próprios folhetins, mas integrando o circuito de publicação de grandes empresas de notícias. Durante a década de cinquenta, o cineclube *Vigilanti Cura* usou, por muitas vezes, jornais recifenses como espaço de debate sobre os filmes que estavam em cartaz nas salas de projeção da capital de Pernambuco, analisando-os sob uma ótica que era, concomitantemente, cinefílica e cristianizada. A edição de 5 de janeiro de 1952 do jorna católico *A Tribuna*, que cedia espaço para os membros do *Vigilanti Cura*[474], traz a relação das películas exibidas nas cidades de Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes entre 3 e 13 de janeiro do corrente ano, apontando a classificação indicativa de cada um dos filmes. O número do periódico em questão dividia a indicação moral dos filmes em "exclusivamente para adultos", "prejudicial às crianças" e "para todos". Dentre as fitas consideradas adultas, estava *Aviso aos navegantes*[475], filme de comédia musical nacional que, lançado em 1950, contava com personalidades como os comediantes Grande Otelo, Oscarito e a cantora Emilinha Borba no elenco.

Este tipo de comportamento rememorava, em grande medida, a atuação de uma coalizão leigo-clerical estadunidense, conhecida como Legião da Decência, elogiada globalmente pelo Papa Pio XI em sua já mencionada encíclica de 1936[476]. A iniciativa, fundada em 1933, revelava

---

[471] XAVIER, 1978, p. 200.
[472] QUEIROZ, 2021, p. 96.
[473] FIGUEIREDO, 2012,
[474] Segundo Haroldo Figueiredo, jornal católico *A Tribuna* "era quem cedia uma página inteira para a publicação de artigos sobre cultura cinematográfica, comunicados dos membros da Liga Operária Católica e do Vigilanti Cura, bem como das cotações morais dos filmes". In: FIGUEIREDO, 2012, p. 90.
[475] MACEDO, Watson (dir.). **Aviso aos Navegantes**. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1950. 111 min, P&B.
[476] PIO XI, 1936,

a veia militante da Igreja contra uma aparente "devassidão" escancarada do mundo, estabelecendo um conjunto de regras e de regulamentos aos quais os filmes Hollywood eram convidados a que aderir. Para além disso, a Legião se dedicou à produção de classificações indicativas para muitos filmes em cartaz[477]. Segundo Laura Wittern-Keller[478], se houvessem cenas sugestivas ou diálogos desaprovados pelo catecismo da Igreja Católica, era possível que, além do levante inerente de especulações sobre a moralidade do filme e de seus criadores, a produção fosse impedida de ser veiculada, sob a justificativa de que as cenas poderiam refletir na queda moral dos espectadores católicos, configurando, ainda, um pecado mortal.

Desta forma, reproduzir esta modalidade de comportamento normatizador fazia com que o Vigilanti Cura do Recife se consolidasse como um polo de emissão de discursos moralizantes sobre o cinema que via, na mídia local, uma forma de alcançar não somente os indivíduos vinculados ao clube, mas, também, cidadão comuns que habitavam os núcleos citadinos ao redor da capital pernambucana. Em observação a este cenário, verifica-se, na eleição da mídia escrita como artifício de consolidação de uma cultura cinematográfica específica, o papel de protagonismo da imprensa como ente formatador de opiniões.

A interferência de uma pessoalidade dominante nos jornais já fora advertida por Tânia Regina de Luca que, ao debater os usos desta tipologia documental como fonte histórica, asseverava a necessidade de acionar os impressos com cautela, sendo necessário identificar "[...] cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos [...]"[479], pois é a partir deles que se avultam "[...] intenções e expectativas, além de fornecer pistas a respeito da leitura do passado e de futuro compartilhadas por seus propugnadores"[480]. Desta forma, sem pretender incorrer na rejeição do jornal em sua dimensão heurística, analisar os textos publicados neste suporte possibilita o vislumbre dos matizes ideológicos que animavam os seus redatores. Assim, no caso dos cineclubes do Brasil, a produção para a mídia escrita representava não somente uma prática voltada para a prescrição de recomendações e/ou restrições de filmes, funcionando outrossim, como um local de debate sobre o *status quo* cinematográfico no país e no mundo, seja elogiando vertentes artísticas em voga, seja repreendendo conjunturas contemporâneas do cinema[481].

---

[477] WITTERN-KELLER, Laura. **Freedom of the screen**: legal challenges to state film censorship (1915-1981). University Press of Kentucky, 2008.
[478] WITTERN-KELLER, 2008.
[479] LUCA, 2008, p. 140.
[480] LUCA, 2008, p. 140.
[481] CINECLUBE LEVANTA INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA [...], 1968, s/p.

Assim como aconteceu em outras porções do território nacional, o Cine-Clube Teresinense não se excetuou à prática de coalização entre o cineclubismo e a imprensa. Entre 1962 e 1969, o CCT geriu a coluna *Comentando Cinema* e a seção intitulada *Cinema*, ambas publicadas no jornal *O Dia*[482], voltadas para o debate das atualidades do universo dos astros e das estrelas de filmes, para a instrução básica de seus leitores sobre o mundo do cinema e, por fim, para a publicação de artigos teóricos sobre a Sétima Arte.

A tônica dos conteúdos reproduzidos na coluna era, portanto, variado. Assim como ocorria com as publicações do *A Tribuna*, em alguns exemplares destas duas secções do periódico piauiense constavam elementos de prescrição de filmes e de apologia à fé católica. No *Comentando Cinema* do dia 24 de abril de 1965, Elon Aguiar e Orlando Monteiro perfazem um resumo indicativo dos filmes *O cabeleira*[483], película nacional, e *Nefertite, a rainha do Egito*[484], fita de aventura italiana, estando ambos restritos, segundo censura particular dos cineclubistas, a adultos[485]. Para os que ainda se interessarem em ver as obras, os redatores recomendam a recitação de uma oração para que livramento das tentações exibidas em tela. Nas palavras de Aguiar e Monteiro,

> Indo assistir a um filme, filme este tentador e possuidor de uma conotação não aceitável, nunca deixe de rezar um PAI NOSSO, frisando as palavras: "E não nos deixei cair em tentação".
>
> A pessoa que se diz ajuizada e dá apoio a filmes imorais, mente.
>
> Estudos psicológicos comprovaram que os exemplos, quando acompanhados de elementos afetivos, possuem uma força surpreendente.
>
> Os responsáveis pela orientação de menores devem pensar, portanto, na influência do Cinema no subconsciente das crianças, quando estas se sentem presas às imagens e às histórias narradas em tela.[486]

Aparte a preocupação com os adultos, estava a preocupação com as crianças e a sedução que as más ações poderiam exercer sobre elas. Tomando como base a perspectiva platônica da *mimesis*[487], na qual as faculdades humanas de reproduzir e imitar seriam a base do próprio Universo, os cineclubistas, em comunhão com as orientações gerais do catolicismo sobre a cinematografia, entendiam que, de certo modo, o homem, ao reproduzir aquilo que os sentidos apreendem, deveria cercar-se, somente, daquilo que fosse moralmente aprovável. Assim, a

---

[482] Ambas as secções estiveram em funcionamento durante a década de 1960. Nas pesquisas feitas para esta dissertação, foram localizados números publicados no intervalo dos anos de 1964 a 1971.
[483] AMARAL, Milton (dir.). **O Cabeleira**. Brasil, 1963
[484] CERCHIO, Fernando (dir.). **Nefertite, a rainha do Egito**. Itália, 1961.
[485] AGUIAR, Elon; MONTEIRO, Orlando. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 24 abr. 1965.
[486] AGUIAR, 24 abr. 1965.
[487] Grosso modo, o termo grego mimesis significa imitação ou representação. Na filosofia e na arte, refere-se à reprodução da realidade através da linguagem, gestos, ações ou formas visuais.

filmografia só seria uma diversão sadia caso mantivesse seu conteúdo em comunhão com a bondade, a caridade e a fraternidade, baluartes do cristianismo e, segundo esta matriz religiosa, de todo o gênero humano[488]. Acerca disto, reconhecia Pio XI que:

> "Não há negar que o recreio corporal e espiritual, em suas múltiplas manifestações do progresso moderno, tornou-se necessário para os que se cansam nas ocupações e cuidados da vida, mas ele deve ser digno e por isto [...] deve elevar-se ao nível de fator positivo de nobres sentimentos." (PIO XI, 1936, não paginado). [...] Se os bispos do mundo aceitarem a responsabilidade para exercer esta vigilância onerosa sobre o cinema, do que não duvidamos, pois conhecemos seu zelo pastoral, poderão fazer uma grande obra para proteção da moralidade do povo nos momentos de repouso. Assim procedendo, terão a seu favor a aprovação e a cooperação de todos os espíritos bem formados, católicos e não-católicos; contribuirão para o progresso desta grande potência internacional, que é o cinema, com a elevada intenção de promover o melhor ideal e as regras de uma vida mais santa[489].

Em concordância com esta ótica, Elon Aguiar e Orlando Monteiro entendiam que as infâncias deveriam ser resguardadas de influências negativas, fator já preconizado pela encíclica *Vigilanti Cura*, carta que defendia que as crianças e os jovens estavam em uma fase em que "[...] o senso moral está em formação, [é] quando se desenvolvem as noções e os sentimentos de justiça e de retidão, dos deveres e das obrigações, do ideal da vida, é que o cinema toma uma posição preponderante"[490]. Todavia, esta construção de uma narrativa cultural que defendia a aproximação entre o cinema e comoções degenerantes não fora, em Teresina, inaugurada pelos cineclubistas.

Elegendo o cinema como propulsor de modificações significativas no cotidiano dos habitantes da capital do Piauí, alguns intelectuais citadinos investiram pesadamente contra esta diversão inquietante. O mais arguto deles foi Elias Martins, liderança leiga católica de reconhecida conduta militante em favor da Igreja. Atuando principalmente por meios escritos, Martins publica, em 1920, um manifesto intitulado *Fitas*[491], no qual condensa alegados delitos cometidos pelo cinema contra a moral e os bons costumes de seus concidadãos. Grosso modo, o redator acusava os filmes de serem os responsáveis pela depravação dos comportamentos pueris, notadamente das moças, além de interferir na unidade das famílias, a exemplo de brigas entre pais e filhos e patrões e empregados ocasionadas pela extorsão dos primeiros pelos

---

[488] IGREJA CATÓLICA. **Catecismo da Igreja Católica**. Edição Típica Vaticana. São Paulo: Loyola, 2000.
[489] PIO XI, 1936,
[490] PIO XI, 1936,
[491] MARTINS, Elias. **Fitas**. Teresina: Tipografia do Jornal de Notícias, 1920.

segundos para conseguir dinheiro para pagar a entrada em sessões cinemáticas[492]. Acompanhando o desenrolar das décadas, verificou-se que a relação entre o cinema e uma parcela da catolicidade de Teresina continuou, senão arredia, extremamente desconfiada[493]. Nesse panorama, muitas das contribuições do cineclube no jornal *O Dia* são sintomáticas deste acirramento.

No dia 31 de maio de 1965, os cineclubistas José Ernesto e Climério Lima disponibilizam, no *Comentando Cinema*, um artigo que enfoca as nuances de relacionamento entre o cinema e a criança naqueles dias[494]. Para os autores, o meio cultural piauiense padecia de bons filmes para os infantes, faixa etária que, por conta desta escassez, ficava à mercê de filmes inapropriados para sua idade. Dentre as inquietações principais dos cineclubistas, estava o medo já sentido por Pio XI de que os jovens pudessem ser influenciados negativamente pelas imagens que consumiam nos cinemas[495]. Segundo Ernesto e Lima, por conta da inexistência de material adequado, os menores acabavam por se interessar por gêneros perniciosos como o *western*[496], propulsor, conforme defendem os redatores, de uma familiarização deste público com a violência generalizada[497]. A denúncia influência negativa dos filmes ambientados no Velho Oeste norte-americano sobre as crianças já era, inclusive, pauta dos literatos teresinenses do início do século XX.

Em suas repreensões, Elias Martins apontava que as crianças transportavam, sob o signo das brincadeiras, as ações hediondas presentes nos roteiros cinematográficos para a realidade. Em seu livro, Martins denuncia a sedução das crianças pelo crime[498]:

> Abomináveis crimes conquistam-lhes a complacência e a simpatia. O feroz apache na audácia dos roubos e na perícia dos assassínios, o cáften na repugnante indústria e o sedutor nos lances do engodo traiçoeiro assumem aos deslumbrados olhos dos pequenos espectadores proporções de privilegiados seres. [...] Precoces artistas, de ardente imaginação fingem assaltar pelas caladas da noite, as despercebidas casas, forçam móveis, escancaram gavetas, até que soa o silvo de alarma, toque convencional da retirada, que executam com a calma e a destreza dos profissionais do vício.[499]

---

[492] MARTINS, 1920.
[493] Esta perspectiva se fundamenta, por exemplo, nos projetos da União de Moços Católicos (UMC) projetarem uma sala de exibição de filmes considerados saudáveis.
[494] LIMA, Climério; ERNESTO; José. Comentando Cinema – O Cinema e a Criança. **O Dia**, Teresina, 31 mai. 1965, s/p.
[495] PIO IX, 1936,
[496] Gênero de faroeste.
[497] MARTINS, 1920,
[498] Segundo Teresinha Queiroz, os crimes denunciados por Elias Martins, contudo, nunca chegaram às vias de fato, sendo somente um aspecto fundamental daquele universo lúdico. In: QUEIROZ, 2025, p. 101.
[499] FREITAS, 1920, p. 27-28.

Ao comparar as advertências de Martins com as críticas de José Ernesto e Climério Lima, é possível traçar uma linha de continuidades no posicionamento dos militantes católicos acerca do relacionamento do cinema com a infância, percurso este que, originando-se nos intelectuais do princípio dos novecentos, passando pelo Cine São Tarcísio da UMC e culminando nos cineclubistas, demonstra uma reincidente aflição de que os jovens pudessem ser desencaminhados pelo mau cinema. Partilhando a perspectiva de uma pedagogia de boas maneiras através do reto contato com os filmes, alguns cineclubistas entendiam que, fazer parte de um clube de cinema, era tomar partido em um projeto de educação maior, voltado para a sociedade como um todo.

Acerca disso, no dia 20 de novembro de 1965, o jornal *O Dia* veicula um breve estudo de Climério Lima e Frutuoso Juscelino sobre a relação entre o cineclubismo e o ensino[500]. No texto, nomeado *O que é Cineclube*, os autores propõem uma autoimagem do movimento que integram, sendo este retrato de si intimamente ligado à esfera de promoção de valores culturais e instrutivos. Acerca disto, Lima e Juscelino delimitam que

> Como o nome indica, cineclube é um clube de cinema. Não é, porém, uma entidade recreativa ou apenas social, mas cultural e educativa. Proporciona aos cineclubistas possibilidades de conhecer cada vez mais profundamente o cinema sob todos os seus aspectos, dando-lhes uma sólida educação cinematográfica. Entendemos por educação cinematográfica o seguinte:
> 1 – Formação cultural, psicológica e moral para o cinema;
> 2 – Formação de uma consciência individual com relação ao cinema.
> O indivíduo não deve ir ao cinema por hábito, vício ou rotina, mas escolher conscientemente seus programas, não deixando que o cinema o domine; porém deve usar o cinema para seu próprio bem. Muitas pessoas falam do cinema, de sua força incrível de formar mentalidades e hábito de seus problemas, mas não há consciência coletiva a este respeito. O nosso público por exemplo necessita muito dessa "consciência coletiva" porque a grande maioria dos que frequentam as salas cinematográficas são desprovida de um senso "crítico" que é imprescindível à educação do próprio espectador. E é o que falta nas massas populares que frequentam os cines da Capital.[501]

Observando a argumentação dos escritores, depreende-se que não somente eles tomavam o cineclube como um espaço de instrução voltado para a elevação ética e moral dos espectadores, como se entendiam, por estarem vinculados ao um clube de cinema, enquanto depositários de uma consciência cinematográfica superior àquelas pessoas que, mesmo assistindo muitos filmes, não se vinculavam ao circuito cinefílico. Apesar da insistência neste debate, muita coisa existe nos materiais hemerográficos do Cine-Clube Teresinense para além

[500] LIMA, Climério; JUSCELINO, Frutuoso. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 20 nov. 1965.
[501] LIMA; JUSCELINO, 20 nov. 1965.

de uma catequese de boas maneiras através das matérias jornalísticas. De apontamentos sobre o estado atual da cinematografia brasileira até ensaios sobre correntes estéticas nacionais e forâneas, muita coisa sobre cinema chegava aos compradores do *O Dia* por intermédio dos cineclubistas.

Em determinados números do *Comentando Cinema*, o corpo redator publicizava conteúdos relativos à descrição de narrativas fílmicas além de debater informações sobre os homens e as mulheres que davam vida aos heróis, às mocinhas e aos vilões das películas. Em muitos casos, os responsáveis pela coluna mesclavam notícias da carreira profissional e com fatos – ou suposições – da vida pessoal de atores hollywoodianos. Amostra disto, em 2 de agosto de 1968, o sócio Getúlio Vieira redigiu uma matéria sobre Geraldine Chaplin, filha de Charles Chaplin, na qual intercalava análises sobre a atuação da herdeira de Carlitos no longa *Pepermint Frappé* com rumores sobre um suposto relacionamento amoroso mantido por ela com Carlos Saura, um diretor espanhol[502].

Não obstante, esta mesma estrutura narrativa foi replicada em outras ocasiões. Em um artigo com data ignorada, torna Getúlio Vieira a alternar acontecimentos da vida pessoal com elementos da carreira artística para descrever a volta do ator Henry Fonda, patriarca de uma das mais notórias parentelas de artistas do século XX[503], aos estúdios. De acordo com Vieira,

> Henry Fonda voltou à Cinecittá, depois de 13 anos de ausência, para tomar parte em "Cera uma volta il West" (Era uma vez o Oeste), película de Sergio Leonne, inventor do "western italiano". Em 1955, Henry Fonda estivera em Roma para interpretar "Guerra e Paz", de King Vidor. Agora mostra-se muito satisfeito com a sua nova estada na capital italiana onde foi visto visitando museus, monumentos, galerias de artes, exposições, e etc. Gosta da pintura, da escultura, da arquitetura, ele mesmo pinta nos momentos livres. Fonda renunciou à luxuosa suíte que os produtores puseram à sua disposição num grande hotel e alugou uma "villa-residence" um pouco afastada, onde se encontrou mais à vontade, pois pôde viver em família. Tem 63 anos e está em seu quinto casamento. "Nunca me divorciei por superficialidade – disse uma vez – mas porque não encontrei na vida em comum o que procurava. Quando uma coisa não está bem, continuo procurando, tentando até conseguir o 'optimum' que desejo". Agora no plano sentimental, ou matrimonial, o 'optimum' parece ser Shiley [sic] Adams, uma ex-aeromoça de 35 anos, com a qual se casou um pouco depois de se divorciar de Afdera Franchetti, uma baronesa veneziana que tinha conhecido nos tempos de "Guerra e Paz" e da qual se divorciou em 1961.[504]

[502] VIEIRA, Getúlio. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 2 ago. 1968.
[503] VIEIRA, Getúlio. Cinema. In: **O Dia**, Teresina, s/d.
[504] VIEIRA, s/d, [grifo nosso].

Ao passo que expõe uma estrutura narrativa cara ao seu autor, a metodologia aplicada aos dois casos repercute uma posição editorial que apresentavam os artistas ora como intérpretes, ora como figuras públicas cujas vidas eram de interesse das coletividades cinéfilas. Assente nos estudos de Teresinha Queiroz[505], os grandes atores e atrizes do cinema internacional eram, na capital do Piauí, foco de entusiasmo não só pelo modo como atuavam em frente às câmeras, mas, também, pelo vestuário, pelos acessórios e pelos trejeitos exibidos por eles nos filmes que participavam. Para a autora, muitas das modificações verificadas nos comportamentos dos jovens teresinenses do início do século XX, a exemplo daquelas relacionadas ao universo lúdico e aos rituais do primeiro namoro, eram importadas das estrelas internacionais, responsáveis por influenciar a moda local "não só no que concerne a tendências e modelos, mas igualmente quanto aos tecidos, aos calçados com seus saltos exagerados, aos corpetes apertados, às ligas mordentes, ao luxo excessivo em contrates com a pobreza geral"[506].

Ao levantar esta hipótese, a supracitada publicação dos cineclubistas sobre os múltiplos amores de Henry Fonda obtém novos contornos. À medida em que expõe o entendimento de que a vida pessoal dos atores interessava aos consumidores, o que acarretaria em uma procura direcionada à coluna do CCT, o texto, em nenhum momento, repreende as atitudes do ator. Ainda que o catecismo da Igreja condene expressamente a dissolução do matrimônio por meio do divórcio[507], a separação de Fonda da baronesa Franchetti não é descrita de modo reprovativo, mas como um episódio comum na vida de um casal. Vieira, inclusive, afirma que o desquitado contraiu núpcias pela quinta vez, estando, apesar disso, tranquilo ao "viver em família"[508].

Em conexão com o que fora mencionado no tópico anterior, apesar de integrar um circuito gerido por lideranças cristãs, os cineclubistas nem sempre seguiam a cartilha da fé proposta pela instituição eclesiástica a qual a entidade estava vinculada. No caso da publicação de Vieira, ainda que não seja possível cravar a posição do colunista sobre o divórcio, o silêncio sobre a imoralidade doutrinária da separação de um casal demonstra que, em alguns casos, a pauta do cinema tomava à propaganda de fé da Igreja. Assim, debruçando-se sobre os conteúdos que saíam do circuito cineclubista, nota-se a abordagem de um grande número de temáticas, indo dos já mencionados comentários sobre a relação do cinema com a infância até notícias sobre a jornadas nacionais de cineclubes[509]. Em alguns casos, as matérias das colunas do *O Dia* apresentavam análises mais adensadas sobre o cinema, bem como enfocava seus constituintes

[505] QUEIROZ, 2021, p.96-97.
[506] QUEIROZ, 2021, p. 98.
[507] VIEIRA, s/d, [grifo nosso].
[508] VIEIRA, s/d, [grifo nosso].
[509] BRITO, Antônio Luiz. Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 26 jul. 1968, s/p.

culturais e práticos, fatores que evocavam a intenção de construir uma certa criticidade nos leitores que fosse capaz de convertê-los em indivíduos que vislumbravam a filmografia menos como um lazer comum e mais como um campo de apreciação e análise.

Na edição referente aos dias 22 e 23 de setembro de 1968, por exemplo, o *Comentando Cinema* traz breves considerações sobre a função do diretor e do ator em um filme, levantando o debate sobre qual destes dois elementos teria maior destaque no êxito de uma película. Segundo defende Climério Lima, redator do artigo em questão, o diretor cinematográfico é quem ganha proeminência nesta competição, sendo uma figura:

> [...] Importante no cinema, não se pode avaliar a responsabilidade e trabalho deste homem em preparar o ator para o papel principal do filme, é dele que de pende todo o sucesso ou fracasso que o filme apresenta.
> O diretor é o único a conhecer o roteiro, para poder imaginá-lo claramente na forma em que mais tarde será transposto para a tela. Se o ator tiver de interpretar o papel de um atleta, ele usará "músculos" de algodão nos braços, se o diretor por exemplo, prepara o ator para o papel de "SANSÃO", não ficará envergonhado ao ver colocadas na cena colunas de papelão a serem derrubadas pelo mesmo por um simples empurrão.
> O diretor não alcançando o sucesso esperado em uma cena ele fará repeti-la tantas vezes o ache necessário, na repetição das cenas ele separa a melhor filmada, isto para o engrandecimento do ator no papel escolhido e para melhor agradar ao espectador. Durante a filmagem o diretor é infalível, obtendo a muito custo o sucesso esperado por todos. O ator alcançando êxito no filme, muitos dão mais valor ao ator do que ao Diretor, por que valorizam mais os personagens do filme, não reconhecendo a quem pertence o maior trabalho.[510]

Conforme assevera Lima, o sucesso de um filme depende, em grande escala, não do ator, mas do diretor. Observando sua argumentação, é possível dizer que, para ele, o resultado positivo do intérprete só chega ao público, pois o diretor o fez repetir até a perfeição. Se o choro, o riso, a dor e o drama atingem o espectador de maneira direta e afetiva, é porque a direção do filme a conseguiu capturar o que de mais sentimental havia na performance do artista cênico. Sem embargo, apesar de vangloriar os méritos do diretor cinematográfico, o autor não o coloca o ator em um patamar de inferioridade. Isso demonstra que a intenção do escrito é menos criar uma rixa entre esses dois ofícios e mais apresentar as razões que consagram um bom diretor. Destarte, o artigo se insere em um circuito de instrução cinematográfica efetivado por meio da cultura escrita, aspecto este que, em outras edições jornalísticas, se percebia de forma mais direta.

[510] LIMA, Climério. Diretor e Ator. In: **O Dia**, Teresina, 22-23 set. 1968, s/p.

Em 25 de agosto de 1966, Climério Lima e Gilberto Pinto publicizam um estudo sobre intitulado *Neo-realismo*[511] *no cinema*[512], onde debatem as origens históricas do movimento ao passo que fabricam uma análise das conjunturas contemporâneas do cinema italiano. Em consonância com o que apontam, o pós-Segunda Guerra Mundial trouxe

> Antes de 1945, o cinema italiano era praticamente desconhecido fora de suas fronteiras. Após a II Guerra Mundial, passou a ocupar um lugar de destaque na cinematografia internacional graças à revelação do neo-realismo. A escola neorrealista não nasceu espontaneamente, foi consequência da luta travada pelos antifascistas contra Mussollini apoiados em forças populares graças ao surto da resistência. Luchno Visconti Vitório de Sica e Cesare Zavattini puderam mesmo entes da queda de Mussolini trazer os primeiros filmes neo-realistas revelados depois com as obras de Roberto Rosselini, Renato Castellani, além de outros. Surgiram então películas importantes como: "LADRÕES DE BICICLETAS", "MILAGRES EM MILÃO", "ROMA CIDADE ABERTA", "OBSESSÃO", "DEZ REIS DE ESPERANÇA", "PÃO NOSSO DE CADA DIA", "ARROZ AMARGO" e muitas outras. Não poderia reduzir na contribuição do neo-realismo a alguns processos formalistas como emprego de cenários naturais e atores não profissionais. Os neo-realistas depois de terem retratado as lutas da resistência voltaram-se para os problemas após a guerra como a fome, a miséria e o desemprego que na Itália atingiram a milhares de famílias. Este tema foi assunto de três filmes importantes: "LADROES DE BICICLETAS" (VITORIO DE SICA, 1949), "O PÃO NOSSO DE CADA DIA" (SANTIS, 1952) e "DEZ REIS DE ESPERANÇAS" (CASTELLANI, 1952). O cinema Italiano parecia a certa altura voltado à resignação comercial, com aprovação de certos meios de uma pseudo-cultura italiana, mas a crise de ideias reverteria aspectos mais válidos na obra de um Rosselini e sobretudo depois Fellini, com a inquietação dos homens mestres do Cinema Contemporâneo.[513]

À medida em que descrevem os constituintes políticos e sociais que precipitam o surgimento da corrente neorrealista[514], os autores perfazem uma propaganda elogiosa dos filmes produzidos naquele contexto, a exemplo de *Roma, cidade aberta*, filme dramático de Roberto Rossellini, exibido algumas vezes no Cine-Clube Teresinense. A predileção por esta escola estética, porém, não parou neste artigo. Dentre as películas exibidas no CCT e utilizada como objeto de análise nos cursos, estavam aquelas rodadas na Itália a partir dos anos quarenta. Rememorando os filmes com os quais teve contato, João Batista Linhares, frequentador do clube de cinema do Diocesano durante o fim de 1971, relata que a tendência de exibição dos filmes privilegiava materiais tidos como "clássicos", a exemplo do soviético *O encouraçado*

[511] Grafia utilizada na época.
[512] LIMA, Climério; PINTO, Gilberto. Neo-realismo no cinema. **O Dia**, Teresina, 25 ago. 1966, s/p.
[513] LIMA; PINTO, 25 ago. 1966, s/p..
[514] A interrelação entre a sociedade pós-guerra e o surgimento do neorrelsimo é discutida por outros autores, a exemplo de Mariarosaria Fabris. In: FABRIS, Mariarosaria. **Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. Edusp, 1996.

Potemkin[515] e do alemão *O gabinete do Dr. Caligari*[516], filmes dos anos 1920 mudos e em preto e branco, além dos longas neorrealistas. A escolha desses materiais não se fazia ao acaso e respeitava uma necessidade de ensinar cinema a partir das obras tidas como canônicas, sendo:

> [...] Interessante que esse cinema mais clássico desde o início [fosse apresentado], pra você ver como era a evolução do enquadramento, como era que se tratava um roteiro, qual era a mudança, "né", como era que o cinema italiano fazia, "né", como vinha a história lá do começo. [...] Eu me lembro bem que se tratava esses filmes clássicos para desenrolar como foi que a aquilo foi concebido numa época que ainda não havia o som, depois o cinema com som e depois o cinema com som. [...] Eu me lembro que a gente tinha uma série *do bang-bang* italiano e um material sobre como o *bang-bang* era feito.[517]

Apesar do período em que João Batista Linhares frequentou o CCT distar mais de quinze anos do início das atividades do clube, as predileções fílmicas e as perspectivas sob as quais eles eram analisados se modificou muito pouco entre 1962 e 1980, conforme atestado pelo contraponto entre o relato oral do sócio egresso e a prosa de Climério Lima e Gilberto Pinto veiculada no *O Dia*[518]. Ademais, ao contactar o depoimento de Linhares, depreende-se que os instrutores, do ponto de vista metodológico, organizavam as aulas em torno de uma pretensa linha evolutiva do cinema que, iniciada nos primórdios dos filmes ditos comercias, abrangem o cinema mundial até meados da década de 1950. No que concerne à sistematização da evolução do cinema ocidental, ela se assemelha bastante àquela proposta por Gilles Deleuze em seu *Cinema I*: imagem-movimento[519].

Consoante o filósofo francês, o período clássico da cinematografia compreende a vigência de quatro modelos estéticos bem definidos, vigorantes na primeira metade do século XX, que se centravam em órbita de renomados diretores, sendo eles, respectivamente, o norte-americano David Llewelyn Wark Griffith, amplamente conhecido por D. W. Griffith, o soviético Sergei Eisenstein, o francês Abel Gance e o alemão Fritz Lang. Buscando se aprofundar nas singularidades destas correntes, Jorge Vasconcellos propõe o que chama de *taxionomia deleuziana do cinema*[520], que corresponde a uma forma de aplicar os conceitos

---

[515] EINSENSTEIN, Sergei. **O Encouraçado Potemkin**. Direção Sergei Eisenstein. Ex-União Soviética, 1925. P & B, título original Bronenosets Potyomkin . 75 min.
[516] WIENE, Robert. **O gabinete do Dr. Caligari**. Direção de Robert Wiene. Produção de Rudolf Meinert e Erich Pommer. Roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz. Decla Bioscop, 1920. 77 min
[517] LINHARES, 2021.
[518] LIMA; PINTO, 1966,
[519] DELEUZE, 1985,
[520] VASCONCELLOS, 2006.

imagéticos de Deleuze ao estudo cinemático. Para Vasconcellos, é com Griffith, por exemplo, que o cinema narrativo se desenvolve mais proficuamente. Produtor de filmes como *O nascimento de uma nação*[521], de 1915, o diretor do Kentucky institui um formato de continuidade de enredo pautado na ação e na reação dos personagens, organicidade que faz o argumento do filme prosseguir[522].

Eisenstein, por seu turno, contrapõe a predileção griffithiana, trocando a ação individual presente nos filmes por uma dimensão coletiva. Muito influenciado pela ideologia comunista da União Soviética, o cinema de Eisenstein preza pela montagem dialética, na qual as oposições não se dão de forma orgânica como pensava D. W. Griffith, mas de modo conflitante[523], sobretudo na relação entre burguesia e proletariado, como fica evidente em *O Encouraçado Potemkin*, filme exibido algumas vezes no Cine-Clube Teresinense[524]. Desta forma, tem-se que, no CCT, a predileção por películas pertencentes ao dito cinema clássico[525] resguarda os mesmos princípios que instigaram Deleuze – e, posteriormente, Vasconcellos – a analisá-las[526], sendo eles a possibilidade de construir uma pretensa linha evolutiva do cinema no Ocidente, historicizando o avanço dos filmes em seus múltiplos constituintes técnicos e artísticos, e a capacidade de flagrar as diferentes formas de montagem e de gravação cinemáticas.

O neorrealismo italiano, objeto de discussão da edição de agosto de 1966 do *Comentando Cinema*, também se faz presente nos estudos de Deleuze, ainda que numa seara distinta do cinema clássico. Para o francês, o neorrealismo, ao lado das obras do diretor estadunidense Orson Welles, principia o cinema dito moderno[527], aquele que é capaz de "tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torna-los visíveis e sonoros"[528]. Para Jorge Vasconcellos, a acepção de Deleuze sobre o neorrealismo como forma de emissão de uma nova configuração relacional entre tempo e imagem instaura que, através desses novos paradigmas estéticos, o cinema adquire um novo fluxo narrativo que cambia o continuo pelo simultâneo[529]. Em suas palavras,

---

[521] GRIFFITH, David Wark (dir.). **O nascimento de uma nação**. Estados Unidos: Epoch Producing Corporation, 1915.
[522] VASCONCELLOS, 2006.
[523] VASCONCELLOS, 2006.
[524] LINHARES, 2021
[525] Na abordagem Deleuziana, o neorrealismo não figura como pertencente ao dito cinema clássico.
[526] Para além de Griffith e Eisenstein, Deleuze caracteriza o cinema de Abel Gance como aquele que foca intensamente no movimento e o de Fritz Lang como uma modalidade fílmica amparada na luz, elemento caro ao expressionismo alemão que se apresenta no cinema na década de 1920.
[527] DELEUZE, 1985.
[528] DELEUZE, 1985, p. 28-29.
[529] VASCONCELLOS, 2006, p. 117-119.

> O primado do cinema moderno sobre o cinema clássico nada tem a ver com gosto pessoal, apreço a tais ou quais cineastas, menos ainda com quaisquer tentativas de hierarquização entre os criadores de imagens. Deleuze, ao privilegiar o cinema moderno, vê na virada histórica que a arte do cinematógrafo produziu no pós-guerra, com o neorrealismo e com Cidadão Kane, uma nova configuração de imagens que, além de fortalecer sua produção conceitual, corrobora sua tese de uma nova imagem do pensamento. O cinema moderno tem como características mais essenciais: o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a "legibilidade" da imagem e a "visibilidade" do som, configurando uma nova imagem-som, que, em outras palavras, pode ser chamada da disjunção entre a imagem e o som. Essas características são capazes de reverter uma imagem representativa que se assenta nas imagens-movimento do cinema clássico. Afirmo, e esta é a ideia central deste trabalho, que o cinema clássico possui um vínculo com um modelo representacional, já que, para Deleuze, as imagens deste cinema não apontam para uma imagem direta do tempo por estarem presas ao modelo da recognição. O cinema moderno rompe com esse modelo e, com suas conquistas, libera o tempo da dependência do movimento, apontando para as imagens-tempo. Essas imagens possibilitam novos ângulos e perspectivas do real, cujo ápice se dá na obra dos cineastas Alain Resnais, Hans-Juergen Syberberg e Jean-Luc Godard.[530]

As *imagens-tempo* às quais Vascocellos se refere representam um conceito elaborado por Deleuze para dimensionar uma maneira disruptiva do cinema de lidar com as imagens, esta instância que, até Lang, era muito ligada ao movimento, o que justificaria a proposição de uma terminologia específica para descrevê-las naquele contexto específico: as *imagens-movimento*. Tomar o neorrealismo como um marco do advento de um cinema no qual o tempo suplantasse o movimento, permite perceber, na narrativa dos filmes italianos, o abandono da linearidade em favor da dissincronia. Em *Roma, cidade aberta*, uma narrativa sobre a resistência popular contra a invasão nazista na cidade das sete colinas, é possível ver a concorrência de múltiplas subtramas, algumas delas independentes umas das outras[531]. É o tempo, ele próprio, em toda a sua pluralidade. Esta dimensão, contudo, já fora considerada pelos cineclubistas.

Retornando ao artigo de Climério Lima e Gilberto Pinto, é possível encontrar observações feitas sobre a abordagem multifocal dos filmes neorrealistas. Segundo eles, não é possível reduzir a contribuição destes cineastas exclusivamente ao uso de "[...] alguns processos formalistas como emprego de cenários naturais e atores não profissionais. Os neo-realistas [sic] depois de terem retratado as lutas da resistência voltaram-se para os problemas após a guerra

[530] VASCONCELLOS, 2006, p. 118.
[531] ROSSELINI, Roberto (dir.). **Roma, cidade aberta**. Itália: 1945, 97 min.

como a fome, a miséria e o desemprego que na Itália atingiram a milhares de famílias [...]"[532]. Reconhecendo a proposta dos cineastas em empreender uma arte engajada em favor de mudanças sociais, os cineclubistas antecipam uma percepção cara aos estudos empreendidos por Deleuze, pois o neorrealismo italiano, para o filósofo, "rompia com as coordenadas espaciais, com o antigo realismo dos lugares, e confundia as referências motoras (como nos pântanos ou na fortaleza de *Paisà*, de Rossellini), ou então constituía "abstratos" visuais (a fábrica de Europa 51) em espaços lunares indefinidos"[533].

A ligação entre os piauienses e o francês residia, exatamente, no foco concedido pelos italianos às mazelas humanas. Estas, por sua vez, não têm corpo, pertencem e criam o tempo-terror[534] que recai sobre muitos. Assim, reconhecer no neorrealismo um instrumento de denúncia dos problemas do pós-guerra permite vislumbrar como cadê personagem lida com seu inferno pessoal. As bombas que caem do céu afetam de forma diferente. As feridas surgem em carnes diferentes. É a experiência temporal sentida de forma isocrônica. É o tempo por ele mesmo. Chamar atenção para esses pontos, contudo, não corresponde a uma tentativa de apontar vértices ou paralelos entre estas duas leituras, mas, sim, de demonstrar que os cineclubistas, ao produzir conteúdo de natureza teórica sobre o cinema, o faziam de forma que se buscava apurada e em sintonia com as discussões atuais sobre os temas eleitos por ele para perscrutação.

Nesse sentido, no que se refere às bases teóricas que sustentavam os textos dos sócios do CCT, têm-se que a escrita dos materiais veiculados pela imprensa foi realizada, em larga medida, a partir do consumo da literatura presente na biblioteca do Cine-Clube Teresinense, cuja criação e manutenção eram deliberações estatutárias[535]. A existência deste arcabouço literário permitiu que os cursistas se munissem de fontes e de aportes conteúdos sobre a temática da cinematografia, possibilitando o desenvolvimento de textos, pequenos artigos e informativos, com fundamentação robusta, sobre o cenário cinematográfico de Teresina e do mundo. Conforme calcula Rosa Edite Rocha, esse acervo contava com:

> [...] um número razoável de livros, dicionários, um FilmLéxicon em vários volumes, e também várias revistas como Cine e Cultura, Guia de Filmes. O Padre Carlos Bresciani mantinha ainda nessa biblioteca arquivados em

[532] LIMA; PINTO, 1966, [grifo nosso].
[533] DELEUZE, 1985, p. 140.
[534] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A CONCEPÇÃO DE TEMPO HISTÓRICO SOB A HISTÓRIA DOS ANNALES: UMA ESTRATÉGIA DE EVASÃO DO "TEMPO-TERROR". **Linguagens, Educação e Sociedade**, n. 6, 2001.
[535] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,

> grandes fichários matérias, críticas e demais informações e notícias para leitura dos associados durante as reuniões[536].

Ao observar as investigações de Rocha, é possível localizar uma parcela das influências literárias que os jovens cineclubistas utilizavam para sustentar seus artigos. É importante esclarecer, não obstante, que estes arcabouços teóricos não eram meramente reproduzidos, mas balizavam os textos e reflexões escritas que obtinham a tônica específica das vontades e inquietações caras aos cineclubistas. No âmbito do CCT, ainda que os jovens sócios fossem os principais redatores dos materiais, os instrutores e, até mesmo, os padres colaboraram com alguns números das colunas em periódicos.

Na edição de 27 e 28 de abril de 1969, o padre Moisés Fumagalli publicou um texto no qual divulgava alguns conceitos básicos da linguagem cinematográfica[537]. Apresentando o vocabulário da área, o sacerdote explicita termos como "ângulo de filmagem", "filmologia" e "rodar", esta última uma gíria para o verbo filmar. Junto das palavras do universo dos cineastas, o padre produz um breve texto no qual aponta, em tom de diálogo com o leitor, a sedução das telas. Na perspectiva do clérigo,

> Não cabe a menor dúvida de que nunca na história da humanidade, se viu um número de pessoas tão imponente, tão obstinadamente assíduas, tão interessadamente persistentes, esperarem fora dos que bem os podemos chamar, "Templos do homem moderno": as salas cinematográficas.
> A experiência de cada um de nós e de Você também prezado leitor, provam sobejamente a verdade dessa nossa afirmação inicial. Hoje nossa atenção se fixará no simples fato numérico dos cine-espectadores; verdade seja dita de que nem sempre o número é índice infalível de qualidade. Mas, neste nosso caso do cinema, tal quantidade por si mesma toma o caráter da qualidade enquanto nos faz refletir sobre o motivo que leva essas massas inumeráveis a presenciarem diariamente em proporções de centenas de milhões aos mais diferentes tipos de sessões cinematográficas cujos conteúdos nem sempre justificam uma presença tão maciça nessa área.
> 225.000 salas exibidoras com 18 bilhões de espectadores, representam na história do mundo moderno, um fato indiscutível de máximo alcance para quem, como nós, e como Você também caro Leitor, se preocupa em querer dar um sentido profundamente humano à essa imensa turma de homens e mulheres que se sacrificam com tamanho desprendimento diante do deus moderno: O CINEMA.[538]

Um fato interessante da argumentação do padre Fumagalli é que, em nenhum momento de sua escrita, ele se excetua à massa numerosa que presta culto ao "deus moderno". Mais que

[536] ROCHA, 2011, p. 105.
[537] FUMAGALLI, Moisés (Pe.). Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 27-28 abr. 1969, s/p.
[538] FUMAGALLI, 27-28 abr. 1969, s/p.

isso: ele se coloca em par com o leitor enquanto frequentador das salas de cinema. Não há, no texto, um diagnóstico fechado do autor sobre o que faz tantas pessoas irem ao cinema. Em verdade, pelo modo como escreve, nem o próprio sacerdote sabe dar nome ao que o compele a ir assistir um filme. Analisando em conjunto o texto e o glossário que o acompanha, tem-se a impressão que o padre, ao não compreender as sensações despertadas nele pelo cinema, apresenta uma proposta de racionalização – antes domesticação – da sétima arte. É como se, não podendo se livrar de seu amor, tenta deixar o cinema o mais puro, asséptico e moralizado possível. Esta posição já se exprime na própria posição da igreja sobre a divindade que rivalizaria com o Pai celestial cristão, sendo a encíclica *Miranda Prorsus* um atestado de compreensão de que, estando o cinema tão arraigado no mundo e nos corações humanos, a única coisa a se fazer era torná-lo cristão[539].

Desta forma, analisando o circuito teresinense de produção escrita sobre cinema produzida pelo CCT, é possível perceber as tensões presentes entre a sociedade local e o cinema, uma diversão que, mesmo em solo piauiense desde o início do século, não tinha ainda seu lugar completamente definido no seio desta sociedade. Vez ou outra, alguns cineclubistas conseguiam quebrar as barreiras geográficas e colaborar com jornais de maior circulação, inclusive fora de seu estado de origem. Uma delas foi Isis de Azevedo, integrante do cineclube durante os anos sessenta. Em 9 de junho de 1964, Azevedo publica, no *Jornal do Dia*, noticioso sediado no Rio Grande do Sul, estudos sobre o fotonovelismo. De acordo com o que consta no jornal,

> Isis de Azevedo, da diretoria do Cineclube Teresinense, da capital do Estado do Piauí, faz as seguintes observações a respeito da Cartilha do Fotonovelismo, de H. Didonet:
>
> Teresina, 27-4-64 – As revistas em quadrinhos há muito circulam por aí, mas, parece-me que os estudantes e estudiosos do cinema ainda não se tinham dado conta deste meio realmente fabuloso para a aprendizagem da sétima arte, o FOTONOVELISMO. H. Didonet fez, portanto, uma descoberta valiosa de algo que já existia. Lí e estou relendo a interessante CARTILHA (conforme a denomina o autor), ou PRÁTICA POPULAR DO FOTONOVELISMO EM DEZ LIÇOES. Sempre considerei de mau gosto a leitura de histórias em quadrinhos e agora vejo-me entusiasmadíssimo para fazê-las. E olhe que já comecei a fazer os meus rabiscos e a bater minhas fotografias. Tenho imaginado coisas e mais coisas, mas a linguagem das imagens é evidentemente a mais difícil.
> Pretendo falar sobre as DEZ LIÇOES de H. Didonet para os meus colegas de cineclube. Se eles se interessarem – o que espero que aconteça – mandarei tirar umas cópias da CARTILHA. Infelizmente, aqui em Teresina não é tão

[539] PIO XII, 1957.

> fácil fazer fotonovela quanto nos grandes centros... Mesmo assim, acho que com jeito vai... Em suma: olhar e comentar as realizações dos cineastas já não basta. Devemos entrar em ação, pois, é fazendo que se aprende. Já que não podemos fazer cinema, façamos fotonovela, o melhor e mais interessante preâmbulo à criação cinematográfica.
>
> Ass. Isis de Azevedo, do Cineclube Teresinense.[540]

No circuito de emissão textual para jornais, a contribuição de Isis de Azevedo é instigante. Em um primeiro plano, o artigo da cineclubista é o único catalogado – até o momento desta pesquisa – com identificação nominal de uma autoria feminina. No que concerne ao conteúdo do documento, um trecho chama a atenção. Em meio à explicação sobre suas leituras, Azevedo menciona que H. Didonet, autor de *Prática popular do fotonovelismo em dez lições*, ainda era um desconhecido para seus colegas, o que repercute, desse modo, que, apesar de o CCT se instituir como a vanguarda do letramento cinematográfico em Teresina, existiam áreas de artes imagéticas ainda inexploradas pelos sócios, como é o caso da fotonovela. Isis Azevedo complementa que possui esperança de que seus companheiros gostassem dos livros que indicava, embora não fosse possível cravar tal cenário com absoluta certeza, o que poderia indicar que, entre os sócios, existiria uma valorização do cinema em detrimento de outras modalidades de expressão visuais.

Ainda que, no âmbito do CCT, a contribuição das mulheres na redação de materiais escriturísticos possa ter acontecido em outros momentos, elas, ao que indicam as fontes consultadas[541], nunca tinham levado os créditos por uma publicação de qualquer natureza até aquele momento, nem dentro, nem fora do Piauí, ou sido citadas em algum material que não as atas de reuniões. Sendo o Cine-Clube Teresinense fundado exclusivamente por rapazes, não é surpreendente que as moças tenham encontrado resistência, ao menos nos anos iniciais, em ocupar espaços de prestígio dentro do clube. Apesar de o jornal trazer Isis de Azevedo como membro da diretoria do clube, ela não aparece no histórico de diretores do Cine-Clube Teresinense[542]. Em uma lista dos anos 1990, sem data específica, a primeira mulher a assumir alguma pasta na gerência do CCT foi Maria Inês do Nascimento, Primeira-Tesoureira da gestão eleita para o ano de 1970[543].

Sem embargo, a contribuição de Isis de Azevedo, embora isolada, é extremamente significativa. O debate sobre o fotonovelismo trazido por ela denota que uma parcela dos

---

[540] AZEVEDO, Isis de. AS REVISTAS EM QUADRINHOS há muito circulam por aí [...]. In: **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 9 jun. 1964.
[541] A análise foi feita nos materiais jornalísticos publicados entre 1964 e 1969, majoritariamente no jornal *O Dia*.
[542] CINE-CLUBE TERESINENSE. **Lista de Diretorias do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: s/d (b).
[543] CINE-CLUBE TERESINENSE. **Lista de Diretorias do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: s/d (c).

cineclubistas encontrava informações sobre cinema em espaços menos institucionais, que não eram controlados ou que circundavam o espaço de influência do Cine-Clube Teresinense: através das revistas, os sócios contactavam formas menos usuais de entender e praticar a cinefilia. Era uma aprendizagem individual – contraposta à educação em equipe privilegiada pelo CCT – que não era transpassado exclusivamente pelas indicações que advinham dos instrutores do clube do Diocesano

Para além disso, o fato de a matéria ser notabilizada em um jornal gaúcho indica a capacidade dos cineclubistas em elaborar uma articulação que alcançasse regiões fora do Piauí, peculiaridade que tem seu apogeu nas participações do CCT nas jornadas regionais e nacionais do movimento cineclubista. Aparte os jornais, o Cine-Clube Teresinense também manteve, no mesmo período do *Comentando Cinema* e *Cinema*, o *Tribuna Cinematográfica*, um programa de rádio dominical transmitido pela TV Rádio Clube de Teresina[544]. O escopo desta atração radiofônica se assemelhava muito ao formato dos conteúdos fabricados para a imprensa. Como amostra desta semelhança, apresenta-se a edição do *Tribuna Cinematográfica* de 6 de junho de 1965, na qual os cineclubistas analisam as conjunturas do cinema brasileiro à época. Segundo a notícia,

> O Cinema brasileiro, passou por uma fase de inteira transformação. Deixamos apenas chanchadas, abacaxis com enredos batidos, com atores medíocres puramente cômicos e exageradamente musicais, para realizar fitas de conteúdo sério, filmes diferentes. Do artificialismo, teatralismo, humorismo de Oscarito, Ankito, Mazaropi, José Trindade - ciclo carnavalesco -, passamos ao cinema realista ligados às coisas nacionais, fatos folclóricos e acontecimentos históricos. Tal movimento que conhecemos como Cinema Novo é constantemente dificultado por aqueles que faziam aqui apenas filmes com intuitos comerciais usando o prestígio e a popularidade dos cômicos e astros do Rádio e da Televisão. [545]

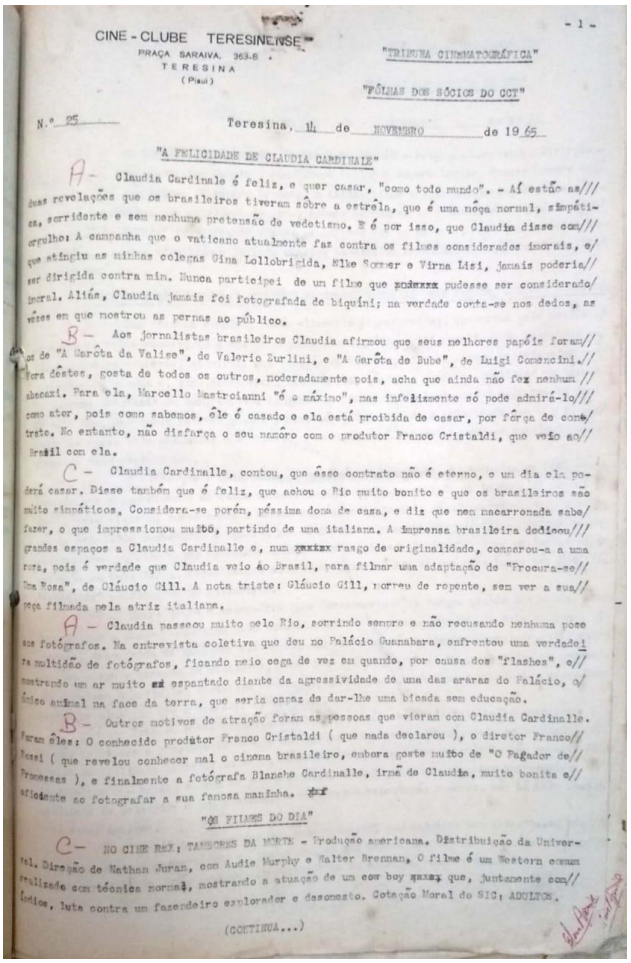
Ao evocar a importância do Cinema Novo para a consolidação de um tipo verdadeiro cinema nacional, os cineclubistas destacam que os gêneros fílmicos até então em voga no Brasil corresponderiam a uma iniciativa de comércio cinematográfico cujo o *marketing* era o apelo popular causado pela fama das estrelas mais reluzentes do audiovisual dos anos sessenta. Desse modo, a narrativa dominante era a de que a cultura cinematográfica até então costumeira em solo brasileiro apresentava características caricatas e uma escolha estética que denunciava a

[544] Para outras informações sobre a história do rádio em Teresina, ver: LIMA, Nilsângela Cardoso. **Invisíveis asas das ondas ZYQ-3**: sociabilidade, cultura e cotidiano em Teresina (1948-1962). 1ª ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2017.
[545] CINE-CLUBE TERESINENSE. Tribuna Cinematográfica. In: **Jornal O Dia**, Teresina, 6 jun. 1965, s/p.

fragilidade do roteiro e a escolha de enredos repetitivos[546]. Ao contrapor esse modelo cômico com os discursos propalados pelos membros do Cine-Clube Teresinense, é possível, flagrar nestes últimos, a seriedade com que eles se comportavam frente à coisa cinema, demonstrando uma acentuada preocupação com a execução satisfatória dos vários componentes que dão vida a uma película.

A seriedade, todavia, não era restrita exclusivamente ao conteúdo, sendo percebida também na elaboração do próprio programa. O roteiro dos apresentadores era dividido entre dois ou três locutores, havendo a marcação exata da fala de cada um deles. Abaixo, consta a imagem de uma das folhas de roteiro do *Tribuna Cinematográfica*, datada de 14 de novembro de 1945[547].

Figura 3 – Folha de Roteiro do *Tribuna Cinematográfica*



CINE - CLUBE TERESINENSE
PRAÇA SARAIVA, 363-S
TERESINA
(Piauí)

- 1 -

"TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA"

"FÔLHAS DOS SÓCIOS DO CCT"

N.º 25 Teresina, 14 de NOVEMBRO de 1945

"A FELICIDADE DE CLAUDIA CARDINALE"

A- Claudia Cardinale é feliz, e quer casar, "como todo mundo". - Aí estão as/// duas revelações que os brasileiros tiveram sôbre a estrêla, que é uma môça normal, simpática, sorridente e sem nenhuma pretensão de vedetismo. E é por isso, que Claudia disse com/// orgulho: A campanha que o vaticano atualmente faz contra os filmes considerados imorais, o/ que atingiu as minhas colegas Gina Lollobrigida, Elke Sommer e Virna Lisi, jamais poderia// ser dirigida contra mim. Nunca participei de um filme que xxxxxx pudesse ser considerado/ imoral. Aliás, Claudia jamais foi fotografada de biquíni; na verdade conta-se nos dedos, as vêzes em que mostrou as pernas ao público.

B- Aos jornalistas brasileiros Claudia afirmou que seus melhores papéis foram// os de "A Garôta da Valise", de Valerio Zurlini, e "A Garôta de Bube", de Luigi Comencini.// Fora êstes, gosta de todos os outros, moderadamente pois, acha que ainda não fez nenhum // abacaxi. Para ela, Marcello Mastroianni "é o máximo", mas infelizmente só pode admirá-lo/// como ator, pois como sabemos, êle é casado e ela está proibida de casar, por fôrça de contrato. No entanto, não disfarça o seu namôro com o produtor Franco Cristaldi, que veio ao// Brasil com ela.

C- Claudia Cardinalle, contou, que êsse contrato não é eterno, e um dia ela poderá casar. Disse também que é feliz, que achou o Rio muito bonito e que os brasileiros são muito simpáticos. Considera-se porém, péssima dona de casa, e diz que nem macarronada sabe/ fazer, o que impressionou muito, partindo de uma italiana. A imprensa brasileira dedicou/// grandes espaços a Claudia Cardinalle e, num xxxxx rasgo de originalidade, comparou-a a uma rosa, pois é verdade que Claudia veio ao Brasil, para filmar uma adaptação de "Procura-se// Uma Rosa", de Cláucio Gill. A nota triste: Cláucio Gill, morreu de repente, sem ver a sua// rosa filmada pela atriz italiana.

A- Claudia passeou muito pelo Rio, sorrindo sempre e não recusando nenhuma pose aos fotógrafos. Na entrevista coletiva que deu no Palácio Guanabara, enfrentou uma verdadeira multidão de fotógrafos, ficando meio cega de vez em quando, por causa dos "flashes", o// mostrando um ar muito xx espantado diante da agressividade de uma das araras do Palácio, o/ único animal na face da terra, que seria capaz de dar-lhe uma bicada sem educação.

B- Outros motivos de atração foram as pessoas que vieram com Claudia Cardinalle. Foram êles: O conhecido produtor Franco Cristaldi (que nada declarou), o diretor Franco// Rossi (que revelou conhecer mal o cinema brasileiro, embora goste muito de "O Pagador de// Promessas), e finalmente a fotógrafa Blanche Cardinalle, irmã de Claudia, muito bonita e// eficiente ao fotografar a sua famosa mamãzinha. xxx

"OS FILMES DO DIA"

C- NO CINE REX: TAMBORES DA MORTE - Produção americana. Distribuição da Universal. Direção de Nathan Juran, com Audie Murphy e Walter Brennan. O filme é um Western comum realizado com técnica normal, mostrando a atuação de um cow boy xxxx que, juntamente com// irmãos, luta contra um fazendeiro explorador e desonesto. Cotação Moral do SIC: ADULTOS.

(CONTINUA...)

Fonte – Acervo Colégio Diocesano

[546] PEREIRA, Ladenilson José. Cinema no ensino de história: as chanchadas e os anos 1950. **Cadernos de Pós-graduação**, v. 5, n. 1, p. 207-218, 2006.

[547] CINE-CLUBE TERESINENSE. Roteiro do programa Tribuna Cinematográfica. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 1965.

Na imagem, é possível notar, nas laterais esquerdas, letras A, B e C, utilizadas para indicar a fala de cada um dos locutores. No canto inferior direito, por sua vez, consta a assinatura de Elon Aguiar, eleito como presidente do Cine-Clube Teresinense naquele ano. A rubrica de Aguiar demonstra que os roteiros tinham que ser aprovados por membros da diretoria do CCT antes de serem veiculados. Mesmo que não seja possível comprovar algo dessa natureza nas seções do clube do Diocesano no *O Dia*, devido à inexistência das minutas das matérias, é possível assentir que eles passavam, também, por uma análise que aprovava ou sugeria alterações nos conteúdos que deveriam seguir para as prensas.

Quanto aos temas, eles eram ainda mais variados do que o *Comentando Cinema* e a coluna *Cinema*. Em um mesmo programa, eram apresentadas muitas pautas. Na coletânea do ano de 1965, presencia-se a recorrência de matérias que problematizam o Cinema Novo, movimento liderado pelo cineasta Glauber Rocha, a partir de dois vieses, sendo o primeiro como um obliterador de outras possibilidade para o cinema nacional e a segunda como uma renovação das práticas fílmicas vigentes no Brasil até aquele momento. Na edição de 19 de junho de 1966, ao debaterem sobre o crescimento do cinema argentino naquele ano, os cineclubistas, ao fazerem um paralelo com às conjunturas do audiovisual no Brasil, destacam que o cinema brasileiro "não é só Nelson Pereira dos Santos", diretor cinemanovista responsável pelo filme *Vidas Secas*, evidenciando que há muitos outros espectros nacionais a serem evidenciados, "cada um [dos idealizadores constituintes dos referidos espectros] tentanto desenvolver seu próprio estilo[548].

Em convergência com esses apontamentos, a edição de 22 de maio de 1966, ao longo de um texto intitulado *O erro do cinema brasileiro*, denuncia a saturação que películas construídas a partir de uma estrutura narrativa intitulada de *epopeia do sertão* tem causado na filmografia brasileira. Segundo os radialistas do Cine-Clube Teresinense, após o sucesso de *O cangaceiro*[549], alguns cineastas do país passaram a reproduzir compulsivamente essa tipologia fílmica, seja pela facilidade em captar uma paisagem dita "brutal", seja por interesses mercadológicos"[550]. Os membros da *Geração Cineclube* que operavam na elaboração das pautas do *Tribuna Cinematográfica* justificavam essa oposição por considerarem que a literatura nacional tem outros enfoques de grande valor para serem abordados por novas

[548] A ARRANCADA DO CINEMA ARGENTINO. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 19 jun. 1967.
[549] BARRETO, Victor Lima (dir). **O Cangaceiro**. Companhia Vera Cruz, 1953.
[550] O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 22 mai. 1966.

filmagens, evitando, desse modo, a saturação de uma temática cujos temas se vendem como realistas, "mas que não passam de visões amargas de um ângulo da vida brasileira"[551].

Sendo uma considerável parte dos filmes do Cinema Novo elaborados a partir de estéticas sertanejas, as críticas dos cineclubistas recaem também sobre os participantes dessa escola artística, cujas menções são retomadas, de forma menos direta, em outras edições do programa radiofônico do CCT. Na transmissão do dia 6 de junho de 1965, ao relatar o artificialismo de películas como *Lampião, o rei do cangaço*[552], os produtores reprovam a excessiva influência de gêneros estrangeiros sobre as filmagens autóctones[553], a exemplo do faroeste americano. No entanto, a extensa produção de filmes com essas características, apesar de cristalizar uma imagem de reprodutibilidade de elementos estéticos de fora do Brasil, indicam um fortalecimento da indústria nacional.

Ao passo que as "Vanguardas do Movimento Cinematográfico" gravam filmes sustentados por uma estrutura narrativa do agreste, a construção de um circuito de rodagem massiva de filmes repercute em uma modificação do comportamento cinemático brasileiro, que passa "de apenas comercial [...] a comercial e industrial"[554]. Desse modo, ainda que haja a desaprovação dos ideais estéticos dos filmes produzidos, louva-se a entrada do Brasil no circuito mundial de cinema, resultado das "centenas de filmes" produzidos entre 1959 e 1964[555]. A partir dessas considerações, destaca-se que a *Geração Cineclube* se munia não somente de conhecimento prático que permitiu aos seus constituinte olhar para o cinema como uma possibilidade construção, mas, ainda, de um conhecimento da teoria cinematográfica, operacionalizada em favor da consecução de uma crítica filmológica cuja missão era inquietar os leitores e ouvintes dos projetos mantidos pelos cineclubistas e cristalizar uma cultura cinematográfica orientada pela visão do cinema enquanto arte clássica.

Possuindo o desejo de alcançar este propósito, os cineclubistas, vez ou outra, flertavam com atitudes mais radicais, a exemplo da restrição de conteúdos e filmes. Na exibição do dia 10 de outubro de 1965, a *Tribuna Cinematográfica* trouxe, ao lado de um informe sobre as exibições fílmicas em Teresina e de curiosidades sobre o cinema internacional, algumas palavras sobre a censura oficial no Brasil[556]. Em tom acintoso, os locutores posicionavam-se

---

[551] O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO, 1966.
[552] COIMBRA, Carlos (dir.). **Lampião, o rei do cangaço**. Brasil: 1964.
[553] O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO, 1966.
[554] O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO, 1966.
[555] O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO, 1966.
[556] TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA. In: **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 10 out. 1965.

em favor do trabalho dos censores públicos, àquela época já cooptados pelo militarismo ditatorial. Conforme presente no roteiro, os apresentadores buscavam inculcar nos ouvintes que:

> A arte, para ser livre, deve ser, realmente, feita à base de pesquisas e estudos, pois a arte sendo uma exploração comercial e estando em contraste com o bem comum, está também sujeita à uma disciplinação. A finalidade primordial da censura, portanto, é conservar a moralidade e os bons costumes do público, enquanto que a finalidade secundária, são os interesses econômicos, os direitos de arte e a liberdade de expressão. Os censores devem ser conhecedores do cinema e de suas repercussões sociais e também bastante conhecedores do público. Os membros da comissão, que são de diversas forças vivas da comunidade, devem ser substituídos periodicamente e devem também publicar os textos dos julgamentos.[557]

Valorizando o trabalho dos censores, os responsáveis pelo roteiro não elogiam, em momento nenhum, o governo. Isso pode ser lido não como uma indiferença aos poderes generalícios, mas como uma afinidade anterior dos cineclubistas com a censura, fator que ultrapassa a estrutura política. Herdeiros do *modus operandi* da Legião da Decência e responsáveis por fornecer classificações indicativas dos filmes reproduzidos na capital piauiense, o Cine-Clube Teresinense viu, na censura federal, um jeito de efetivar, na realidade, as repreensões que tinham caráter prescritivo, mas não impositivo. Os locutores, inclusive, dão direcionamentos aos censores a fim de que seu labor seja proveitoso. Segundo eles, os agentes têm que ser não somente versados no universo cinematográfico, verdadeiros pesquisadores do cinema, como devem, ainda, justificar publicamente seus pareceres[558], o que destaca a íntima relação entre a cinefilia e um pretenso perfil de autoridade.

Ao fim, percebe-se que, tanto na imprensa quanto na rádio, imperam uma vontade de cristalizar a posição do cinéfilo e do cinema na sociedade. O primeiro deles é o homem-pesquisador, desperto, aquele que sabe aproveita o que há de mais benéfico do cinema em função de seu crescimento moral e intelectual. Na gana de tornar seus compatriotas iguais a si, o cinéfilo escreve em jornais, fala através das ondas radiofônicas. Para eles, existe, no bom cinema, uma faculdade de ascese do homem, tanto no campo pessoal, quanto coletivo. O cinema é, portanto, uma arte. Esta definição encontra-se expressa textualmente no roteiro que orientou o *Tribuna Cinematográfica* de 27 de julho de 1965, onde encontra-se que o cinema:

> [...] É uma arte. Arte é a expressão do belo através de uma técnica capaz de suscitar uma emoção. [...] O cinema é a sétima arte. [...] O cinema é também uma arte que visa criar a beleza por meio de imagens luminosas. O que faz a

[557] TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA, 10 out. 1965.
[558] TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA, 10 out. 1965.

> literatura com palavras, faz o cinema com as imagens, que são seu material primordial. [...] É a imagem que cria o espetáculo, é ela ainda que influi no espectador, é a imagem que é moral ou imoral, é a imagem que constitui o fato de cultura, é ela que, em caso de arte, é contemplável [...].[559]

Ao sustentar o cinema como uma arte, os cineclubistas evocam a dimensão da dedicação ininterrupta a ela, dedicação esta que passa pelo estudo e pela pesquisa. Exatamente por isso, uma das maiores contribuições do Cine-Clube Teresinense para os interessados na sétima arte locais foram os cursos de iniciação à cinematografia ofertados ou na própria sede do clube ou por alguma parceria com autarquias públicas, além de mostras fílmicas promovidas ou patrocinadas pelo CCT.

Tendo isto em vista, o próximo tópico – o último deste capítulo – pretende discorrer sobre os cursos e os festivais de cinema promovidos pelo Cine-Clube Teresinense no entremeio dos anos 1970 e 1990, levando em consideração as dinâmicas de funcionamento e a relação mantida por eles com a cultura da capital piauiense.

2.3 – Instruir a cidade, divertir sua gente: cineclubistas e a promoção do letramento cinematográfico

Inscrito na dinâmica cotidiana de Teresina, o clube de cinema do Colégio Diocesano interagia continuamente com a urbe que o circundava. Os entrosamentos da instituição com o ambiente humano e cultural da capital, contudo, não fora uniforme, variando de década para década. Se em 1960, os teresinenses contactavam o CCT por intermédio das letras impressas de jornais e/ou pelas ondas da Rádio Clube, os decênios seguintes testemunharam uma nova forma de contato do povo com a entidade clubista. Com a proximidade do início de 1970, as publicações no jornal *O Dia* e as transmissões do *Tribuna Cinematográfica* foram ficando extremamente raras. Por volta de 1972, não se encontram mais registros da existência de quaisquer programas fixos do cineclube em veículos de comunicação citadinos[560].

A partir dos anos setenta, o Cine-Clube Teresinense direcionou sua atenção para outras formas de se relacionar com a população urbana, promovendo sessões de exibição de filmes em salas de cinema locais, a promoção de cursos especiais[561] de letramento cinematográfico e a

---

[559] TRIBUNA CINEMATOGRÁFICA. In: **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 27 jul. 1965.

[560] A ata da sessão ordinária de 5 de abril de 1975, menciona o projeto de um programa de rádio a ser transmitido na rádio pioneira. Este, contudo, não é citado como executado nas atas subsequentes, o que não permite inferir se ele efetivamente chegou a ser exibido.

[561] Entende-se como curso especial aqueles que não faziam parte da programação anual do Cine-Clube Teresinense, sendo pensado para um público maior.

realização de festivais de cine-amadorismo. Sobre as iniciativas voltadas à projeção de filmes geridas pelos cineclubistas, destaca-se o *Cinema de Arte*, empreitada que visava estabelecer um circuito de exibição de películas do chamado cinema clássico. Em sua tese de doutoramento, Arlene Maria Ribeiro Silva[562] traz o fragmento do relatório anual do CCT, referente ao ano de 1974, no qual constam as linhas gerais do projeto do *Cinema de Arte*, explicitando que esta era uma iniciativa que se dava em colaboração com a José Ommati Diversões S.A. (JODISA)[563]. De acordo com o documento, que discute as parcerias do clube do Colégio São Francisco de Sales com exibidores comercias,

> Processa-se mediante contrato firmado entre [o] Cine Clube e José Ommati Diversões SA (JODISA), a 1 ano e 8 meses para as exibições do cinema de arte aos sábados às 10,00 horas. A JODISA nos fornece todo o material contendo a sinopse dos filmes e mais 10% da renda líquida por cada sessão de cinema de arte, incluindo também 10 cortesias à nossa Diretoria para cada exibição dessa. O Cine-clube contribui com a seleção das melhores películas para o cinema de arte, bem como, com a divulgação dessas. O cinema de arte é exibido no Cine Royal (um dos exibidores JODISA), o qual é a primeira classe em Teresina, localizado no centro da cidade. As demais sessões normais realizam-se às 17:00, 19:00 e 21:00 horas.[564]

Ocorrendo no Cine Royal, um dos mais tradicionais cinemas do centro de Teresina no último século, o *Cinema de Arte* se instituía como um espaço que ensejava reunir os cinéfilos da capital, evidenciando os modelos estéticos e artísticos privilegiados pelos cineclubistas, e despertar este sentimento em novas mentes, arregimentando, desta forma, potenciais interessados em integrar o Cine-Clube Teresinense. O próprio lugar no qual o *Cinema de Arte* ocorria revelava a intenção dos sócios de estabelecer um cinema que se propunha como de alto nível. Sobre o papel do Cine Royal no cotidiano da área central da capital do Piauí, Júlio Eduardo Alvarenga afirma que esta sala de cinema era frequentada, majoritariamente, pela elite local, contraponto a outros cinemas, como o Cine Rex, que atendiam um público de camadas mais populares[565].

De acordo com o que afirma Alvarenga, entre 1976 e 1982, foram exibidos 879 filmes no Cine Royal, enquanto o Cine Rex teve 831 em cartaz[566]. Destes, apenas 57 foram exibidos

---

[562] SILVA, Arlene Maria Ribeiro. **Práticas de escritas no Cine-Clube Teresinense**: uma educação dos sentidos e das sensibilidades (1962-1990). Tese de doutoramento – Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal da Grande Dourados. Mato Grosso do Sul: 2025.
[563] CINE-CLUBE TERESINENSE. **Relatório de atividades do Cine-Clube Teresinense durante o ano de 1974**. Teresina: 1974
[564] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1974.
[565] ALVARENGA, Júlio Eduardo de Sá. **Histórias que nossos pais não contavam**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Teresina, 2020.
[566] ALVARENGA, 2020, p. 54.

em ambas as salas. No que concerne às aproximações entre os gêneros fílmicos projetados nos dois cinemas, têm-se a predominância de filmes de caráter religioso, como *A Primeira Missa* e *Jesus de Nazaré*, de faroeste, como *O Melhor dos Homens Maus* e *No Oeste Muito Louco*, e de sexualidade, como *Ainda Agarro Esta Vizinha* e *O Sexomaníaco*. Todos esses filmes foram produzidos entre 1951 e 1977. Ainda sobre a cultura cinematográfica local, Alvarenga explica que:

> A sexualidade também é percebida como uma temática regular nos filmes voltados à elite, que eram vistos por mulheres. Não havia grandes restrições à presença feminina, desde que acompanhadas, ou em ambientes como o Cine Royal, supostamente voltados à classe média, com exibições de longas-metragens tidos como de qualidade técnica superior. As fontes hemerográficas do período nos fazem perceber o quanto o consumidor de cinema teresinense estava conectado com produções e premiações de nível mundial. O jornal O Dia veiculou notícias a respeito do Festival de Cannes, realizado na França, e havia informações sobre diretores participantes, enredo de filmes e países inscritos. Abordou, também, diretores, como Alfred Hitchcock e os prêmios conquistados por seus trabalhos. O público leitor de jornais frequentemente tinha acesso a artigos de opinião, um deles, de um autor não identificado, teria classificado o filme Último Tango em Paris (1972) como um "soco na tradição", escandaloso ao brasileiro e, principalmente ao teresinense, por supostamente não estar indo ao cinema e por assistir às produções exibidas de forma atrasada135 – o filme em questão só veio a ser exibido em Teresina no ano de 1980. O jornal O Estado também reforçou a ideia de conexão entre consumidor teresinense e produções exteriores, tendo em vista que divulgava informações sobre grandes lançamentos de filmes norte-americanos137 e artigos com sinopses de filmes – estratégia de divulgação das produções do Cine Royal –, além de informações sobre longas-metragens exibidos e premiações. Esses jornais abordavam obras que seriam do interesse do público, sem a garantia de que elas seriam reproduzidas em território piauiense.[567]

Conforme destacado, é possível inferir uma profunda relação entre o cinema e a imprensa urbana, sendo duas mídias que se complementavam. Neste contexto, o cinema se estruturaria como parte importante da vida social da cidade, em especial das classes mais abastadas que o vivenciavam não somente como uma diversão, mas como um elemento distintivo de alta classe, fator percebido pelo acompanhamento do público em relação às premiações internacionais e novidades que aconteciam nos epicentros do cinema mundial. Esta dimensão de existência de um cinema de elite e outro mais popular interferia na programação das salas de cinema, estigmatizando determinados espaços a públicos específicos. Analisando os desencontros entre os perfis dos frequentadores do Royal e do Rex, Alvarenga destaca que:

[567] ALVARENGA, 2020, p. 56-57.

> [...] A divisão de público, bem como 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. Alguns entrevistados afirmam que, as sessões do Rex, praticamente não eram frequentadas por mulheres, por conta da predominância de filmes de faroeste, kung fu ou com teor sexual. Eles também explicam que essa ausência diminuía em épocas de comemorações religiosas, como a Semana Santa, quando os filmes exibidos eram sobre religião. Outros entrevistados afirmam que mulheres costumavam assistir a filmes com temática da sexualidade, desde que acompanhadas de seus namorados. O comportamento sexual no cinema será objeto do próximo capítulo, mas, no momento, é importante entender como os públicos do Cine Royal e Cine Rex eram constituídos. Com os filmes cada vez mais completos, mais "realistas", o cinema ganhou espaço na sociedade, com temáticas sobre amor, sexualidade, luta e atores/atrizes com reconhecimento e prestígio entre as pessoas.[568]

Considerando as ponderações de Alvarenga, é factível crer que os jovens do Cine-Clube Teresinense não somente percebiam esta segmentação de classes, como, na ânsia de se consolidar como um circuito de exibição fílmica de elite, escolheram o *Cine Royal* como o local de realização do *Cinema de Arte* justamente pelo aspecto de superioridade entre as demais salas de exibição, o que coadunava com a pretensão de estabelecer um local de consumo de uma dita alta cultura cinematográfica.

Para além desta dimensão, residia, no *Cinema de Arte*, uma dimensão também pedagógica, voltada para a instrução dos expectadores, uma vez que, aparte a seleção de quais filmes iriam ser projetados, decisão realizadas nas Assembleias Gerais do clube[569], o coletivo do CCT também era responsável por elaborar "[...] a crítica cinematográfica e a ficha técnica para ser[em] distribuída[s] aos participantes durante a sessão, com especificidades como: estrutura narrativa, estrutura expressiva, avaliação moral, cotação, opinião [...]"[570]. Dessa maneira, tem-se que as exibições do Cine Royal integravam o projeto de educação popular para e pelo cinema praticado pelo Cine-Clube Teresinense desde a sua fundação.

Destarte, a existência do *Cinema de Arte*, à medida em que estabeleceu um circuito particular de reprodução de materiais tidos clássicos, terminaria por instituir um segmento específico do público consumidor de cinema em Teresina, fator preponderante para o sucesso do projeto. Inicialmente pensado com a duração de 1 ano e 8 meses[571], período de vigência do

---

[568] ALVARENGA, 2020, p. 55.
[569] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de reunião ordinária de 05 abr. 1975. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[570] SILVA, 2018, p.87, [grifo nosso].
[571] SILVA, 2018, p.87.

contrato com a empresa fornecedora dos filmes, os cineclubistas mantiveram o *Cinema de Arte* por mais algum tempo, ainda que com algumas modificações. Segundo relato do ex-cineclubista Antônio Luiz dos Santos Brito, concedido à Arlene Maria Ribeiro Silva, as sessões no Royal só findaram quando da mudança do horário das exibições. Nas palavras de Brito,

> Nós também fazíamos a programação do Cine Royal, com o cinema de arte. Era a sessão de 10h da manhã de sábado. Muita gente ia para lá depois, ia fazer as compras no centro. Eu era um que todo sábado passava nas Lojas Brasileiras, ainda hoje eu me lembro. Esse cinema de arte fazia sucesso, era lotado, porque eu fazia a divulgação nas faculdades de filosofia. [...] A gente apresentava o filme, depois exibia e entregava um folheto com a sinopse, a ficha técnica e com a crítica. Isso dava muito trabalho, porque alguns filmes o padre Moisés trazia da Itália e eu pedia a ele o dicionário de italiano para traduzir a sinopse, a crítica e a ficha técnica; depois eu datilografava e a gente passava no [...] mimeógrafo, naquele estêncil. Mas depois a diretoria do Cine Royal viu que a coisa estava consolidada e mudou essa sessão para 11h da noite, aí as pessoas não iam mais. Foi quando nós passamos a exibir no auditório do Herbert Parentes. Muita gente ia para lá.[572]

Através do depoimento de Antônio Luiz Brito, é possível vislumbrar o perfil dos frequentadores do *Cinema de Arte*. Ao expor que o êxito de público das projeções se dava, em larga medida, pela propaganda feita em faculdades, destaca-se que os jovens constituíam uma grande porção – se não a maior – dos frequentadores do Cine Royal. Assim, o *Cinema de Arte* correspondeu a uma ação praticada, majoritariamente, de jovens para jovens, o que justificava o empenho em produzir materiais de apoio com sinopse, enredo e a crítica literária, conforme expõe o depoente. Esta característica explicaria, também, o motivo pelo qual a mudança de horário acarretou no fim *Cinema de Arte*: tendo como público cativo moças e rapazes, a migração do horário da manhã para o noturno impossibilitaria que muitos deles participassem das projeções, pois, em uma cidade ainda marcada pelo resguardo da moral individual e familiar[573], não era conveniente que jovens ficassem até altas horas fora de casa, sem supervisão parental.

Em reunião datada de 29 de novembro de 1976, os membros do CCT apontam que as exibições cinematográficas ocorriam, naquele momento, no Centro de Convenções de Teresina, sob patrocínio da Secretaria de Cultura[574]. Segundo Júlio Alvarenga, assim como o Cine Royal,

---

[572] BRITO, Antônio Luiz dos Santos. Entrevista para Arlene Maria Ribeiro Silva, realizada em 27 de setembro de 2017. In: SILVA, 2018, *op. cit*, p.88.

[573] Esta perspectiva se ampara nas similaridades entre Teresina e Picos, cidade que, objeto de estudo de Lanna Karen Araújo, apresentava um comportamento comum de vigilância dos pais sobre os filhos. In: ARAÚJO, 2020,

[574] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de reunião ordinária de 29 nov. 1976. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

o Centro de Convenções era um espaço frequentado pelas camadas da população com poder aquisitivo mais elevado. Esta experiência de projeção fílmica, contudo, foi breve, não havendo mais menções a ela em atas durante o ano de 1977 e 1978. Em 1979, todavia, os jovens do Cine-Clube voltam a citar, nas atas da instituição, a exibição de filmes em outros espaços da cidade, ainda que sejam ações esporádicas[575].

Na ata do encontro ordinário de 6 de julho de 1979, os cineclubistas descrevem a realização de sessões de projeção no Auditório Herbert Parente Fortes (AHPF), nomeadas de *Clássicos do Cinema*[576]. Dentre os filmes exibidos, estavam *Paisà*[577], de Roberto Rossellini, *Os incompreendidos*[578], de François Truffaut, *Os boas-vidas*[579], de Federico Fellini, *A moça com a valise*[580], dirigido por Valerio Zurlini, e *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. Estas obras, por sua vez, correspondiam a filmes pertencentes a escolas artísticas distintas, a exemplo do neorrealismo de Rosselini e o cinema soviético de Eisenstein, o que tornava o Cine-Clube Teresinense um espaço de confluência entre vários substratos da cinematografia mundial.

Sem exceção, estes filmes circundavam o circuito clássico de produção de filmes[581], o que delatava o intuito dos cineclubistas de criar, junto ao público teresinense, um espaço de valorização de filmes não somente considerados importantes para a história do cinema mundial, mas que, segundo a visão deles, correspondiam a um material de alta qualidade no que se refere ao seu conteúdo e à sua forma.

Reflexo da imbricação entre o espaço e as atividades lá desenvolvidas, o próprio Auditório Herbert Parentes Fortes se converteu em uma sala de notável relevância para a cultura local no final do século XX, especialmente no que concerne ao desenrolar do próprio movimento Super-8 em Teresina. Acerca deste aspecto, Arlene Maria Ribeiro Silva destaca que:

> Por falar em cinema de arte, precisamos retornar ao depoimento anterior de Kleyton Marinho, que mencionou o Cine Herbert Parentes Fortes como um lugar que sempre significou muito para os cineclubistas. O Cinema de Arte de Teresina do Auditório Herbert Parentes Fortes foi uma inciativa da Fundação Cultural do Piauí e da Secretaria de Cultura do Piauí. A inauguração desse

[575] De acordo com os registros em ata, o nome *Cinema de Arte* voltou a ser usado em outras oportunidades, sem simbolizar uma perspectiva de continuidade com o projeto do final dos anos 1970.
[576] Segundo consta em ata, as exibições estavam programadas para o mês de agosto do corrente ano. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de reunião ordinária de 6 jul. 1979. In: [576] CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[577] ROSSELLINI, Roberto (dir.). **Paisà**. Itália: 1946.
[578] TRUFFAUT, François (dir.). **Os incompreendidos**. França: Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959.
[579] FELLINI, Federico (dir.). **Os boas-vidas**. Itália/França: Peg-Films / Cité Films, 1953.
[580] ZURLINI, Valerio. **A moça com a valise**. Itália/França, 1961
[581] Além desses filmes, o Cine-Clube Teresinense propôs, para o ano de 1983, a realização de um festival de cinema alemão, projeto que, por não ser mais mencionado em documentações, não é possível afirmar se fora concretizado. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata 19 de fev.1983. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

> espaço cultural em Teresina se deu em 26 de outubro de 1986 e foi um marco no cenário cultural da cidade, porque foi organizado para exibir filmes de arte em sessões únicas, de quinta a domingo. O prédio localizado no centro da cidade já existia e foi reformado para adaptação ao formato de cinema com capacidade para 130 lugares, sala de projeção com ar condicionado, cadeiras confortáveis, banheiros restaurados, bilheterias organizadas, a entrada e saída de fácil acesso ao público.
> Sobre o referido assunto o jornal *O Estado*, em outubro de 1986 registrou: "Essa cinemateca vem ao encontro dos antigos pedidos feitos pela classe artística teresinense, tendo em vista a precariedade de projeções de bons filmes em nossa cidade, que conta apenas com dois cinemas, o Centro de Convenções e o Rex". O Cine Herbert Parentes Fortes tornou-se uma opção para espectadores de cinema de arte, pois levou "para o público teresinense uma variedade de espetáculos, que fogem da pornochanchada, sempre apresentada no Cine Rex [...] e para o público do Centro de Convenções que ficava sem filmes quando havia palestras".
> Há uma relação entre o Cinema de Arte do Herbert Parentes Fortes e o CCT. De acordo com o que nos informou o economista José Elias de Arêa Leão, presidente da Fundação Cultural do Piauí na época do CCT, o padre Bresciani e os cineclubistas eram frequentadores assíduos dessa sala de cinema. Para além de espectador, era o padre que indicava a lista de filmes de arte e a Fundação de Cultura adquiria os mesmos.[582]

No circuito de produção artística de Teresina, o Herbert Parentes Fortes correspondeu a um dos espaços de maior circulação de material artístico durante o fim da década de 1970 e início dos anos 1980, seja pela estrutura moderna, seja pelos frequentadores cativos deste espaço, que eram, para além dos cinéfilos, escritores, músicos e dançarinos[583]. Segundo o excerto de Arlene Silva, é permitido inferir que o AHPF formatou um espaço de confluências de públicos cinematográficos distintos, um mais familiarizado com o cinema tido como clássico e outro que ia para as projeções no auditório em busca de novidades, de novos tipos de filmografias. Aparte as filmografias internacionais, o CCT exibia, também, filmes de idealizadores nacionais, a exemplo de Glauber Rocha[584], fator que deletava a predileção dos jovens cineclubistas pelas produções deste diretor, situação mencionada por sócios egressos como Valderi Duarte[585].

Do ponto de vista das sociabilidades, estas trocas favoreceram o protagonismo do Herbert Parentes como um polo de encontro de entusiastas do cinema em Teresina durante o último quartel do século XX, evocando a convivência de diferentes matizes, pois, apesar de

---

[582] SILVA, 2018, p. 118-119.
[583] SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Espaços culturais de Teresina-PI: cotidiano, memórias e sociabilidades (décadas de 1980 e 1990). **História Oral**, *[S. l.]*, v. 22, n. 2, p. 166–190, 2020. DOI: 10.51880/ho.v22i2.939. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/939. Acesso em: 12 jul. 2025.
[584] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 28 de jul. 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[585] DUARTE, 2021.

estar sob o óbice de influência direta do Cine-Clube Teresinense[586], o AHPF contava com participantes que não se vinculavam diretamente ao movimento cineclubista da capital. Esta característica pode ser percebida na ocorrência do II Festival de Cinema Super-8 de Teresina, evento que, contando com o CCT entre os apoiadores, reuniu cineastas locais de diversas linhagens.

Realizado entre 13 e 16 de agosto de 1981, no Herbert Parentes, o festival se voltava para a exibição, a avaliação e a premiação de filmes em formato Super-8 milímetros produzidos por idealizadores regionais. Patrocinado pela Secretaria de Cultura, através do Departamento de Assuntos Culturais da Fundação Cultural do Piauí, o evento concedeu estatuetas e prêmios monetários aos ganhadores de diversas categorias[587]. Como melhor filme da amostra e como vencedor do segmento de melhor documentário, foi escolhido *Alegre amargor*, dos maranhenses Euclides e Luiz Carlos Cintra, que receberam, pelos dois prêmios, 80 mil cruzeiros[588]. Afora eles, foram galardoados, cada qual com 30 mil cruzeiros, *Carcará pega, mata e come*, animação feita por Arnaldo Albuquerque, o filme didático *Estudo sobre a Ponte do Poty II*, de José Medeiros, e o ficcional *José de Tal, Ex-Futuro Cidadão*, de José Alberto Moura[589].

Além dos incentivos econômicos, a Secretaria de Cultura concedeu troféus a alguns participantes, sendo eles *Coco Amargo*, como melhor direção e fotografia, *Toxicimania*, que levou o reconhecimento de melhor letreiro, *Carcará pega, mata e come*, como melhor trilha sonora, *Pau Torto*, filme cineclubista que levou o prêmio de melhor roteiro[590], *Feições*, nomeado como melhor montagem, e *José de Tal, Ex-Futuro Cidadão*, que levou como o filme com a melhor participação de atores[591]. Estes reconhecimentos foram atribuídos por um júri composto pelos cineastas e críticos Antônio Luis Brito, sócio do CCT, o pernambucano Fernando Spencer, Antônio Quaresma, José Murilo de Morais Neto e Walda Maria Neiva Moura Santos Leite[592]. A comissão organizadora, por sua vez, foi composta por José Elias Martins Arêa Leão, Luiza Vitória Figueiredo, Maria Lídia Albuquerque, representante da Fundação Cultural do Piauí e, à época, esposa de Arnaldo Albuquerque, além dos cineclubistas José Sebastião Ramalho e Carlos Bresciani.

---

[586] DUARTE, 2021.
[587] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito. **Jornal da Manhã**, Teresina, 21 ago. 1981, p. 6.
[588] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito, 21 ago. 1981.
[589] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito, 21 ago. 1981.
[590] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito, 21 ago. 1981.
[591] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito, 21 ago. 1981.
[592] FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito, 21 ago. 1981.

Vislumbrando o II Festival de Cinema Super-8 de Teresina como um episódio aglutinador de diversas tendências fílmicas, tem-se que acontecimentos como estes favoreciam a circulação de tendências culturais pela cidade, conectando os cineclubistas a outras formas de fazer e pensar o cinema e a produção de material audiovisual. Dessa forma, ainda que o Cine-Clube Teresinense pretendesse se consolidar como um local que emanaria o saber autorizado sobre o cinema no Piauí, não é fortuito desprezar a existência de uma dimensão de aprendizado que recaia sobre os cineclubistas através de trocas culturais travadas com participantes advindos de outras localidades.

Desta forma, apesar de eventos como festivais e mostras fílmicas acontecessem de forma esparsada, eles eram importantes para o confronto dos cineclubistas – bem como os cidadãos da capital – com outras formas de interpretar e construir materiais cinematográficos. Logo, os cineclubistas se tomaram para si a missão de agitação e militância culturais, ações que se efetivariam através de mostras, festivais e coalizões. No que tange a esta terceira modalidade, a pretexto de exemplificação, em fevereiros de 1988 os cineclubistas colaboraram com a fundação de uma associação identificada como ABD-PI, que possuía como objetivo central "[...] avaliar o cinema piauiense e produzir filmes em vídeo de curta, média e longa metragem de caráter cultural, técnico-científicos ou informativo"[593]. Localizada em um recorte no qual os materiais de alimentação de bobinas Super-8 começavam a rarificar[594], esta iniciativa delatava a intenção do CCT em continuar a agir como uma voz autorizada sobre o consumo e a produção de filmes no Piauí, mesmo que isso significasse migrar para uma nova tecnologia de registro e de exibição.

Não obstante, para além destas efemérides, existiram, ao longo dos anos derradeiros do CCT, outras atividades que, geridas pela instituição, permitiram uma interação maior da população local com o letramento teórico e prático sobre o cinema. Nesse sentido, a marca de maior extensão temporal – e, provavelmente, de maior relevância social – do Cine-Clube Teresinense foram os cursos ofertados pela entidade. Na historicidade do CCT, eles aconteceram em duas modalidades, sendo elas os cursos internos, ofertados pela instituição aos sócios iniciantes, e os cursos externos, que, geralmente, eram voltados para um público mais amplo e ocorriam fora da sede clubista.

Sobre o primeiro tipo de cursos, estes possuíam organização bi-semestral[595], ocorrendo na sede do clube. Eram nessas aulas que os instrutores compartilhavam os conhecimentos

[593] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 21 mai. 1988. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[594] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 24 jun. 1988. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[595] CINE-CLUBE TERESINENSE, 1962,

práticos e teóricos sobre a Sétima Arte, ainda que de forma bem introdutória, fator este reconhecido por alguns sócios antigos. Em entrevista concedida em 2021, Valderi Duarte compara a vivência no Cine-Clube Teresinense com outra que teve, anos depois, na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), localizada em San Antonio de los Baños, em Cuba[596]. Para o ex-*Mel de Abelha*, a experiência cubana, que se deu em uma instituição de ensino superior, clarificou como o ensino ofertado pelo CCT era introdutório e basilar. Ainda que a teoria cinematográfica fosse minimamente aprofundada e o ensino do manejo dos materiais práticos de gravação e de filmagem fosse bem operacionalizado, o Cine-Clube Teresinense ainda era uma instituição de primeiros-passos se comparadas a outras instituições de ensino cinemático do Brasil e do mundo.

Esta perspectiva era, inclusive, reconhecida pelos diretorianos do clube que, frente ao diagnóstico de que os egressos necessitavam de uma formação continuada, propuseram, em 1986, um curso de aperfeiçoamento destinado a "candidatos de cursos anteriores"[597]. Todavia, apesar destas limitações frente a instituições de ensino de nível superior, o clube piauiense contribuiu significativamente não só no letramento artístico de seus sócios-alunos, como permitiu que alguns deles utilizassem dos conhecimentos lá obtidos em favor do ganho de uma renda complementar. Como eco desta trajetória, João Batista Linhares relata que os conhecimentos absorvidos nos cursos que participara permitiram a ele trabalhar, ainda que de forma informal, nos registros de eventos e festas que ocorriam em Teresina[598]. Grosso modo, a contribuição do CCT para a construção e amadurecimento de seus participantes era inegável, especialmente se for levado em conta que muitos dos ingressantes, adentrando ainda antes da adolescência, cresciam e passavam sua primeira juventude cercado pelo ambiente destas luzes em tela. Sobre a essência do conteúdo abordado nas aulas dos cursos ofertados pela organização, que não sofreu alterações significativa desde fundação do Cine-Clube Teresinense até meados de 1970.

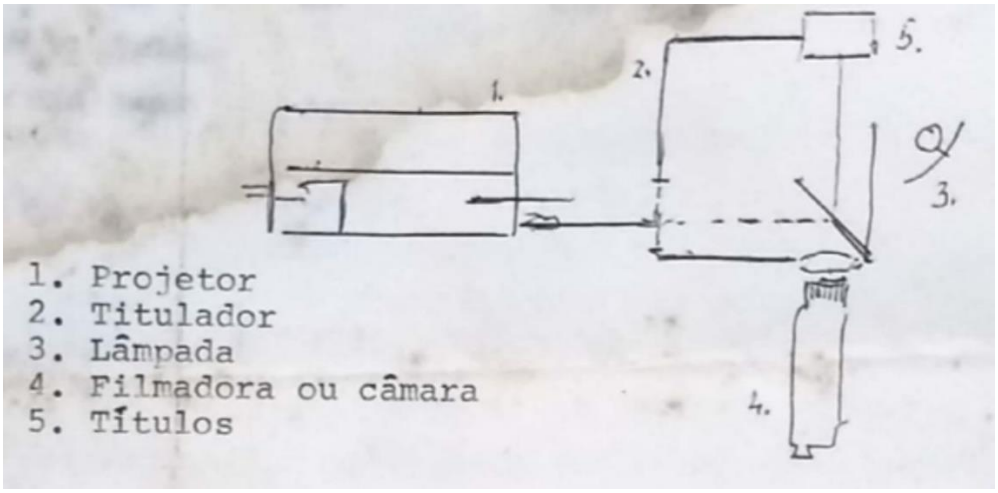
De modo geral, o modelo de ensino seguia aquele proposto pelo padre Fumagalli para as aulas introdutórias que ministrou a pedido do grêmio Dom Avelar. No que tange ao material produzido pelos instrutores com a intenção de abordar os conhecimentos atinentes ao primeiro destes núcleos, salienta-se que ele, de modo geral, apresentava-se na forma de um cômputo das noções básicas de manejo de máquinas de gravação. Em uma apostila sem data, fruto de uma

[596] DUARTE, 2021,
[597] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 24 ago. 1985. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[598] LINHARES, 2021,

tradução de um material estrangeiro[599], é possível encontrar o desenho de um diagrama que demonstra as partes de uma cinegráfica, também conhecida como titulador, bem como suas respectivas funções.

O esquema apresentado na imagem é feito de forma manual, provavelmente com uma caneta esferográfica, e integra um conjunto maior de orientações, estas datilografadas, que visam apresentar aos cursistas os componentes de um aparelho de filmar, bem como as formas de usá-la de forma correta, conforme se atesta abaixo:

Figura 4 – Diagrama esquemático de um titulador, presente em uma apostila do CCT.



Fonte: Acervo do Colégio Diocesano

No caso desta ilustração, seu fim era não somente servir como acessório para a compreensão do conteúdo, mas um manual de montagem do titulador. Logo após o diagrama, encontram-se dispostas explicações sobre as aplicabilidades dos cinco elementos que constituem a máquina cinegráfica, bem como sugestões de como melhorar a eficiência de cada um deles. Na última seção, nomeada de *Em geral*, constam algumas dicas para os iniciantes no uso deste aparelho, a exemplo de "não realize apressadamente os primeiros títulos", "a falta de sincronismo entre projetor e câmera cria uma luz oscilante", "é bom trabalhar em luz opaca", dentre outros[600]. A presença destes indicativos demonstra a perspectiva de que, para fazer um filme, são imprescindíveis não somente os elementos cênicos, mas o domínio das técnicas de captura da imagem e de realização de enquadramento.

A visão da fundamentalidade destes dois elementos para o cinema presente na apostila, contudo, não é uma novidade para os estudos fílmicos, uma vez que já havia sido preconizada

[599] CINE-CLUBE TERESINENSE. Tradução de uma apostila referente a um Titulador. s/d (d).
[600] CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (d),

por alguns teóricos da imagem e do movimento, a exemplo de Gilles Deleuze. Para o francês, as metodologias de posicionamento de câmera eram fulcrais para a captação de sentimentos e sentidos idealizados pelos diretores. Em determinado momento de seu *Cinema 1*, o filósofo expõe que:

> Nesse sentido, os planos, enquanto determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade variará de acordo com a multiplicidade que ela contém, mas continuará sendo a unidade desta multiplicidade correlativa. Distinguiremos diversos casos a esse respeito. Num primeiro, o movimento contínuo da câmera definirá o plano, sejam quais forem as mudanças de ângulo e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, um *travelling*). Num segundo caso, é a continuidade do *raccord*[601] que constituirá a unidade do plano, embora esta unidade tenha por "matéria" dois ou vários planos sucessivos que podem, aliás, ser fixos. Do mesmo modo, certos planos móveis podem ter sua distinção atribuída unicamente a limitações materiais, e no entanto formar uma unidade perfeita em função da natureza de seu *raccord*: como em Orson Welles, as duas *plongées* de Cidadão Kane, onde a câmera atravessa literalmente uma vidraça e penetra dentro de um grande recinto, aproveitando-se da chuva que se abate contra a vidraça e a quebra. Num terceiro caso, nos encontramos diante de um plano de longa duração fixo ou móvel, "planoseqüência", com profundidade de campo: um plano desse tipo compreende em si mesmo todas as porções de espaço simultaneamente, do primeiro plano ao plano afastado, mas não deixa de ter uma unidade que permite defini-lo como um plano. É que a profundidade não é mais concebida a maneira do cinema "primitivo", como uma superposição de porções paralelas, em que cada uma diz respeito somente a si mesma, sendo apenas atravessadas por um único móvel. Ao contrário, em Renoir ou em Welles, o conjunto dos movimentos se distribui em profundidade de modo a estabelecer ligações, ações e reações, que nunca se desenvolvem uma ao lado da outra, num mesmo plano, mas se escalonam em distâncias diferentes e de um plano a outro.[602]

As ponderações de Gilles Deleuze fundamentam o entendimento de que o enquadramento imagético era fundamental não somente para a boa estética do filme, mas para o próprio entendimento do enredo e das cenas. Desta forma, possuindo cursos que adentravam, ao mesmo tempo, pela vereda da compreensão abstrata do cinema e pela materialidade da gravação e fabricação de produtos audiovisuais, destaca-se que os instrutores do Cine-Clube

---

[601] Segundo Gilles Deleuze, "[...] O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noel Burch, pode ter dois sentîdos: o primeiro corresponde à noção de "corte" ou "corte simples", e designa a mudança de plano: nesse sentido usa-se o termo "corte". No segundo está contida referência à manei ra como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord*, que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noel Burch distingue várias modalidades de *raccord*: ao nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord*); ao nível do espaço (*raccord*s de olhar, de direção, de posição — seja de objetos, seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo). BURCH, Noel. **Praxis do Cinema.** Lisboa: Editorial Estampa, 1973 *Apud* DELEUZE, 1983, p. 33

[602] DELEUZE, 1983, p. 33-34.

Teresinense compreendiam a importância destes procedimentos para a boa realização da gravação de materiais audiovisuais, fator que levava à valorização destes aspectos. Desta maneira, através da análise de relatos presentes nos livros de atas do CCT, é factível crer este paradigma de ensino – presente na apostila acima – fora replicado em outros cursos oferecidos pelo clube de cinema, tanto interno quanto externos[603].

Apesar dos esforços em conceder aos educandos embasamento técnico-pragmático de gravação, porém, a dificuldade de obtenção de recursos fixos atrapalhava a operação de testes com as câmeras. Conforme relembra o João Batista Linhares, o processo de confecção do filme era muito demorado e oneroso, além de o material de vídeo e de áudio não serem abundantes, limitando a descoberta de outras formas de fazer cinema[604]. A carestia do material era agravada pelo status social e etário dos cineclubistas, pois seus contemporâneos eram, em sua maioria, pertencentes à parcela mais pobre da sociedade, não tendo condições de investir de forma maciça na atividade fílmica, além de os participantes menores de idade dependerem financeiramente dos pais, que nem sempre elencavam o apoio às aspirações filmográficas dos filhos como prioridade entre as despesas domiciliares[605].

O campo das ideias, no entanto, não era afetado pelos limites da materialidade. Segundo João Linhares, algumas das ideias e pensamentos mais instigante vinham dos homens de renda mais simples, sujeitos que compartilhavam com ele o gosto pela cinematografia e as dificuldades de pôr em prática suas propostas. Em suma, a memória de Linhares sobre o cotidiano no CCT basear-se-ia no aforismo "muitas ideias, mas pouca experimentação"[606]. Não obstante, mesmo que envoltos por estas incertezas de ordem econômica, o Cine-Clube Teresinense, quando conseguia apoio de autarquias públicas ou privadas, conseguia, durante os cursos, oferecer um pouco desta dinâmica de gravação, uma vez que, frequentemente, as aulas contavam, como última avaliação, a produção de um curta.

Mencionando os cursos externos ofertados pelos CCT, o balancete referente a 1981 aponta que, naquele ano, a instituição ofertou um curso de filmagem em Super-8, ocorrido no Museu do Piauí em convênio com a Secretaria de Cultura[607]. Paralelo com essa iniciativa, o clube ofereceu um segundo curso de Super-8, direcionado especialmente para os alunos do Colégio São Francisco de Sales. Um fator interessante é que, com a proximidade dos anos 1980,

---

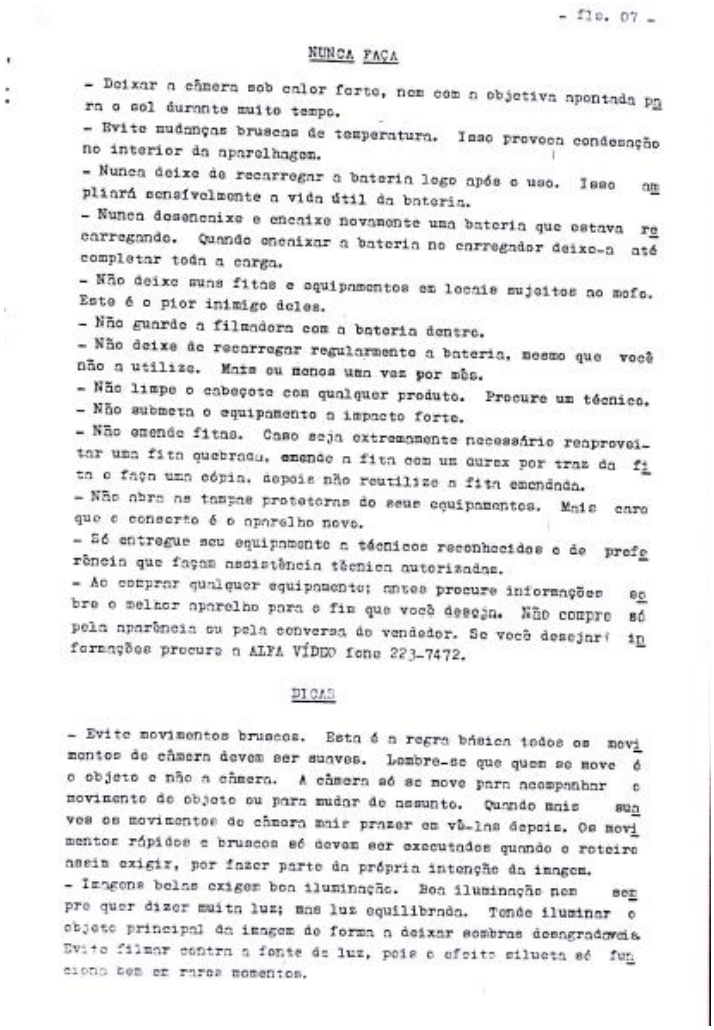
[603] Esta perspectiva se ampara, por exemplo, na descrição feita pelos cineclubistas sobre o IV Curso Prático de Filmagem em Super-8, que possuía, como conteúdo, aulas de manuseio de equipamentos fotográficos e de filmagem. In: Ata de 30 de abril de 1983.
[604] LINHARES, 2021.
[605] LINHARES, 2021.
[606] LINHARES, 2021.
[607] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 5 dez. 1981. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

o Cine-Clube Teresinense passou a se distanciar do Diocesano no que concerne a interferência da escola sobre o clube[608]. Ademais, segundo ex-cineclubistas[609], na década final de existência da associação, quase não existiam alunos do estabelecimento de ensino confessional nas filas de componentes do CCT.

Sobre o ensino direcionado aos participantes, uma apostila do I Curso de Filmagem em Vídeo, em 1990, revela que a estrutura se assemelhava bastante ao ensino ofertado na formação dos cineclubistas. Neles, estão contidos elementos de linguagem cinematográfica, como um glossário, e instruções de como executar filmagens de forma satisfatória[610]. Desta forma, destaca-se que os cursos externos eram voltados, de especial modo, para a comunidade, não correspondendo, portanto, a um curso restrito aos cineclubistas ou aos cinéfilos que circundavam o entorno do clube.

Figura 5 – Folha de apostila do I Curso de Filmagem em Vídeo

[608] LINHARES, 2021.
[609] LINHARES, 2021.
[610] CINE-CLUBE TERESINENSE. Apostila do I Curso de Filmagem em Vídeo. Teresina: 1990.



- fls. 07 -

NUNCA FAÇA

- Deixar a câmera sob calor forte, nem com a objetiva apontada pa
ra o sol durante muito tempo.
- Evite mudanças bruscas de temperatura. Isso provoca condensação
no interior da aparelhagem.
- Nunca deixe de recarregar a bateria logo após o uso. Isso am
pliará sensivelmente a vida útil da bateria.
- Nunca desencaixe e encaixe novamente uma bateria que estava re
carregando. Quando encaixar a bateria no carregador deixe-a até
completar toda a carga.
- Não deixe suas fitas e equipamentos em locais sujeitos ao mofo.
Este é o pior inimigo deles.
- Não guarde a filmadora com a bateria dentro.
- Não deixe de recarregar regularmente a bateria, mesmo que você
não a utilize. Mais ou menos uma vez por mês.
- Não limpe o cabeçote com qualquer produto. Procure um técnico.
- Não submeta o equipamento a impacto forte.
- Não emende fitas. Caso seja extremamente necessário reaprovei-
tar uma fita quebrada, emende a fita com um durex por traz da fi
ta e faça uma cópia, depois não reutilize a fita emendada.
- Não abra as tampas protetoras do seus equipamentos. Mais caro
que o conserto é o aparelho novo.
- Só entregue seu equipamento a técnicos reconhecidos e de prefe
rência que façam assistência técnica autorizadas.
- Ao comprar qualquer equipamento; antes procure informações so
bre o melhor aparelho para o fim que você deseja. Não compre só
pela aparência ou pela conversa do vendedor. Se você desejar in
formações procure a ALFA VÍDEO fone 223-7472.

DICAS

- Evite movimentos bruscos. Esta é a regra básica todos os movi
mentos de câmera devem ser suaves. Lembre-se que quem se move é
o objeto e não a câmera. A câmera só se move para acompanhar o
movimento do objeto ou para mudar de assunto. Quando mais suа
ves os movimentos da câmera mais prazer em vê-las depois. Os movi
mentos rápidos e bruscos só devem ser executados quando o roteiro
assim exigir, por fazer parte da própria intenção da imagem.
- Imagens belas exigem boa iluminação. Boa iluminação nem sem
pre quer dizer muita luz; mas luz equilibrada. Tente iluminar o
objeto principal da imagem de forma a deixar sombras desagradáveis.
Evite filmar contra a fonte de luz, pois o efeito silueta só fun
ciona bem em raros momentos.

Fonte: CINE-CLUBE TERESINENSE, 1990, p. 7.

Em atas, um dos mais bem detalhados cursos foi o IV Curso Prático de Filmagem em Super-8, realizado em 1983. Segundo o redator da ata, o curso foi organizado em cinco fins de semana, sendo as aulas de sábado de 19:30 horas às 21:30 horas, e as de domingo ocorrendo das 09:00 horas às 11:00 horas[611]. Nos dias 14 a 15 de maio do ano corrente, os alunos tiveram aula de fotografia, centrada no manuseio de equipamentos fotográficos. Em 21 e 22 de maio, o componente curricular foi roteiro, momento no qual os inscritos de voltavam para a preparação de roteiros em equipe. Entre 28 e 29 de maio, os instrutores promoveram aulas sobre filmagem, destacando como usar instrumentos dedicados a este fim. No mês seguinte, nos dias 4 e 5, foi a vez das explicações sobre montagem fílmica. Nas datas finais, dias 11 e 12 de junho, o curso encerrou com instruções sobre sonorização, que permitiria a gravação de filmes[612].

[611] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 30 abr. 1983. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a).
[612] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 30 abr. 1983. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a).

Ao final, 64 participantes se inscreveram no curso, sendo agrupados em equipes, cada qual com oito componentes[613]. O sistema de ordenamento das aulas repercute o interesse em reproduzir o modelo de ensino de caráter teórico e prático que era utilizado desde 1962, quando do *Curso de Orientação Cinematográfica*. Este não foi um caso isolado. Assim como o IV curso, todos aqueles desenvolvidos no mesmo formato – anual e externo – seguiram esta cartilha. Em 1984, o V Curso Prático de Filmagem em Super-8 teve, no quadro de professores, não somente os instrutores antigos da casa, como José Sebastião Ramalho, mas membros da Diretoria em exercício, a exemplo de José Wilson Alves Oliveira, que ministrou as aulas de montagem e sonorização[614]. Sem embrago, a presença de Oliveira, que também fora formado pelo CCT, entre os docentes infere uma conjuntura de ordem educacional, que incide diretamente nas permanências pedagógicas na entidade clubista.

De maneira inicial, ter um ex-cursista ministrando conteúdos atinentes ao mundo da Sétima Arte denota que a educação cinematográfica ofertada pelo clube remonta à cristalização de uma tradição de letramento específica, pois, mesmo que os instrutores, como sujeitos engajados no estudo de sua área, se atualizassem por conta própria, o caudal das informações repassadas aos novos cursistas ainda se conectava com o que eles próprios aprenderam anos atrás. O produto final das aulas, inclusive, é o mesmo trabalho de conclusão sugerido desde a década de sessenta: filmes. No V Curso Prático, 40 interessados, aglutinados em cinco equipes, encerraram os módulos com películas individuais, sendo elas, respectivamente, *O mundo da criança*, *Louvado seja a natureza*, *O artesanato em Teresina*, *O jabuti e a bota* e *Teresina 2.000*[615].

Nos anos seguinte, a experiência se replicou. No VI Curso, os sócios se responsabilizaram por ministrar os conteúdos referentes à ementa do programa de aulas. A matéria de Fotografia foi ministrada por Sebastião Ramalho, enquanto que Roteiro ficou a cargo de Dácia Ibiapina, componente do *Mel de Abelha*, única mulher a ser registrada como instrutora de cursos externos no CCT[616]. Nos documentos oficiais[617] sobre esta efeméride, não se computaram os filmes rodados como parte dos produtos finais do curso. A menção à películas produzidas no âmbito das aulas sobre manejo de Super-8 só regressam na edição seguinte do projeto de formação de cineastas, ocorrido em 1986. Durante o VII Curso, cinco equipes

[613] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 5 dez. 1981. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a).
[614] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 1 mai. 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a).
[615] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 1 mai. 1984. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[616] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 30 mar. 1985. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),
[617] Entendem-se, como documentos oficiais do Cine-Clube Teresinense, as atas.

rodaram filmes autorais, nomeados, cada qual, de *Circo*, *Hoje tem espetáculo*, *Menino da Rua*, *Não olha para nós por quê?* e *Horizonte*[618].

Ao analisar os títulos dos dois primeiros filmes, deflagra-se a recorrência do elemento circense, o que pode indicar, com muita probabilidade, que os idealizadores aproveitaram a temporada de algum espetáculo de saltimbancos na capital para servir como cenário e tema de suas fitas. Rememorando o depoimento de João Batista Linhares sobre as dificuldades financeiras perpassadas pelo CCT, o que empobrecia a capacidade de invenção de roteiros e enredos, aproveitar acontecimentos como a estadia de um circo ou outro show congênere era uma forma de variar os objetos centrais dos filmes sem incorrer em possíveis prejuízos que acompanham a confecção de filmes mais elaborados. Como grande parte destes filmes eram curtas de feitio documental, não havendo personagens e ações mais elaboradas, era menos arriscado a existência de erros, a exemplo de falhas de atores ou textos mal encenados.

De maneira ampla, através destes cursos, sejam os internos ou os externos, formou-se toda uma geração de cineastas que, utilizando os conhecimentos adquiridos no CCT, produziam suas próprias imagens juvenis, mesmo que amadoras. É desta ambiência que emerge a *Geração Cineclube*, indivíduos aglutinados em torno de uma mesma instituição que, malgrado oferecer a eles um ensino comum, apreendiam estes conhecimentos de forma individual e particularizada, o que os levava a produzirem filmes com temáticas que, por serem diferentes, contrastavam entre si. Em um aspecto de construção de narrativas de memória, as gravações empreendidas pelos cineclubistas corresponderam, ainda, como um resguardo visual da Teresina da segunda metade do século XX, pois, ainda que como cenários, eram registrados as ruas, as praças e os parques da *Cidade-Verde*.

Tomando como pretexto esta ótica, o terceiro e último capítulo deste trabalho se dedicará à análise dos filmes produzidos por sócios do Cine-Clube Teresinense, tomando como foco três eixos centrais, sendo eles as gravações cotidianas feitas pelos sócios, as produções do grupo *Mel de Abelha* e as películas que, não pertencendo a um grupamento específico, foram produzidas no câmbio dos anos setenta para os anos oitenta. Grande porção deste acervo foi encontrado nas dependências do Colégio Diocesano durante a execução desta pesquisa, sendo preservados e digitalizados pela empresa *Cinelimite*, cuja equipe, formada pelo americano William Plotnick e pela brasileira Glênis Cardoso, dedicou-se ao restauro das fitas originais em formato Super-8, suporte que resguardou estas imagens para a posteridade.

[618] CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata de 20 jun. 1986. In: CINE-CLUBE TERESINENSE, s/d (a),

AÇÃO

CAPÍTULO 3 – Travessuras com a câmera na mão: as concorrências filmográficas no Cine-Clube Teresinense

Em 1985, o francês Gilles Deleuze lança a obra que continuaria as provocações que desenvolvera em *Cinema 1*: A imagem-movimento. Intitulada como *Cinema 2*: a imagem-tempo[619], o estudo representa um passo adiante nas considerações que travara no primeiro volume de seus estudos sobre a sétima arte. Se antes o *movimento* ganhava primazia do ponto de vista analítico, é o *tempo* que, agora, emerge como personagem central das considerações filosóficas do autor. Para ele, o cinema moderno nasce como uma contraposição ao cinema clássico, especialmente no que concerne à percepção do tempo através das imagens. Ao estruturar sua taxionomia deleuziana, Jorge Vasconcellos destaca que esta distensão existe porque "[...] o cinema clássico possui um vínculo com um modelo representacional, já que, para Deleuze, as imagens deste cinema não apontam para uma imagem direta do tempo [...]"[620]. Desta maneira, uma nova modalidade cinematográfica se instaura como contraponto ao classicismo fílmico, permitindo, através da inauguração de novas relações nos planos do espaço cinematográfico, liberar "[...] o tempo da dependência do movimento"[621].

Esta libertação do tempo em relação ao movimento, no interior do paradigma deleuziano, significa que o cinema moderno, prefigurado por produtores como os franceses Jean-Luc Godard e Alain Resnais e o alemão Hans-Juerguen Syberberg, permitiria alcançar uma "imagem-direta do tempo"[622], aquele visto em toda sua multiplicidade diacrônica. Desta forma, a percepção de Deleuze sobre a dimensão temporal repercute a compreensão desta como uma força fragmentária, pluridirecional e simultânea. Considerando este pressuposto, a principal diferença entre estes dois modelos de fazer e de compreender cinema residiria na assertiva de que, se a escola clássica aprisiona o tempo em uma linearidade, a vertente moderna implode esta linha única, instaurando uma nova forma de relacionamento das imagens com o tempo, apreendido agora como algo que é complexo, difuso e que preenche todo o espaço da tela de projeção.

Apesar de corresponderem a uma forma de análise do pensamento humano através do cinema[623], os conceitos forjados a partir da ótica de Gilles Deleuze são provocativos no que concerne à reflexão da relação entre o cinema e o tempo, seja aquele em que determinado

---

619 DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.
620 VASCONCELLOS, 2006, p. 118.
621 VASCONCELLOS, 2006, p. 118.
622 VASCONCELLOS, 2006, p. 122.
623 VASCONCELLOS, 2006.

material audiovisual foi gravado, seja aquele que os filmes buscam representar. Já em 1975, Marc Ferro apontava para a potência que as películas possuem para a pesquisa histórica, insistindo na associação do filme ao "mundo que o produz"[624], o que permitiria vislumbrar as conjunturas de um período específico. Ao excetuar-se de um enfoque exclusivamente semiológico, Ferro destaca que o filme é:

> [...] Um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar séries., compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime**.** *Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa. No entanto essa realidade não se comunica diretamente*.[625]

Ao levar em consideração elementos como o autor, o público e a crítica, Ferro indica um caminho possível para, através dos filmes, compreender as dinâmicas sociais, culturais e políticas que circundam a elaboração de determinada peça cinematográfica. Contudo, a ideia de entendimento da realidade a partir do cinema apresentada por Ferro se mostra menos eficaz do que a abordagem multifatorial dos filmes proposta por ele. Isto se deve ao fato de que uma película não corresponde a realidade tal como foi, mas, sim, a um discurso mediado por interesses e desejos particulares e individualizados[626]. Ao falar de intencionalidade fílmica, Elizabeth Ellsworth especifica ainda mais as teias de premeditação dos produtores, defendendo que qualquer obra da sétima arte se endereça a um público específico e que, deste modo, os idealizadores confeccionam seus trabalhos com o intuito de compartilhar determinada mensagem e de atingir um segmento específico de consumidores[627]. Logo, as formas pelas quais

---

[624] FERRO, Marc. O filme – uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
[625] FERRO, 1975, [*grifo nosso*].
[626] Conforme postula Roger Chartier, toda representação é uma apresentação, instaurando um regime de ordenamento da realidade a partir de uma subjetivação específica. In: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/8601.. Acesso em: 8 dez. 2025.
[627] ELLSWORTH, 2001.

os filmes apresentam o mundo são menos um atestado de realidade e mais uma proposição de realidade.

Isto, em momento algum, desqualifica o filme como um atestado de uma época: pelo contrário, ajuda a sofisticar o olhar do pesquisador acerca das interferências dos sujeitos históricos e sobre as muitas formas de considerar o tempo como elemento de interesse para o estudo do cinema. Ao analisar, como fonte, a narrativa de um curta, média ou longa-metragem, a pergunta motora não é *o que é dito* sobre algo, mas como algo *é dito*, pois as formas como os discursos são elaborados em um roteiro delatam mais as conjunturas de um período histórico do que aquilo que é exibido em tela. Um exercício de compreensão semelhante da influência do tempo sobre a arte é feito pelo alemão Thomas Mann na última novela longa que publicou em vida. Em *O cisne negro*, o escritor retrata a conversa entre Rosalie, a protagonista, e sua filha, uma jovem pintora. A mãe pede para que a moça retrate uma natureza morta[628], ao passo que a artista diz ser impossível, pois "[...] o estado atual da época e da arte não permite"[629]. Em outras palavras, o tempo das pinturas de naturezas mortas já havia passado, eram dias de outras coisas, de outros temas.

No cinema, isto também se faz presente. Na própria taxonomia deleuziana do cinema[630], a distribuição dos filmes por escolas não se dá, prioritariamente, pelos temas presentes em cada um, mas pelas formas de construção das obras, intrinsecamente ligada aos movimentos estéticos e ao período cronológico de desenvolvimento destas. É pela forma de montagem, por exemplo, que Deleuze cataloga D. W. Griffith como um expoente do cinema narrativo. Considerando esta acepção, destaca-se que um filme é um arauto de sua época, servindo como elemento de compreensão de muitos dos cenários que circundam seus respectivos eixos de elaboração. Esta, todavia, não é a única forma de relacionamento possível entre a cinematografia e a percepção de tempo.

Dentro dos filmes, a ideia de *tempo* assume um papel importante de catalisador dos acontecimentos, servindo como plano de fundo organizador e direcionador da narrativa. Se em Deleuze, a montagem corresponde ao grau zero de uma película[631], é possível dizer que é a forma de apresentação do tempo que define o sentido do filme, sendo responsável por explicitar as perspectivas dos idealizadores acerca da realidade do mundo e indicar como eles o representam através das câmeras. Assim, neste novo caso, o tempo não se apresenta através de

---

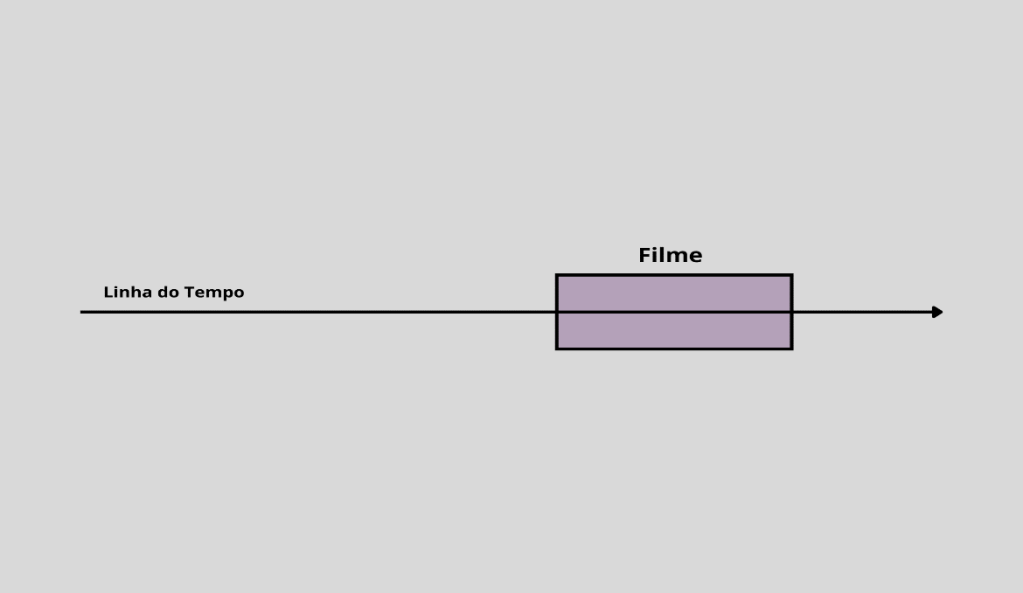
[628] Gênero artístico que representa objetos inanimados como frutas, flores, louças, livros, utensílios, etc.
[629] MANN, Thomas. O cisne negro. 1ª Edição. Relógio D'Água: Lisboa, 1957.
[630] VASCONCELLOS, 2006.
[631] DELEUZE, 1985.

elementos datados de uma época, como propunha Marc Ferro, mas na própria estrutura do filme, que elege um tipo de experiência temporal como estrutura de desenvolvimento da história contada. Desta forma, cada filme possui a sua própria imagem do tempo, ainda que esta não seja disposta em um primeiro plano.

Observando esta metodologia de análise, esta pesquisa conceitua três modalidades de relação e de experimentação do tempo nos filmes rodados no Cine-Clube Teresinense, sendo elas a *sincronia*, a *diacronia*[632] e a *anacronia*. Nas obras sincrônicas, o tempo é apreendido como uma entidade coesa, uniforme e linear, um vetor que concede uma lógica de sequencialidade e simultaneidade à pretensa realidade objetiva do mundo. Esta ótica pressupõe que todos os eventos históricos aconteceram ligados a uma mesma linha do tempo, denotando que não existem *tempos*, mas *tempo*, dimensão singular que incidiu, incide e incidirá sobre todos os organismos de forma igualitária. Ao elaborar esta ótica no cinema, os idealizadores assumem a posição de que o filme recorta um pedaço da realidade vivida, eternizando-a através da capacidade de registro das câmeras. Abaixo, uma figura ilustra a relação mantida pelos filmes com o tempo das sincronias:

[632] Os termos sincronia e diacronia emergem dos estudos da linguagem de Ferdinand de Saussure, que se apropria destas duas dimensões como forma de propor uma metodologia de estudo das dinâmicas de estudo da língua. Segundo expõe Caroline Mallmann Schneiders, teórica da obra de Saussure, "o tempo, de acordo com o postulado saussuriano, torna-se um fator que cria dificuldades à Linguística, uma vez que produz efeitos particulares.Nesse sentido, a Linguística devia ser dividida em duas partes, abrangendo eixos sobre os quais estão situadas as coisas de que se ocupa:1.Eixo das simultaneidades (A - B): referente às relações entre as coisas coexistentes,aqui qualquer intervenção do tempo é excluída.2.Eixo das sucessões (C - D): leva em conta uma coisa por vez e abrange todas as coisas situadas no 1º eixo com suas respectivas transformações.É necessário estudar a língua a partir desses dois eixos, segundo Saussure,porque ela é um sistema de valores complexo e rigorosamente organizado". In: SCHNEIDERS, Caroline Mallmann. Sincronia e diacronia: por uma representação nos estudos sobre a linguagem no/do Brasil nos anos 50. **Raído**, *[S. l.]*, v. 3, n. 6, p. 61–72, 2010. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/346. Acesso em: 14 dez. 2025.

Figura 6 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes sincrônicos



Fonte: Construído pelo autor

Dentre os grupos de filmes que mais se apropriam da noção de tempo sincrônico estão os documentários, gênero que, de modo geral, enseja retratar determinadas faces da realidade econômica, social e cultural de um lugar específico em um certo momento. Uma amostra desta interpretação pode ser encontrada em *Democracia em vertigem*[633], documentário, dirigido por Petra Costa, que retrata a polarização política brasileira após 2014, ano em que se inicia um processo concomitante de desmoronamento de velhas elites partidárias e de ascensão de novos grupos interessados na gerência do país. Em uma entrevista concedida à Revista Aurora, a diretora revela que uma das razões que a levaram a trabalhar com essa tipologia de filmes foi o interesse em registrar as mudanças que aconteceram na sociedade nacional durante a década de 2010[634], das quais ela era contemporânea. Para ela, os seus filmes eram uma maneira de interpelar o tempo vivido, consolidando uma tentativa de compreensão das nuances que a cercavam[635].

A diretora destaca que o processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, concretizado em 2016, simbolizou o marco inicial para a produção de seu documentário. Segundo Costa, a inquietação foi tamanha que:

[633] DEMOCRACIA em vertigem [vídeo]. Direção: Petra COSTA. Produção de Petra Costa, Joanna Natasegara, Shane Boris e Tiago Pavan. São Paulo: Netflix, 2019. 122 min.
[634] NEGRETTI, Natalia; SEGURADO, Rosemary; CHICARINO, Tathiana Senne. Dos nós entre nós, política e emoção: uma entrevista com Petra Costa. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 13, n. 37, 2020, p. 7-8.
[635] NEGRETTI; SEGURADO; CHICARINO, 2020, p. 8.

> [...] Fui filmar a manifestação pró-*impeachment*, de março de 2016, que foi a maior. E ali foi o ovo da serpente. Eu pensei: "tem uma onda fascista rolando na nossa cidade, que tá sendo incentivada pelos meios de comunicação, e acho que eles não têm noção do bicho que eles tão criando". Eu tive essa sensação muito clara, e lembro que até tive a ideia ingênua de escrever uma carta para a Rede Globo, dizendo: "vocês têm noção do que vocês tão alimentando? Da agressividade desse povo?". E não deu outra. né, 5 anos depois eram as mesmas pessoas em cima do palanque gritando "Globo Lixo". E agredindo os repórteres da Globo. Para mim tinha uma certa clareza naquele tempo que ia levar a algo desse tipo, que era um monstro que ninguém ia conseguir controlar. E aí fiquei tão impactada com aquela manifestação que decidi realmente entrar nesse câncer e tentar entender ele melhor, de onde estava vindo esse ódio. E aí eu filmei algumas manifestações e fui pra Brasília filmar o *impeachment*. E que em Brasília, entrei num buraco de coelho do qual eu saí só três anos depois.[636]

Resultado da ânsia de registrar a atmosfera que a circundava, *Democracia em vertigem* reproduz a perspectiva do tempo enquanto sincronia à medida em que busca se estabelecer como um atestado de sua época, delimitando um dado segmento da realidade e transformando-o em um registro da evolução dos acontecimentos - neste caso, os eventos políticos brasileiros - sob um enfoque linear. Ao olhar estes filmes inseridos em uma pretensa linha evolutiva do cinema brasileiro, é possível catalogá-los como continuadores das experiências nacionais de um *cinema-verdade*, corrente que se pauta "intervenção e na interatividade do cineasta com a situação retratada e com as pessoas envolvidas, utilizando recursos como as entrevistas e as próprias conversas entre diretor e personagens, e assim priorizando a singularidade da ocasião em detrimento da objetividade"[637].

Desta maneira, têm-se que os documentários reprodutores ou interconectados com esta modalidade de produção cinematográfica evocam um *sincronismo* dos acontecimentos, pois compreendem que o tempo do cineasta e os dos personagens é o mesmo, estando todos estes indivíduos enredados pelo mesmo ritmo cronológico. Sendo o perfil de representação do tempo em muitos documentários, o sincronismo do tempo encontra sua antítese - a diacronia - num ramo particular deste mesmo gênero: os documentários etnográficos/antropológicos. É neste segmento que ocorre uma mudança na noção que os filmes carregam acerca do tempo.

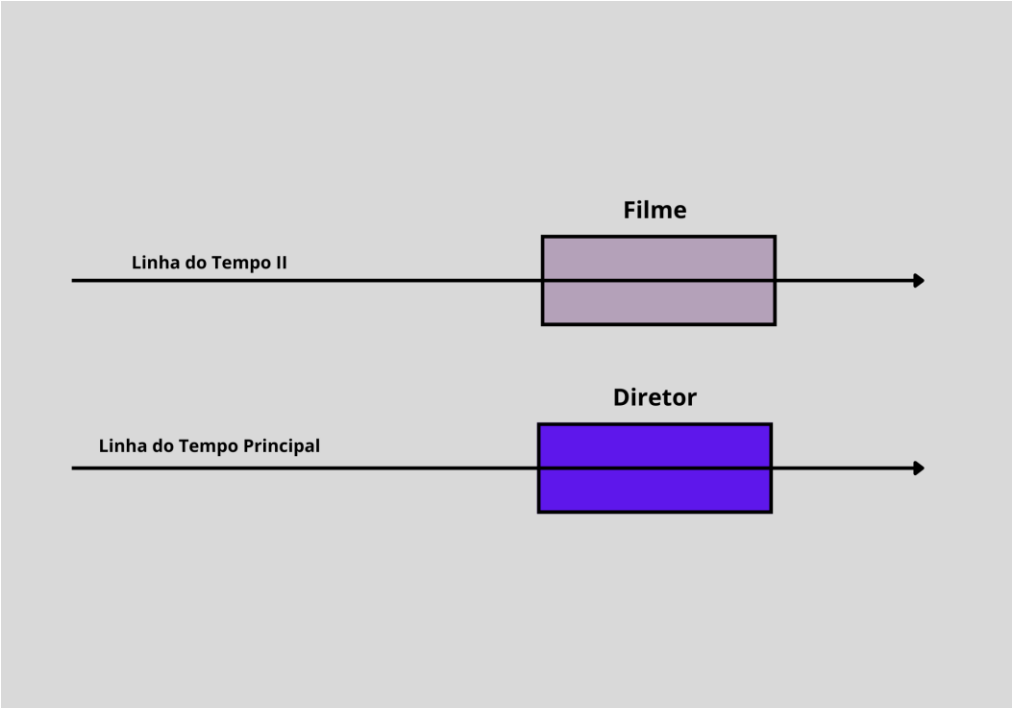
Agora, não existe uma única linha que enreda todos os acontecimentos: existem várias, distintas uma das outras. Nestes filmes, de modo geral, se cria uma linha principal e uma - ou mais de uma - acessória. Na diacronia, os diretores, geralmente, buscam construir um olhar de distanciamento entre eles e as obras, buscando flagrar uma realidade que existe *independente*

---

[636] NEGRETTI; SEGURADO; CHICARINO, 2020, p. 8.
[637] ALVES, Ana Carolina *et al*. Estudos sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade: conceitos, contradições e principais influências. **Programa Especial de Treinamento ECO–UFRJ**, 2005.

do diretor. Assim, é como se estes estivessem posicionados na linha principal e aquilo que eles registram estivesse situado em uma das linhas acessórias, cujo tempo gravado aparenta estar desvinculado do tempo dos idealizadores. Esta divisão pode ser melhor vislumbrada na figura abaixo:

Figura 7 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes diacrônicos



Fonte: Construído pelo autor

Esta nova conceituação das relações entre tempo e filme expande-se para além da estética e da teoria do cinema, entrando também no eixo dos estudos sociais. Isto porque a ideia de existência de mais de uma linha temporal no interior da construção cinematográfica termina por desembocar na hierarquização de uma em detrimento da outra. Assim, as linhas acessórias, não raramente, são vistas através da lente do exotismo e da inadequação em relação à linha padrão, o que repercute uma violência simbólica que coloca os personagens dos documentários etnográficos como executores de comportamentos considerados incivilizados e distintos daqueles que acontecem no *tempo-padrão* dos diretores.

Este modelo de organização temporal desemboca na adoção de uma forma de estrutura narrativa apropriada pelo que se convencionou chamar de *cinema direto*, veio estético que pressupõe a "[...] não-intervenção sobre o que é filmado, ou seja, almeja uma reprodução direta

da realidade, como se esta ocorresse mesmo se não estivesse sendo registrada"[638]. Exemplo disto é o filme que notabiliza este gênero para o Ocidente[639]: *Les maîtres fous*[640], do francês Jean Rouch. Lançado em 1955, o filme, cujo título em português significa *Os mestres loucos*, concede foco para rituais religiosos ocorridos em Gana, no qual trabalhadores locais são alegadamente possuídos pelos espíritos de membros da sociedade colonial branca. Apesar de Rouch ser considerado um dos expoentes máximo do *cinema-verdade* e não do *cinema-direto*[641], este filme em particular se aproxima muito mais do método da não-interferência, pois não apresenta entrevistas ou a perspectiva dos sujeitos registrados.

Nos créditos iniciais, o diretor esclarece que a intenção do curta-metragem é "[...] mostrar como certos africanos representam a nossa civilização ocidental"[642], dimensão que se dá exclusivamente pelas gravações de suas ações. Desta maneira, a presença do diretor se esvai e ficam só os africanos, componentes de um mundo externo às lentes francesas. Ideologicamente, ao dar atenção a esta frase inicial, é possível compreender o ponto de vista da produção: para eles, existe um modelo de civilização, que é a europeia. Assim, todas as outras possibilidades de civilidade são catalogadas pelo nível de aproximação ou distanciamento com os parâmetros ocidentais. No caso dos ganeses, estes são retratados como sujeitos extremamente distintos daqueles que os gravaram, sendo construídos cinematograficamente como seres irracionais, que performavam, durante a celebração, de maneira quase animalesca.

Desta maneira, a construção do filme termina por cristalizar o entendimento de que naquele local - e, por consequência, em muitas outras porções da África - os sujeitos agem, até mesmo na representação, como seres inumanos ou, se considerarmos sua humanidade, como

---

[638] ALVES *et al.*, 2005.

[639] Segundo Rafael Franco Coelho, "para alguns autores, como Pierre Jordan no texto "Primeiros contatos, primeiros olhares" (1995), "os primeiros filmes etnográficos, pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo", foram os realizados pelo zoólogo Alfred Cort Haddon durante uma expedição da Universidade de Cambridge para documentar a cultura dos aborígenes das Ilhas do Estreito de Torres, entre a Austrália e a Nova Guiné. Já para o famoso produtor de documentários etnográficos Jean Rouch, [...] este início se dá no dia 4 de abril de 1901. "Neste dia, Baldwin Spencer, que se notabilizou por seus estudos sobre os aborígines australianos, filmou uma dança do canguru e uma cerimônia para a chuva". (Rouch, 1970, p. 13 apud Heider, 1995, p. 34). Apesar dessas experiências pioneiras, Rouch (1975) aponta como os verdadeiros precursores e pais fundadores do filme antropológico o soviético (originalmente Polonês) Dziga Vertov e o americano Robert Flaherty. Acrescentaríamos que eles são não apenas os "pais" do filme antropológico, mas também do cinema documentário de modo geral. O teórico do documentário Bill Nichols (2005) se refere à Flaherty como o "pai" do documentário, embora destaque a importância de Vertov e do documentarista inglês John Grierson.". In: COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. **COMUNICACIÓN. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, v. 1, n. 10, 2012.

[640] ROUCH, Jean (Dir.). **Les maîtres fous** [Os mestres loucos]. Gana: Présence Africaine; Les Films de la Pléiade, 1955. 1 filme (28 min), son., p&b, 35 mm

[641] COELHO, 2012.

[642] ROUCH, 1955.

loucos. Em um trecho do filme, o narrador aponta que o local de trabalho dos praticantes do ritual "por um acaso extraordinário" fica em frente a um sanatório, conforme se constata no corte abaixo:

Figura 8 - Cena de *Les maîtres fous*



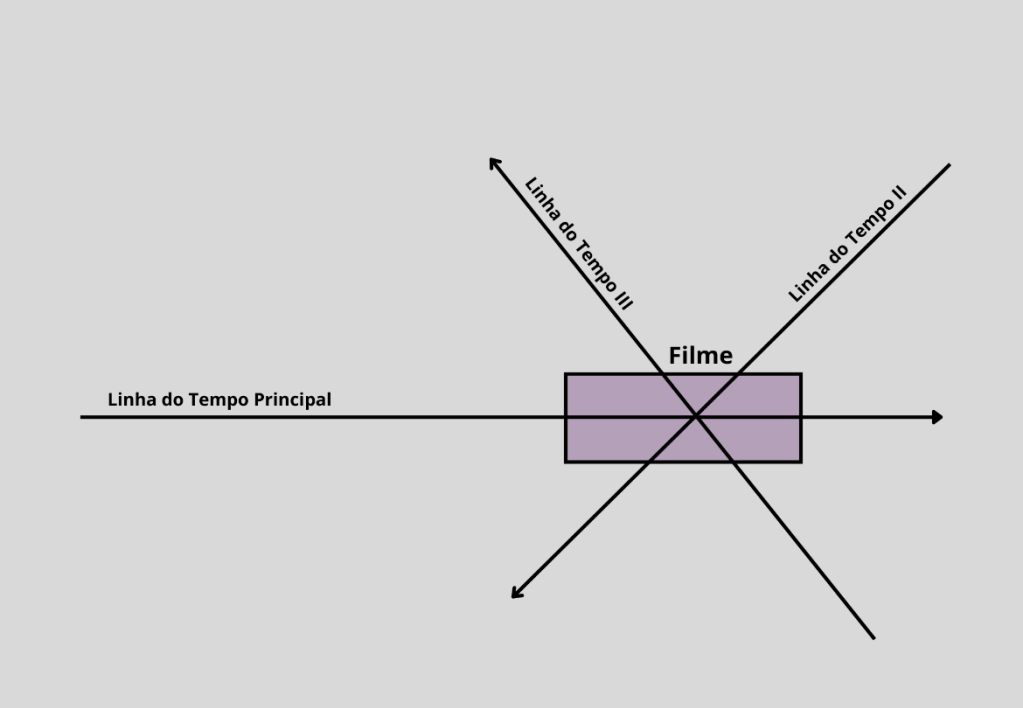
Fonte: Disponível no *YouTube*.

Ao evocar as noções de loucura e de exotismo, o diretor se posiciona como alguém que os observa com distância, observando aquilo se passa em frente à câmera como se estivesse em um outro tempo, uma outra linha que é, ainda que não afirmada diretamente, mais avançada e desenvolvida. O *modus operandi* do documentário etnográfico *Les maîtres fous* fora replicado muitas vezes ao longo do século XX, inclusive pelo próprio Rouch, que tornou-se um cânone incontornável da área[643]. Apesar disso, é possível encontrar documentários que se estruturam como antropológicos com um peso menor de hierarquização de culturas e de indivíduos, ainda que mantenham vivas as dimensões de diacronias que marcaram a vertente francesa. Um exemplo destes é o *Mimbós de Amarante*, abordado de forma mais extensa ao longo deste capítulo, produzido pelos piauienses Raulino Neto e Vitorino Neto, no ano de 1984, que, resguardando uma lógica diacrônica, analisa o quilombo Mimbó com um olhar menos colonizador e mais áustero.

[643] COELHO, 2012.

Ao passo que a *diacronia* e a *sincronia* representam um regime de apresentação temporal pautado na linearidade do tempo, ainda que de diferentes formas, existe uma terceira possibilidade de apreensão temporal pelo cinema, que é a *anacronia*. Neste caso, o fluxo temporal tende a ser espontâneo e disperso. Isso se dá pelo fato destes tipos de filmes não terem a intenção de representar algo do tempo presente, o que permite que a linha do tempo se direcione para muitas direções, inclusive para o passado. Em alguns casos, a linha do tempo e a própria divisão deles são imaginárias, diferente das convenções do real. Abaixo, encontra-se a ilustração das anacronias fílmicas:

Figura 9 - Representação da relação entre filme e tempo nos filmes anacrônicos



Fonte: Construído pelo autor

Este tipo de experimentação é a que norteia a presença do tempo nos filmes de ficção, que, por retratarem diversas épocas e, até mesmo, universos, possuem essa liberdade de divisão e de contravenção do ritmo cronológico. É importante frisar que nem todos os filmes ficcionais representam o tempo da forma que está disposta na imagem acima. O que os torna passíveis de praticarem a *anacronia* é, justamente, a possibilidade de moldarem o tempo da narrativa da forma que acharem mais convenientes.

No caso do Cine-Clube Teresinense, apesar de o gênero documentário ser o mais praticado no âmbito do clube, películas de ficção também foram produzidas por sócios nos anos finais da instituição. Ao lado de grupos como o *Mel de Abelha*, alguns outros cineastas

vinculados ao CCT produziram conteúdo fílmico durante os anos oitenta. Este terceiro capítulo, portanto, se dispõe a analisar estes materiais tanto como o resultado direto do ensino oferecido pelo clube, quanto como atestado da coabitação de subjetividades distintas em um mesmo espaço e em um mesmo período, o que gerava interpretações singulares e sobre a cidade, o estado e seus habitantes e sobre o tempo. Assim, esta seção se dividirá em três tópicos, sendo o primeiro voltado para uma *estética da periferia*, proposta pelo grupo *Mel de Abelha*, o segundo para uma vertente de documentários etnográficos, e o terceiro analisando obras narrativo-ficcionais, a exemplo daquelas gravadas pela J.W. Produções.

3.1. Sincronias: *uma estética periférica* – os registros de um tempo de fome, de desigualdades e de resistências pela ótica do grupo *Mel de Abelha*

Um filme e, neste filme, um muro. Neste muro, em cor escarlate, palavras. Ou melhor, nomes. Lia-se "Grupo Mel de Abelha apresenta". Em instantes, a cena muda, assim como as letras emparedadas. Agora, uma outra frase: Espaço Marginal. Eis o título. A abertura segue, embalada pelos acordes de *Astúrias*, canção de inspiração flamenca composta pelo espanhol Isaac Albéniz. Os créditos prosseguem. O som é de responsabilidade de Rosemberg Peixoto. A fotografia, a montagem e a produção ficam à cargo da equipe *Mel de Abelha*. O roteiro e a direção são de Luís Carlos Sales. A abertura termina. Na primeira cena, surgem os pés de um homem em movimento, caminhando contra o sol. Rapidamente, a câmera sobe e vemos a integralidade de um personagem que encara um muro pichado. É este o mote do curta. Gravado em 1982, *Espaço Marginal* corresponde a um curta-metragem de natureza documental cujo foco era o registro de uma onda de pichações que aconteceram em Teresina durante a década de 1980. O documentário é um entre muitos filmes produzidos pelo grupo *Mel de Abelha*.

Oriundo do interesse dos estudantes universitários Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, Lorena Rego, Socorro Melo e Dácia Ibiapina em fazer cinema, o *Mel de Abelha*, que elaboraria um capítulo importante na sétima arte no Piauí, começou a apropriar-se das discussões da teoria fílmica dentro das reuniões que aconteciam no Cine-Clube Teresinense, tidade com a qual mantiveram duradouras ligações. É nesse espaço que surge o próprio nome da equipe, escolha justificada por Luís Carlos Sales à Rosa Edite Rocha como tributária da ideia de trabalho cooperativo, assim como procedem as abelhas na produção do mel[644]. De forma memorialística, Sales destaca que "todos os filmes foram muito bem discutidos por nós. Desde o tema até a montagem e a exibição, nada era feito sem que todos soubessem e aprovassem por maioria de

[644] DUARTE, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 73.

votos”[645] , asseverando o caráter coletivo das filmagens empreendidas por ele e seus companheiros. Lembrando desse episódio, Valderi Duarte recorda que, para além da explicação dada por Luís Sales, o que o levou a aceitar o nome sugerido foi a referência que ele faz a um dos produtos de maior rentabilidade no estado, evocando um elogio à cultura nordestina[646] .

Batizado em um encontro ocorrido na sede Cine-Clube Teresinense, o *Mel de Abelha* constitui-se como uma expressão da *Geração Cineclube*[647], sendo os seus componentes responsáveis pela manutenção e pela expansão do circuito de rodagem de películas no clube católico. Desse modo, o coletivo de Sales, Duarte, Ibiapina e outros representa uma equipe que se vincula a um movimento preexistente, não consolidando uma ruptura cristalizadora de um novo modelo de experiência geracional, mas uma atualização dos modos de fazer cinema realizados até então. Entre 1980 e 1985, os *Mel de Abelha* imergiram no horizonte de expectativas[648] que o Cine-Clube Teresinense deflagrara, utilizando o maquinário que lá se encontrava, bem como dos aportes educacionais ofertados pelos cursos daquela instituição, para empreender a execução dos roteiros planejados por eles.

Essa acepção se ampara nas declarações concedidas por Valderi Duarte[649], expositoras de uma relação de papel de destaque que o CCT na formação cinematográfica, instrumental e teórica do *Mel de Abelha*. Ao ser questionado sobre as influências ideológicas que incidiam sobre ele e seus colegas, Duarte destaca que dois espaços, e seus respectivos estilos culturais foram fundamentais para que as produções do grupo deslanchassem. O primeiro deles, era o ambiente universitário, agitador de uma experiência juvenil pautada pela “preocupação social de esquerda”[650]. Essa experiência acaba sendo decisiva na escolha dos enfoques adotados por ele e seus colegas, que não seriam, no entanto, realizáveis sem o apoio do Cine-Clube Teresinense, segundo local de extrema importância para a manutenção dos projetos da equipe de cineastas. Nesse sentido, o ex-M*el de Abelha* narra que:

> O [surgimento do] Mel de Abelha foi através do Cine Clube. Depois, fomos fazer esse curso do Cine Clube e veio o segundo filme [de Valderi Duarte], que foi o Pai Herói e que também tem um pouco dessa preocupação social. E o Pai Herói foi onde surgiu o Mel de Abelha porque o [filme] Povo Favela foi iniciativa minha, particular, e que eu acabei arregimentando os colegas da Engenharia que tinham interesse nisso. Eu vi logo que não se podia fazer cinema sozinho. Aí, apareceu o Luís Carlos, a Dárcia, depois veio a Socorro,

[645] SALES, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 73.
[646] DUARTE, 2023.
[647] MELO, 2023.
[648] MELO, 2023.
[649] DUARTE, 2023.
[650] DUARTE, 2023.

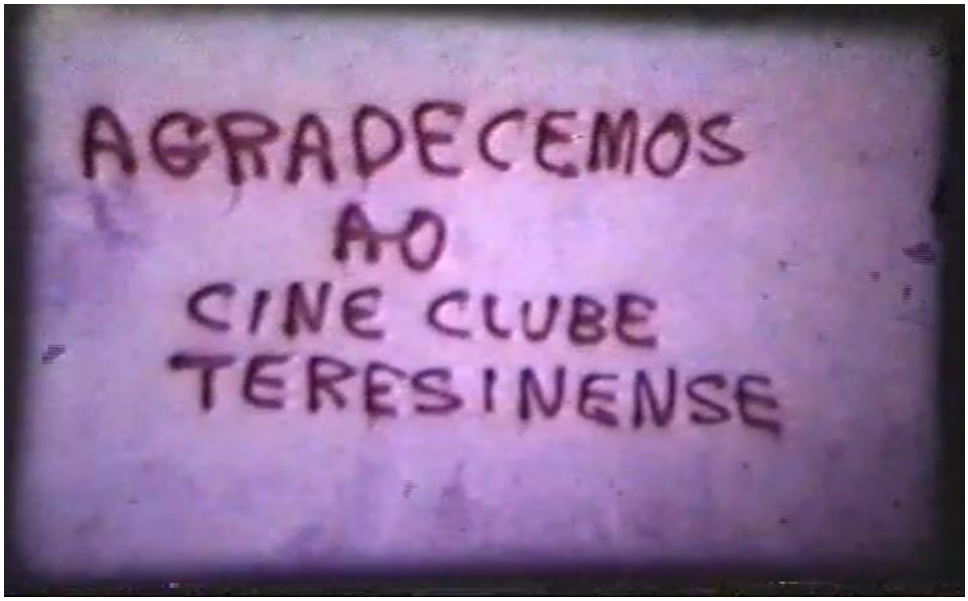
> a Lorena. [...] Isso foi vinculado com o Cine Clube porque o Cine Clube tinha equipamento, tinha o Padre Carlos que dava o curso de História do Cinema. Então, a gente tinha essa preocupação social nos documentários pela questão política, né, mas também tinha uma tendência, um amor, uma ligação com o cinema em si devido ao Cine Clube. [...] Isso foi importante porque se a gente tivesse só, mesmo a gente sendo cinéfilo, se não tivesse essa formação do Cine Clube, a gente teria partido para o cinema denúncia, o cinema panfletário, aquela coisa toda, ou, talvez, não tivéssemos feito mais nada. Então, havia essas duas vertentes: a universidade, que nos dava esse norteamento político, ideológico e o Cine Clube que tinha uma visão mais cinematográfica da coisa, que acabou prevalecendo no final.[651]

No texto, encontram-se remissões a alguns filmes que emergem do circuito fílmico cineclubista que teria expressão no Grupo Mel de Abelha. Além de *Espaço Marginal*, *Pai Herói* e *Povo Favela*, o grupo seria responsável pela produção de outros exemplares em formato super-8, a exemplo de *Da Costa e Silva*, *Dia de Passos*, *Pagode de Amarante* e *Relógio de Sol*. Expressando uma lembrança de gratidão ao reduto de ensino fílmico que o acolheu, as palavras de Valderi Duarte permitem inferir que o clube do Colégio São Francisco de Sales fora fundamental não somente para a construção das identidades estéticas da turma de universitários cinéfilos, mas, também, no asseguro da continuação das atividades do Mel de Abelha ao longo da década.

Esse depoimento opõe-se, portanto, a um entendiemnto das películas gravadas por essa parcela da juventude como obras concebidas em descontinuidade com o movimento cineclubista, dado que é através dos esforços da *Geração Cineclube* que se possibilita a apropriação do fazer cinema por um número cada vez maior de indivíduos, dentre os quais se situam Luis Carlos Sales, Dácia Ibiapina e tantos outros. Auxiliar nas gravações e, principalmente, nas edições dos materiais audiovisuais dos engenheiros *filmmakers*, a participação do CCT é mencionada nos créditos de alguns dos filmes do Mel de Abelha, como *Espaço Marginal* e *Pai Herói*.

[651] DUARTE, 2023, [grifo nosso].

Figura 10 – Créditos do curta-metragem *Espaço Marginal*



Fonte: Espaço Marginal. Disponível no YouTube

O pertencimento ao movimento cineclubista, no entanto, não representa um cerceamento da liberdade criativa dessa nova equipe que conduz o Super-8 como "um instrumento de reflexão sobre o cotidiano e sobre as condições materiais de existência da sociedade brasileira"[652]. Sendo um plano de possibilidades quase infinitas, somente condicionadas pelo tempo e pelo espaço, o Cine-Clube Teresinense permite a construção de nichos distintos em sua duração, cada um exibindo cores, sons e imagens distintos entre si, esticando, sem romper, o *continuum* dessa vivência geracional.

Se até o começo da década de oitenta os filmes produzidos pelos membros do CCT eram, majoritariamente, de natureza documentária, flagrando os espaços urbanos como forma de praticar as noções de enquadramento e captura de vídeo, os trabalhos confeccionados pela equipe do *Mel de Abelha* atualizam o manejo desse gênero narrativo, utilizando-o como um dispositivo de denúncia das condições precárias de vidas subalternizadas em Teresina. É o que acontece, por exemplo, em *Espaço Marginal*.

A Teresina capturada pelo *Mel de Abelha* é uma cidade marcada pela marginalização dos sujeitos periféricos, que sofrem com a vulnerabilidade social que se origina na pobreza e na desassistência governamental. Segundo Frederico Osanan Lima, reside neste aspecto a diferenciação do grupo de cineastas universitários de outras gerações de cineastas anteriores, a exemplo dos jovens ligados ao espectro *Torquato Neto*. Conforme defende,

[652] ROCHA, 2011, p. 73.

> O cenário de contestação [...] permanecia muito presente com o espectro Mel de Abelha, entretanto, com uma postura em certos aspectos antagônica. Acontecia assim, por exemplo, com a inserção de questões sociais nos filmes produzidos pelo grupo. De uma luta fragmentada e micro – da geração Torquato Neto – o combate agora compartilhava de idéias que eram também discutidas em sindicatos de trabalhadores, nas fábricas, em assembléias e associações de bairros, portanto, questões ligadas ao macro.[653]

Essa predileção pelo prisma dos problemas sociais fora operacionalizada em frente às câmeras com base não somente a partir das inquietações oriundas dos debates universitários, mas resulta, do ponto de vista estético, da reprodução da "estética da fome", de Glauber Rocha. Objeto de reflexão dos cineclubistas desde a década de sessenta, o Cinema Novo surge para o grupo como um modelo de estruturação narrativo-visual instigante e, em alguma medida, sedutora, capaz de plasmar novos usos para o gênero documentário. Em entrevista à Rosa Edite Rocha, Valderi Duarte destaca que:

> Nós fomos contagiados por um tipo de "febre glauberiana"; claro que não tínhamos as mesmas condições técnicas, nem os mesmos ideais no geral; mas o tínhamos como referencial máximo. Foi ele quem mais nos influenciou, mesmo só conhecendo seus trabalhos tardiamente. Ele nos mostrou como fazer um filme de maneira diferente, não só para entreter. Quando eu assisti Glauber Rocha pela primeira vez eu captei essa ideia cinemanovista, essa questão da estética da fome[654].

Ao apropriarem-se da perspectiva da "estética da fome", o *Mel de Abelha* se aproxima de uma das filosofias motoras desta vertente cultural, proclamada por Glauber Rocha em uma conferência[655] proferida na cidade de Gênova, em 1965[656]. Em suas considerações, o diretor baiano apresenta o cinema como uma maneira de "escandalizar" a fome, o que permitiria torná-la visível, dar-lhe corpo e, desta forma, delimitar como e porque ela é produzida e por quais meios é perpetuada. Elemento na luta política pelo crescimento do que chama de mundo colonizado, Rocha destaca o compromisso do movimento cinemanovista em se instituir como

---

[653] LIMA, 2006.
[654] DUARTE, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 73.
[655] Segundo Glauber Rocha, esta tese foi "[...] apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columnum. O tema proposto pelo Secretário Aldo Vigano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências especiais forçaram a modificação: o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo - já verificados nos contatos com a África - foi o principal motivo da mudança de tom. A tese a rigor teria interesse para a Mesa Redonda onde foi realizada". In: ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, v. 3, n. 7, p. 1-3, 1965.
[656] ROCHA, 1965.

expressão de um cinema revolucionário, que se preocupa em denunciar a miséria e a pobreza através dos filmes como forma de esclarecer os espectadores das raízes das desigualdades sociais arraigadas no seio das populações latino-americanas. Neste sentido, Glauber Rocha destaca que:

> Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu [SIC]. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de manifestação política e da ufanistas mentira cultural [SIC]; os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o alfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo no campo internacional nada pediu: impôs-se pela violência das suas imagens em vinte e dois festivais internacionais). Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva? Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo o horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.[657]

Para o cineasta, a vertente filmográfica que integrava se propunha como uma vanguarda não só cultural, mas política, pois se consolidava como uma ruptura com o que era produzido no Brasil até então. À medida em que tece um elogio ao movimento que integra e, por consequência, a si próprio, Glauber Rocha expõe o que pretendia, naquele momento, com o cinema. A perspectiva de uma arte engajada com a denúncia dos problemas de ordem socioeconômicas e materiais se posicionava como o cerne das produções idealizadas pelo Cinema Novo, especialmente em obras como *Barravento*, de 1962, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964.

Ao propor um olhar militante paraa realidade nacional, Rocha terminava por construir uma imagem específica do povo brasileiro, dividindo-o entre exploradores e explorados. De

[657] ROCHA, 1965, [grifo nosso].

forma complementar, os debates propostos por Gilles Deleuze apontam que a busca pela definição da categoria *povo* é uma das urgências distintivas do cinema desenvolvido a partir dos anos sessenta nos países do Terceiro Mundo, independentemente de quais objetivos esses movimentos desejassem atingir[658]. De acordo com o francês,

> Em suma, se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe… *o povo está faltando*. Sem dúvida essa verdade também valia para o Ocidente, mas eram raros os autores que a descobriam, pois estava escondida por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria. Em compensação, ela eclodia no Terceiro Mundo, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Terceiro Mundo e minorias faziam surgir *au-torcs* que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando. Kafka e Klee foram os primeiros a declarar isso explicitamente. Um dizia que as literaturas menores, "nas pequenas nações", deviam suprir uma "consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de-desagregação", e cumprir tarefas coletivas, na falta de um povo; o outro dizia que a pintura, para reunir todas as partes de sua "grande obra", precisava de uma "última força", o povo que ainda faltava.[659]

Caracterizando o povo como uma força que "ainda faltava", Deleuze instiga o cinema produzido na periferia do mundo, notadamente na América Latina, a transportar para a arte os questionamentos políticos que explicitam a marginalização destes territórios no cenário internacional. Em outro momento de suas reflexões, o autor sugere a elaboração de um caminho estético específico que fosse capaz de, assim como propunha Rocha, notabilizar as razões da opressão destes indivíduos, que eram, para ele, bem conhecidas: o colonialismo e a imposição de uma cultura dominante[660]. Acerca destes pontos, Gilles Deleuze afirma que o cineasta do Terceiro Mundo:

> [...] Encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta (Lino Brocka). Ora o cineasta de minoria encontra-se no impasse descrito por Kafka: impossibilidade de não "escrever", impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo (Pierre Perrault se defronta com essa situação em Un pays sans bon sens, impossibilidade de não falar, impossibilidade de falar de outro modo que não inglés, impossibilidade de falar inglês, impossibilidade de se fixar na França para falar francês...), e é por esse estado de crise que ele deve passar, é ele que precisa resolver. Essa constatação de um povo que falta

[658] DELEUZE, 2005.
[659] DELEUZE, 2005.
[660] DELEUZE, 2005.

> não é uma renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias.[661]

À medida em que expõe a necessidade de pensar e localizar o povo no cinema, Deleuze coaduna com as propostas de Glauber Rocha para a sétima arte, compreendendo que o filme deve ser um instrumento político através do qual se executa um compromisso político de representação popular, mecanismo de denúncia das desigualdades e violências vividas por estes indivíduos de forma incessante e perene. Sem desconsiderar as dinâmicas do poder que circundam a delimitação de uma pretensa imagem do povo, esta estratégia, ao erigir uma pretensa essencialização dos habitantes da periferia global, esperava notabilizar os efeitos contínuos da exploração colonial e capitalista sobre a região. Assim, fundar um cinema que se estrutura a partir do olhar das minorias repercute adotar uma postura de entendimento do mundo a partir deste segmento, o que possibilitaria a exposição dos sentimentos mantidos por eles em relação ao mundo que os cerca. É nesta esteira que se situam os filmes *Espaço Marginal*, *Pai Herói* e *Povo Favela*, obras agrupadas por Frederico Osanan Lima sob o epíteto de a "trilogia da imperfeição humana"[662].

A terminologia aplicada por Lima, ao passo que pode ser lida como uma referência ao homem enquanto sujeito imperfeito em seu egoísmo e ambição - sentimentos que lançam aqueles que não participam deste banquete de poder cada mais vez mais profundo no abismo da paupéria -, não dimensiona a proposição mais recorrente dos trabalhos do grupo *Mel de Abelha*, que é o diagnóstico de Teresina como uma cidade afetada pela pobreza sistemática e pela desassistência do Estado. Assim, têm-se, mais do que uma *estética da imperfeição*, uma *estética da precariedade*, aquela que fala sobre a vida de quem luta para continuar vivendo. Esta acepção, todavia, não era consenso, em especial para as oligarquias políticas piauienses da segunda metade do século XX.

Naquele contexto, a perspectiva de uma capital miserável antagoniza com a propaganda oficial do governo piauiense para o estado e sua capital empregada desde a década anterior. Como defende Cláudia Cristina Fontineles, havia, durante os anos setenta, uma disputa de prestígio entre os políticos locais, comportamento especialmente praticado por Alberto Tavares Silva, ocupante das cadeiras de governador, entre os anos de 1971 a 1975, e de senador, cargo exercido de 1979 a 1987. De acordo com Fontineles, uma significativa parte da luta pela hegemonia política se travava na promoção da imagem de bom gestor, o que perpassava pela

[661] DELEUZE, 2005, p. 258-259.
[662] LIMA, 2006, p. 107.

construção de uma propaganda positiva em torno das personalidades interessadas e pela valorização das obras públicas, constantemente atreladas à uma figura específica. É o caso do estádio Alberto Tavares Silva, inaugurado em agosto de 1973, que foi batizado em homenagem ao então chefe do executivo estadual.

Para Cláudia Fontineles, nesta disputa, Teresina ocupou um local destacado, sendo granjeada como a cidade do progresso, um símbolo de prosperidade. Este sucesso, por sua vez, não era uma dádiva do acaso, mas o resultado do "bom trabalho" do conglomerado político dominante. Conforme constata a pesquisadora,

> Nessa perspectiva, a cidade de Teresina contém a sua história e muito da história do Piauí, pois foi escolhida como a principal vitrine das ações governamentais nos dois mandatos de Alberto Tavares Silva na condição de governador do Estado do Piauí, uma vez que se sabe que "[...] no espetáculo da multidão o indivíduo se perde e, para ele, a cidade se torna ora passagem ora vitrine" Silva preferiu tratá-la conforme a segunda definição e assim procurou inscrever seu nome decisivamente na memória da população dessa cidade, chegando ao ponto de se tornar comum ouvir comentários como o emitido pelo senhor Pedro Sobrinho, morador da capital, que no se referir à relação entre o desenvolvimento da cidade e os governos albertistas, assim expressou-se: "Se tirar o que Alberto Silva fez em Teresina, o que fica??". É frequente ouvir essa frase quando se menciona o nome do ex-governador na capital piauiense. Dessa forma, a cidade de Teresina é vista como uma Palas Atenas que surge completa da cabeça de Zeus. Neste caso, o governador da época.[663]

A suntuosidade "Palas Atenas" idealizada por Alberto Silva e seus correligionários era atestada pelas grandes obras que, movidas por um espírito conectado ao nacional-desenvolvimentismo da ditadura civil-militar, povoavam a capital piauiense. Além da construção do estádio, avultam-se, nesta época, a criação de estradas vicinais e rodovias, a construção de maternidades como a Dona Evangelina Rosa, cujo nome referenciava a mãe de Alberto Silva, bem como a estruturação de conjuntos habitacionais, a reforma de prédios públicos, como o Palácio de Karnak e o Theatro 4 de Setembro, a ereção de um grande monumento em memória ao heróis da Batalha do Jenipapo[664], na cidade de Campo Maior, bem como a expansão do número de leitos em hospitais regionais, como o Getúlio Vargas, sediado no centro da capital[665]. Isto, contudo, não representou uma mudança significativa na vida das

---

[663] FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: as maneiras de durar de Alberto Silva na história e na memória do Piauí. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2009.

[664] Conflito entre o exército oficial português e forças populares do Norte colonial/imperial travado em 13 de março de 1823 às margens do riacho Jenipapo, em Campo Maior, durante o processo de independência do Brasil.

[665] FONTINELES, 2009, p. 109.

camadas mais pobres, uma vez que estas obras não foram acompanhadas de projetos de redistribuição de renda ou de inserção no mundo do trabalho, tampouco foram pensadas em conexão com políticas de concessão de auxílios financeiros.

A Teresina daqueles dias se inseria em um contexto mais amplo de desgaste econômico nacional ocasionado, em última análise, pela ingerência do sistema de governo ditatorial[666]. De acordo com Frederico Osanan Lima, é esta a urbanidade retratada pelas câmeras do *Mel de Abelha*, pois

> [...] É quase que certo encontrar todos os dias nos jornais de 1979 – ano em que foram produzidos os primeiros filmes do grupo – notícias que alertam sobre o crescimento desordenado dos preços dos gêneros alimentícios. Era a inflação que atingia em cheio o sonho de consumo de centenas de teresinenses da classe média e feria o ego daqueles que tanto divulgaram o crescimento econômico do Brasil. "Leite em pó aumenta e é racionado"; "pobre não pode mais comprar leite em pó"; "Carne de porco pode ficar mais cara do que a de gado", um cenário de crise econômica que parecia estar próximo, frustrando as expectativas de entusiastas do governo.[667]

Em direção semelhante, Paul Singer assevera que o comportamento da economia brasileira durante os anos 1980 tendia a privilegiar o aumento dos lucros do patronato e depreciar o valor real do salário dos funcionários[668], o que acrescia a insegurança financeira da classe trabalhadora no país. No Piauí, a capital do estado não fugia a esta regra, fator explorado pelo cinema dos jovens do *Mel de Abelha*. Ao gravarem uma cidade oprimida pelas dificuldades financeiras e estruturais, o grupo de cineastas cria sua própria imagem do povo teresinense, vislumbrados como praticantes de uma resistência ativa às conjunturas que o cercavam, travando, cotidianamente, uma luta pela sobrevivência. Coexistiam, portanto, uma cidade *oficial*, aquela propalada pelos discursos das autoridades, e uma cidade *real*, povoada por muitos cidadãos que viviam abaixo da linha da pobreza.

Em *Espaço Marginal*, por exemplo, é possível perceber as diferenças estruturais entre os prédios do governo e de comércio do centro da cidade, impávidos e bem elaborados, e os espaços de convivência da população periférica, como mercados e feiras públicas, com o aspecto de desestruturação que desperta a sensação de que estes foram construídos de forma quase improvisada, conforme se atesta nos *frames* a seguir:

---

[666] Segundo Paul Singer, as dificuldades financeiras para a classe trabalhadora brasileira ocorreram durante todo o período ditatorial, ganhando novos contornos a partir dos anos 1980 em razão das dinâmicas políticas da época. In: SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-1985, volume 5. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 183-232.
[667] LIMA, 2006, p. 104.
[668] SINGER, 2014, p. 216.

Figura 11 – Cena de *Espaço Marginal* em que se apresenta uma feira pública em parcas condições.



Fonte: *Espaço Marginal*. Disponível no YouTube.

Figura 12 – Cena de *Espaço Marginal* gravada na Praça Rio Branco, no centro de Teresina, onde se vê, ao fundo, prédios públicos bem construídos.



Fonte: *Espaço Marginal*. Disponível no YouTube.

A *estética da precariedade* da vida se apresenta, também, em outros filmes do grupo. É o caso de *Povo Favela*, produzido por Valderi Duarte sob financiamento do projeto *Bolsa Trabalho-Arte*, concedido pela Universidade Federal do Piauí. Rodado entre 1980 e 1981, o curta-metragem antecede a fundação do *Mel de Abelha* enquanto grupo, mas resguarda tanto o sentimento de contestação social que marcaria as futuras produções da equipe, quanto a colaboração de Duarte com os seus futuros companheiros de cinema. É o caso de Luís Carlos

Sales, que aparece como colaborador de montagem e como assistente de direção da obra. Além dele, os créditos mencionam o Padre Carlos Bresciani e o Cine-Clube Teresinense como apoiadores da execução do filme.

A gravação dá enfoque a moradores dos conjuntos Mafrense e Nova Brasília, situados na periferia da capital. Logo no início do filme é possível perceber as dificuldades estruturais vividas pelos residentes de ambos os lugares. Os conjuntos parecem alheios ao pretenso avanço sentido pela Teresina oficializada. Casas se contrastam com áreas de mata, de onde brotam imensas palmeiras. As ruas são de terra batida e as casas de taipa. As crianças correm nuas por entre as residências. A água não é encanada. Somente um sistema de torneiras externas abastece os baldes da população.

Figura 13 – Cenas iniciais de *Povo Favela*, demonstrando o aspecto rural comum a muitos conjuntos habitacionais periféricos de Teresina durante os anos 1970 e 1980.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Figura 14 – Cenas de *Povo Favela*, demonstrando como se dava o abastecimento de água nas comunidades registradas.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

A parca estrutura habitacional testemunhada pelos moradores do Mafrense e da Nova Brasília eram comuns a outros conjuntos residenciais da cidade, inclusive daqueles construídos pelo governo. É o caso do Dirceu Arcoverde I e Dirceu Arcoverde II, arquitetados como uma forma "[...] imediata de afastar os pobres, que moravam debaixo das pontes ou em terrenos invadidos nas "áreas nobres" da capital"[669]. O imediatismo, contudo, cobrava seu preço. Para os moradores do Dirceu, a vida era difícil. Mesmo com o incentivo público para a aquisição de residências, os moradores sofriam com a falta de estrutura para a fixação de residência, como ausência de sistema de água encanada, bem como a deficiência de atendimento por parte das empresas de transporte coletivo, o que levaria a região a ser conhecida como "pobre, distante e violenta"[670]. Não se restringindo à esta população, o estigma da subalternidade e da periculosidade era compartilhado por muitos outros proto-bairros em situação similar espalhados pela malha urbana de Teresina.

[669] SOUSA NETO, Marcelo de; BARROS, Elisnauro Araújo. Os filhos excluídos da cidade generosa: o processo de ocupação do Conjunto Habitacional Dirceu Arcoverde em Teresina-PI (1976-1980). **Revista Escritas**, *[S. l.]*, v. 10, n. 2, p. 193–209, 2019. DOI: 10.20873/vol10n2pp193-209. Disponível em: https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/escritas/article/view/6122. Acesso em: 13 dez. 2025.

[670] FONTINELES, Cláudia Cristina da S.; SOUSA NETO, Marcelo de. Para além das margens: o Conjunto Habitacional Itararé e as remodelações dos espaços urbanos em Teresina (década de 1970). **História Oral**, 22(2), 2019, p. 191–216. https://doi.org/10.51880/ho.v22i2.942 Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/942/pdf. Acesso: 12 maio 2024.

No caso daqueles retratados em *Povo Favela*, até a própria estrutura de entes estaduais se mostrava precária. É o que acontece com a escola da região, cujo prédio apresentava carências estruturais. Os alunos não possuíam fardamento, e estudavam em cadeiras de madeira velhas. No interior da sala de aula, um quadro negro pequeno e, na parede, um grande panfleto com a afirmação "você pode, basta querer", propaganda de cunho meritocrático que se conectava com a perspectiva de vislumbre do Brasil como uma terra de progresso, amplamente incentivada pelo Poder Federal[671]. A realidade capturada pelo filme, porém, contraria a frase de efeito do cartaz. É difícil aprender quando, do lado de fora da classe, a vida é muito dura.

Figura 15 – Cena de *Povo Favela*, com o cartaz que diz "você pode, basta querer" apregoado em uma parede



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Em um outro *take*, a câmera dá foco ao que está escrito no quadro. Com giz branco, a professora escreve a atividade que deverá ser respondida pelos alunos. As questões pedem que os alunos citem os pontos cardeais, apontem quantos e quais são os sinais de trânsito, que desenhem um sinal de trânsito, que identifiquem os limites do Piauí, dentre outros. Ao vislumbrar esta estrutura didática, percebe-se que o ensino desta escola não compartimentalizava os componentes curriculares por disciplina, tal qual acontecia em outros

[671] CASTRO NETTO, David Antônio de. Ditadura militar, propaganda e otimismo no Brasil dos anos 1970. **Revista Trilhas da História**, v. 8, n. 16, p. 72-96, 2019.

colégios da capital, notadamente os privados, como o São Francisco de Sales[672]. No centro de ensino registrado em *Povo Favela*, os domínios do saber se mesclavam, o que caracteriza esta experiência de instrução como centrada no ensino de conhecimentos gerais, não adotando, pelas impossibilidades oriundas das conjunturas daquele local, uma estrutura curricular específica para cada componente, em concordância com o que se dispunha na Constituição Federal de 1967, em vigor até aquele momento.

Se a educação se dava de forma irregular, sem matérias específicas, o que pressupunha a ausência de um corpo docente variado, as dimensões ligadas ao mundo do trabalho também não se excetuavam à regra da precariedade. No final do curta, os diretores apresentam fornos de produção de tijolos, atividade que integrava mulheres e seus filhos à dinâmica laboral daquela área. Trabalhando como fabricantes e como estivadores, estes personagens se integravam ao trabalho informal como forma de complementar a renda familiar. Sem proteção nenhuma, a produção de blocos de barro se dava de forma quase artesanal, expondo as pessoas envolvidas à possibilidade constante de queimaduras e acidentes mais graves.

Figura 16 – Cena de *Povo Favela*, que retrata a produção de tijolos por habitantes da periferia de Teresina

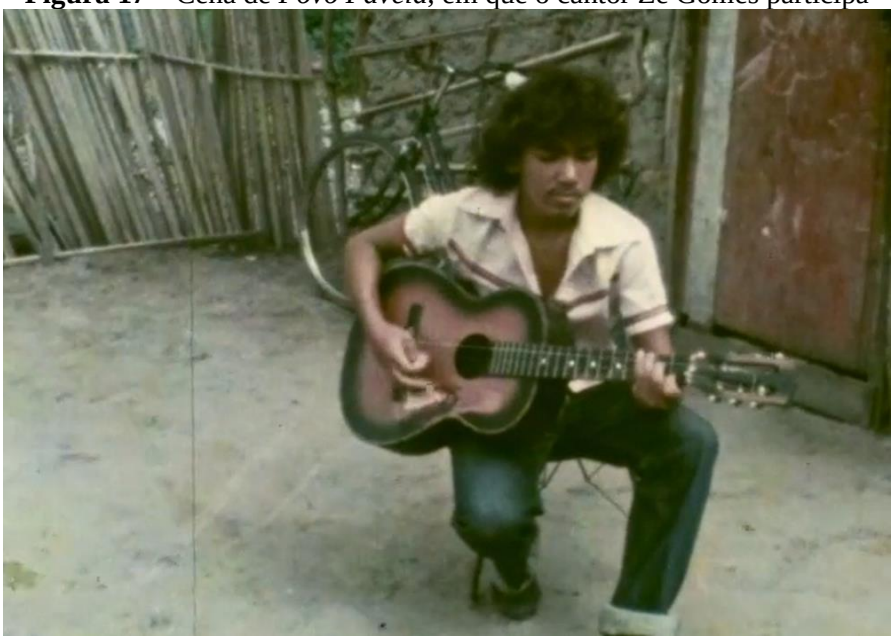


Fonte: Projeto *Cinelimite*.

[672] BELLO, 2021, p. 127-144.

De modo geral, o tema de *Povo Favela* é a pobreza urbana e a marginalização dos teresinenses que vivem em zonas periféricas, desassistidos por políticas públicas eficientes na mitigação dos problemas que orbitam em torno da falta de condições básicas de existência. Estruturalmente, as imagens da pobreza neste curta-metragem são intercaladas, em alguns instantes, por um personagem, um jovem violeiro cuja voz e instrumento compõem a trilha sonora da película. Nos créditos iniciais, seu nome consta como Zé Gomes. Em determinado momento, a canção fala sobre motos, calhambeques e garotas, letra que, embora autoral, carrega o estilo harmônico e os assuntos preferidos das músicas entoadas pelos artistas pertencentes ao movimento da Jovem Guarda. No interior dos filmes do *Mel de Abelha*, a presença de componentes musicais aparece com frequência, seja como o som que acompanha o desenrolar da ação dos personagens, seja enquanto elemento integrador da narrativa fílmica, como é o caso da participação de Zé Gomes.

Figura 17 – Cena de *Povo Favela*, em que o cantor Zé Gomes participa



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Junto com *Povo Favela*, a participação de músicos também se faz presente em outro filme da "trilogia da imperfeição humana". Em *Pai Herói*, o grupo *Mel de Abelha* conta a história de um artista, um sanfoneiro pai de dez filhos, que faz uso de sua arte como meio de vida para sustentar sua família. Ao contrário de *Povo Favela*, o novo filme aborda as mazelas da pobreza de forma mais individualizada e direta, utilizando o retrato das dificuldades

financeiras do músico como alicerce para expor as agruras de viver à margem da sociedade teresinense.

Pai Herói se inicia como *Povo Favela*, demonstrando as casas de taipa em que moram os protagonistas. A câmera entra na casa e flagra redes balançando: é o local de descanso do pai, de sua esposa e de sua prole. Em seguida, saem todos da casa. O homem cruza a porta com uma sanfona em mãos. Atrás dele, vêm os meninos, cinco deles, e um outro adulto, cada um empunhando um instrumento. Eles começam a tocar. A canção é um típico forró nordestino. Perfilados, as crianças acompanham os mais experientes, sintonizando seus artefatos musicais ao fole tocado pelo "maestro".

Figura 18 – Cena em que os personagens de *Pai Herói* tocam forró.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Após a apresentação, o pai senta para conversar diretamente com a câmera. Assim, começa o difícil depoimento de um senhor que sofre. A alegria da arte dá lugar à tristeza da miséria. Sentado, o entrevistado conta sua história. Ele principia dizendo:

> Meus irmãos, eu vou dizer pra vocês que eu vivo numa vida muito dificultosa porque eu não sou empresário, nem sou aposentado. Eu tenho dez filhos, e tenho seis filhos estudando. Pelo menos agora, três livros custou Cr$ 500,00 cada um. Eu pedi a população que me ajudasse. Só achei uma pessoa que ajudou num livro, os outros quem comprou fui eu com muita dificuldade, deixando os meus filhos com fome. Então, o que eu tenho é uma arte de sanfoneiro. Essa sanfona tem um dia que eu saio daqui com os meus filhos,

> pego o ônibus até sem dinheiro pra passagem. Peço, que eles são conhecidos [os motoristas de ônibus] e, quando eu voltar, se eu ganhar dinheiro, eu pago. E se eu não ganhar, também não pago. Então, quando eu chego lá, aí meus filhos, comigo, descem e nós vamos tocar. Aquelas pessoas de boa vontade, um dá Cr$ 10,00, outro dá 5, outro dá 20, outro dá 50, outro dá 100. Naquele dia que eles querem dar, e, quando não querem dar, eu fico tocando naquela parada de ônibus, naquele bar, sem ganhar um tostão. Volto de pé com meus filhos.[673]

Ainda que o documentário - um curta-metragem - não desenvolva muitos aspectos sobre a vida daquela família, é possível, pelo depoimento do pai, flagrar algumas continuidades no modo de existência deles em relação a outras comunidades marginalizadas, como aquelas de *Povo Favela*. O primeiro aspecto diz respeito à localização da casa dos personagens. Pela necessidade de uso do transporte coletivo, infere-se que eles também habitam a periferia de Teresina, precisando se deslocar para o centro da cidade para se apresentarem em troca de contribuições e auxílios de transeuntes. Isto se dá, pois, até meados dos anos 2000[674], o centro da capital do Piauí se consolidava como o principal polo de trânsito monetário da cidade, fator que perderia força com o advento do século XXI com o fortalecimento da prestação de serviços nos próprios bairros e o surgimento de instituições comerciais concorrentes, a exemplo dos *shopping centers*. Desta forma, era necessário que os músicos se deslocassem de sua região para outra, mais centralizada, povoada por pessoas com maior poder aquisitivo.

Um outro aspecto diz respeito à realidade educacional da família. Conforme conta, para comprar livros para os filhos, o pai, algumas vezes, teve que escolher entre o material didático e gêneros alimentícios. Assim, ao investir nos recursos escolares, faltava dinheiro para a compra de comida, o que, volta e meia, fazia com que os filhos pulassem uma - se não mais - refeição. Logo, revela-se as distensões entre as experiências juvenis em Teresina. Enquanto jovens de escolas particulares, como aqueles vinculados à *Geração Torquato Neto*, tiveram acesso a conhecimentos que os permitiram não só decodificar o mundo, mas criar muitos outros, as crianças e adolescentes das zonas marginalizadas, muitas vezes, conseguiam mal se alfabetizar e apreender operações cognitivas básicas, seja pela carência de estrutura, seja pelas dificuldades biológicas ocasionadas pela nutrição deficitária.

Do ponto de vista crítico, sendo uma entrevista gravada, *Pai Herói* perpassa pelas redes de intencionalidade inerentes ao campo da História Oral. Sendo um relato humano, ele está sujeito à interferência da subjetividade do entrevistado que, por vezes, pode aumentar, recortar

---

673 PAI HERÓI. Direção: Valderi Duarte. Col. Son. Teresina: 1980
674 PAI HERÓI, 1980

ou, até mesmo, falsear informações[675]. Ao olhar o documentário de forma isolada, haveria a possibilidade de tomar a fala do protagonista como uma narrativa pensada para valorizar sua trajetória de resistência frente às dificuldades que o cercavam, superdimensionando as dificuldades que o cercavam como forma de embasar um discurso de opressão e de heroísmo. Ao cruzar *Pai Herói* com os estudos sobre as periferias teresinenses[676], contudo, têm-se não somente a validade daquilo que fora dito pelo velho sanfoneiro, como constatação de que a experiência desta família era compartilhada por muitos outros indivíduos que se encontravam em situação semelhante de vulnerabilidade.

Assim como acontecera com as crianças em *Povo Favela*, os pequenos musicistas tinham que ajudar os pais nos trabalhos domésticos e externos como tentativa de obter lucros para subsidiar necessidades básicas como alimentação, manutenção de um lar e a aquisição de produtos de higiene pessoal. Acerca das maneiras de conseguir recursos, o pai afirma que esses vêm, quase que integralmente, daquilo que conseguem tocando nos espaços públicos e privados de Teresina, como pontos de ônibus e estabelecimentos comerciais.

Figura 19 – Cena em que o conjunto *Pai Herói e seus cabeçudos* se apresenta às margens do Rio Parnaíba.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

675 AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. **História**, São Paulo, 14: 125-136, 1995.
676 SOUSA NETO, BARROS, 2019; FONTINELES; SOUSA NETO, 2019.

Além dessas fontes de renda, o protagonista destaca que conta, em certas ocasiões, com a solidariedade de pessoas que se sensibilizam com sua situação. Durante o documentário, ele cita o auxílio do "Senhor Garrincha", que os convidava para tocar junto ao programa que tinha, nomeado de *Prego na chuteira*. Ao recordar este episódio, o chefe da família de dez filhos conta que foi em um dos contatos com Garrincha que o nome *Pai Herói* se popularizou. Ele conta que:

> Lá quando eu cheguei, antigamente, o nome do meu conjunto era Conjunto Mendes, mas depois que meus filhos começaram a me acompanhar na tocada, aí não tinha nome do conjunto. Chegamos lá, ele chamou pra nós fazermos aquele programa e disse: "como é o nome do conjunto?". Aí eu disse assim: "não, antigamente era Conjunto Mendes, mas hoje não tem nome". Aí ele olhou pra mulher dele e disse assim: "como é que nós bota o nome nesse conjunto?". Aí, ela foi, pensou um pouco e disse: "vamos botar *Pai herói com seus cabeçudos*? Porque ele vive feito como um pai herói, tocando aí na rua com as crianças dele. Então vamos colocar *Pai herói com seus cabeçudos*". E eu gostei muito desse nome porque, com esse nome, nós podemos ganhar sempre alguma coisa porque o pessoal, quando a gente passa na rua, se alguém já viu nós tocando, diz assim: "lá vai o Pai Herói!". Aí, outro diz assim: "lá vai o filho do Pai Herói", quando eu não acompanho os meus filhos.[677]

Da mesma forma que o Pai Herói emerge para os seus contemporâneos - como um lutador - que o *Mel de Abelha* costuma construir seus personagens: sujeitos que resistem, de forma quase super-humana, às dificuldades da vida nas periferias de Teresina. Os sujeitos marginalizados capturados pelas câmeras de Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, Dácia Ibiapina e seus companheiros são indivíduos que lutam contra a falta de atenção do Estado para com eles. Retomando Michel de Certeau, a própria existência desta parcela do povo se institui como uma *tática* de contraposição à uma *estratégia* de poder que se consolida, através da desassistência do Estado, como aquilo que Achille Mbembe chama de política de morte, a *necropolítica*, a expressão máxima de uma soberania que se constrói pautada na autoridade e na "[...] capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer"[678]. De maneira convergente, escreveu Gabriel Garcia-Márquez em *O veneno da madrugada (a má hora)*, ao falar da violência do "esquecimento" proposital: "deixar-nos por conta de Deus é também uma maneira de dar paulada"[679].

Para o *Mel de Abelha*, contudo, os periféricos não morrem calados. Recebem pauladas, mas gritam, esperneiam e se insurgem, da maneira que podem. Em *Espaço Marginal*, este

---

[677] PAI HERÓI, 1980.
[678] MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & ensaios**, n. 32, p. 122-151, 2016.
[679] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O veneno da madrugada (A má hora)**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 61

enfoque fica mais evidente. Nesta película, mais que dar atenção exclusiva às letras grafadas nos espaços públicos teresinense, a câmera flagra as impressões que esse veículo de comunicação atípico causa sobre um homem, um protagonista mudo que lê, detidamente, uma por uma, as múltiplas caligrafias expostas nas paredes de sua cidade. De acordo com Valderi Duarte, a ideia de colocar um ator para participar das filmagens foi uma sugestão que surgiu dentro do espaço do Cine-Clube Teresinense. Para não filmar somente o espaço da cidade, os idealizadores do curta acordaram que seria interessante povoar a tela com um indivíduo que representasse o cidadão local, elemento que tinha seu ser atravessado pelas palavras que via[680].

Negro e membro do operariado local, foi Raimundo Nonato Monteiro o homem escolhido para viver o errante leitor dos muros. Ainda que sua participação tenha sido fulcral para uma atualização da estrutura do cinema documentário, o que foi feito de Raimundo Nonato após a colaboração com o filme, no entanto, é desconhecida por Duarte. O produtor explica que isso decorre do fato desse colaborador não ser um ator profissional, mas um funcionário de uma construtora que concordou em participar do *Espaço Marginal*. Prosseguindo o relato, Valderi Duarte aponta que o contato com esse rapaz foi realizado por intermédio de Luís Carlos Sales, que, à época, trabalhava com ele na mesma empresa. Sales assevera que sua escolha tinha a intenção de "[...] tornar o documentário mais humanizado, não queríamos fazer um vídeo apenas com imagens dos muros pichados, [daí] nós convidamos o Raimundo Nonato, que tinha uma expressão triste por natureza e fomos com ele até os lugares onde havia um maior número de pichações em Teresina"[681].

Independentemente dos destinos percorridos por Raimundo Nonato após o contato com o *Mel de Abelha*, sua presença nas cenas do *Super-8* de 1982 permitiu que o curta se constituísse não somente como um vídeo de documentação da Teresina nas últimas décadas do século XX, mas como um filme onde roteiro, enredo e atuação se unificaram em um só produto.

[680] DUARTE, 2023.
[681] SALES, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 87.

Figura 20 – Personagem de *Espaço Marginal* lendo as pichações com os dizeres "Em 82 espero que os mortos não voltem."



Fonte: *Espaço Marginal*. Disponível no YouTube.

O plano sequencial das andanças do protagonista pela cidade é interrompido por momentos onde Raimundo Nonato para e descansa, seja em um bar para beber em alguma coisa, seja em um banco de praça onde se senta e reflete sobre o que leu nas pichações. Essas pausas servem para demonstrar não somente como o protagonista foi afetado por essas mensagens, mas permitem introduzir um segundo personagem que decodifica as palavras de ordem nos muros à luz de pressupostos sociológicos. Esse novo sujeito é o cientista social Antônio José Medeiros, que entra em cena não como um ator, mas como um depoente sobre as circunstâncias de produção desse fenômeno urbano de vocabularização no concreto.

De acordo com o que expõe Luís Carlos Sales, a presença de Medeiros no curta-metragem tinha como intenção "dar um tom mais acadêmico, não deixar como se fosse opinião única e exclusivamente nossa", buscando dar voz às várias nuances que residiam nas expressões pichadas[682]. Em um dos momentos do filme, o intelectual explica que:

> Nós tivemos em Teresina três ondas de pichações: uma pichação mais poética, depois uma pichação mais ousada para os problemas políticos locais e, finalmente, agora, uma pichação que tem sido comum também em outras cidades, uma pichação mais orientada política e ideologicamente. É... Desses três tipos de pichação, o segundo tipo é aquele que tem o maior fator local e no meu entender é o que tem mais apelo diante da população. Tipo de pichações como "O povão quer a cabeça do Lucidão" ou então "Lucídio: governo pornô", que são pichações que, além de tocar em um aspecto da população denotam sua, o seu simbolismo relativo a esse projeto das pichações, sua revolta, seu descontentamento. Já em relação ao outro tipo de

[682] SALES, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 87.

> pichação, que é a pichação orientada política e ideologicamente, embora a população sinta como um protesto, acredito que o conteúdo específico dessas pichações não é levado em consideração[683].

Ainda que uma pichação pudesse ser considerada como um ato de depredação do patrimônio público, cujo incentivo popular era diminuto, suas mensagens afetavam os transeuntes que as consumiam, pois falavam de um lugar e de um tempo que lhes era comum. A modificação dos comportamentos coletivos em relação à aceitação das pichações também é debatida por Antônio José Medeiros, que destaca que a população está mais aberta a esse modelo de comunicação no momento presente do que era há uma década[684].

O diagnóstico dado por Antônio José Medeiros autoriza a inferência de que duas porções distintas da população de Teresina se posicionavam de forma complementar em relação à onda de pichações em sua cidade, especialmente aquelas pertencentes ao primeiro tipo apontado pelo sociólogo. A primeira delas era formado pelos próprios autores das mensagens que, ao representar um sentimento generalizado de desaprovação dos regimes políticos contemporâneos, encontravam acolhimento em um segundo estrato da sociedade local, bem maior, composto por cidadãos das classes menos abastadas que concordavam com o que era denunciado nas paredes de sua urbe.

Figura 21 – Sociólogo Antônio José Medeiros falando sobre as ondas de pichação.



[683] ESPAÇO MARGINAL, 1982.
[684] ESPAÇO MARGINAL, 1982.

Fonte: *Espaço Marginal*. Disponível no YouTube.

Em sua fala, Medeiros localiza as conjunturas produtoras do fenômeno das pichações, bem como as percepções coletivas, que permitem a esse gênero linguístico adquirir um posto de destaque na paisagem citadina. O que sua fala não sinaliza, no entanto, são os autores dessas pinturas verborrágicas. Ainda que não se possa, com certeza, apontar cada uma das mãos sujas de tinta que pigmentam os muros teresinenses, é possível encontrar de qual setor da sociedade elas vêm através da investigação da natureza das queixas estampadas ao longo da capital. Ao longo dos anos, cada sociedade imprime seus próprios códigos linguísticos e artísticos a partir de uma relação de aceitação ou recusa da realidade material. Esses códigos, no entanto, são humanos e, por assim o serem, requerem uma ação antrópica para que migrem do plano das ideias para o das práticas. Em outras palavras, ainda que as pichações sejam o reflexo de uma comunidade insatisfeita, elas só puderam existir através do esforço de determinados componentes dessa mesma coletividade em criá-las.

No caso das pichações dos anos oitenta, a partir do esquadrinhamento do conteúdo das mensagens exibidas no *Espaço Marginal*, é possível situar a maior parte delas, senão todas, como produzidas por estudantes locais, tanto do ensino básico quanto superior. Através de palavras de apoio à União Brasileira de Estudantes Secundaristas e contrárias à interferência militar nas universidades, a juventude estudantil teresinense reclama melhores condições de sobrevivência dentro e fora das instituições colegiais. A máxima "Estudante como fome não aprende" condensa, em uma única frase, os receios de uma parcela ainda violentada pela insegurança alimentar, um dos principais fatores da evasão escolar até os dias de hoje[685].

Em uma das últimas cenas do filme é possível ver, apregoada na fachada de uma igreja, os dizeres "A Igreja apoia a luta dos estudantes", denunciando não somente as partes envolvidas em um processo de contestação das conjunturas vigentes, mas a extensão dessa luta para além do movimento estudantil, alcançando outros setores da sociedade piauiense.

[685] FIALHO, Lia Machado Fiuza; AMORIM, Josabete Bezerra Cacau. Abandono escolar, pobreza e fome: biografia de um jovem negligenciado. **Linhas Críticas**, v. 26, 2020.

Figura 22 – Pichação com os dizeres “A Igreja apoia a luta dos estudantes”



Fonte: *Espaço Marginal*. Disponível no YouTube.

A tática dos alunos em significar o ato de pichar como uma forma de cobrar publicamente uma resolução para as desigualdades agressoras das quais eram vítimas situa-se em um processo de maior participação dos jovens na política brasileira, engendrado desde o fim dos anos cinquenta. É entre liberdade e improvisação que se constrói o *Espaço Marginal*¸ película que exala potência juvenil em todas as suas dimensões. Não se deve esquecer que o grupo *Mel de Abelha* também é composto por jovens. Ao dar cor e som às pichações de seus contemporâneos, Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, Lorena Rêgo, Socorro Melo e Dácia Ibiapina participam, também, do processo de criação que desemboca numa posição de luta contra as injustiças sociais. Através da operacionalização dos aportes teóricos e ideológicos ofertados pelo Cine-Clube Teresinense e o ambiente universitário, respectivamente, os componentes do coletivo de graduandos cinéfilos contribui para o avanço da luta estudantil por condições básicas de estrutura escolar.

Assim, se desenvolveu o *tempo das sincronias* no interior da produção gravada por membros do Cine-Clube Teresinense. Inserido na mesma sociedade que seus objetos de gravação, o grupo *Mel de Abelha* compreendia que eles compartilhavam o mesmo espaço e o mesmo tempo que os sujeitos que habitavam as periferias da capital do Piauí. Ainda que ocupassem classes distintas, os jovens cineastas universitários entendiam que a situação de pauperização desses sujeitos era fruto de uma construção histórica que tornou os ricos mais

ricos, e os pobres mais pobres. Esta linha do tempo de injustiças sociais também era vivida por eles, ainda que isto não os afetasse tanto.

Era a simultaneidade que marcava o tempo sincrônico: a vida acontece ao mesmo tempo, em muitas direções, mas amarrada a uma única linha de experimentação temporal, que é cronológica e ruma para o amanhã. Dessa forma, à proporção que se relacionavam com o tempo das *sincronias*, os filmes rodados pelo *Mel de Abelha* correspondiam, também, a experiências ligadas ao *cinema-verdade*, corrente cinematográfica na qual o sincronismo é explorado de forma mais incisiva. Ao apresentar entrevistas, cenas musicais e a participação do drama de atores chamados para os filmes, as películas vinculadas à *estética periférica* se apresentavam como obras nas quais os idealizadores se entendiam como peças fundamentais na elaboração fílmica, participando diretamente da construção da narrativa dos materiais audiovisuais.

Ao considerar o *Mel de Abelha* como uma equipe vinculada ao movimento do *cinema-verdade*, é possível interligá-los com outros grupos congêneres, especialmente aqueles que vieram antes. É o caso da aproximação com os cineastas que compunham, entre as décadas de 1960 e 1970, a chamada *Caravana Farkas*, fenômeno de produção de documentários cujo intuito principal era conhecer o Brasil e sua gente, propondo, através dos filmes, uma narrativa identitária nacional própria[686]. Reconhecendo a importância do gênero documentário para o entendimento da cultura nacional, Thomaz Farkas, articulador central da Caravana, defende que:

> O filme documentário, tal como o entendemos, como uma interpretação e não simplesmente uma descrição do real, pode representar um papel importante no processo cultural. No Brasil, ele adquire um significado mais amplo ainda, quando se pensa nas distâncias, não somente geográficas mas também culturais. Como apresentar as diferentes manifestações culturais, ligadas à uma realidade específica em cada região do país, senão através do filme documentário? A análise teórica dessas manifestações deve aliar-se ao potencial representado pelo filme na transmissão de conhecimentos.[687]

---

[686] Em 1966, Geraldo Sarno, em um manifesto intitulado Cinema Direto, aponta que alguns dos filmes da *Caravana Farkas* se instituem como emanações de um *cinema direto*, não aplicando o termo *cinema verdade*. Contudo, a estrutura destes filmes, como a presença de depoimentos e a provocatividade do diretor, ligam estas obras mais ao que se convencionou chamar de *cinema verdade* do que ao *cinema direto*. Este debate será melhor desenvolvido no próximo tópico. In: SARNO, Geraldo. Cinema Direto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 1, p. 171-173, 1966.

[687] FARKAS, Thomaz. **Cinema documentário**: um método de trabalho. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

Nascido na Hungria, em 1924, Farkas chega ao Brasil aos seis anos de idade, acompanhado da família. Ainda na infância, recebe do pai sua primeira câmera fotográfica, sendo este o ponto de partida para o desenvolvimento pelo seu apreço pelas artes visuais. Investindo durante a juventude em projetos ligados à captura de imagens, Farkas começa, já nessa época, a transitar por alguns dos principais circuitos audiovisuais nacionais[688]. A partir de 1964, a apoteose de sua personalidade como um documentarista de referência começa a ser moldada. É neste ano que se inicia o percurso da *Caravana Farkas*, cujos componentes eram, além de Farkas, Maurice Capovilla, Eduardo Escorel e Manuel Horácio Gimenez, dentre outros.

Através das experiências de gravação de filmes como *Memórias do cangaço*, *Nossa escola de samba*, *Subterrâneos do futebol* e *Viramundo*, nomeados conjuntamente como *Brasil verdade*, Thomaz Farkas se estabeleceu como um dos principais expoentes do cinema documentário brasileiro, instituindo um modelo estético que seria reproduzido em muitos outros espaços, como no próprio Cine-Clube Teresinense. Apesar de não terem sido localizadas, no âmbito desta pesquisa, documentações que comprovem que os filmes de Farkas eram consumidos no clube piauiense, as conexões entre os documentários produzidos pelo húngaro e pelos sócios do CCT é notável, especialmente quando se considera as influências estéticas de ambos, bem como as metodologias de construção fílmica de cada um.

Assim como nos filmes do *Mel de Abelha*, o *cinema-verdade* de Farkas buscava evocar um povo. Em *Subterrâneos do futebol*, o diretor buscou alçar este esporte à condição de alicerce da brasilidade[689]. Produzido por Capovilla, o filme retrata a paixão nacional pelo futebol como um dos pilares das práticas de sociabilidade da população do país, conectando as práticas culturais que orbitam o esporte com um sentimento de amor pela pátria e de identificação comum entre os conterrâneos do Brasil. Esta perspectiva comunga com os apontamentos de

---

[688] De acordo com Sérgio Burgi, "As primeiras séries fotográficas autorais de Thomaz Farkas estão associadas ao seu ingresso no Foto Cine Clube Bandeirante em 1942, aos 18 anos. Predominam a partir desse momento suas fotografias de forte viés formal e abstrato, baseadas em construções de luz e sombra a partir da paisagem, da arquitetura, de objetos ou naturezas-mortas, além de imagens marinhas registrando a água e a luz por ela refletida em suas constantes mutações de forma. Os trabalhos de Farkas, em conjunto com fotógrafos atuantes no FCCB, como Geraldo de Barros, German Lorca e outros, constituem-se na vertente formadora da fotografia moderna brasileira. Afinados com as vanguardas europeias e norte-americanas, seus integrantes buscavam uma estética específica, com novos enquadramentos e pontos de vista inusitados. Muitas das fotos de Farkas desse período resultam em abstrações geométricas que prenunciam o construtivismo que vigoraria na década seguinte nas artes plásticas no país. Realiza em 1949 sua exposição individual *Estudos fotográficos,* no Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: BURGI, Sérgio. A Caravana Farkas. **Instituto Moreira Salles**, Por dentro do acervo, 26 fev. 2014. Disponível em: https://ims.com.br/por-dentro-acervo/a-caravana-farkas/. Acesso em: 14 dez. 2025.

[689] BARBOSA JÚNIOR, Francisco de Assis de Sousa; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "AOS DOMINGOS, UMA MULTIDÃO INCALCULÁVEL ESQUECE DE TUDO PARA VER SEUS ÍDOLOS": CULTURA BRASILEIRA E IDENTIDADE NACIONAL EM *SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL* (1965), DE MAURICE CAPOVILLA. In: ARAÚJO, Johny Santana de (org). **Conexões da história**: as múltiplas visões de Clio. Teresina: Cancioneiro, 2024, p. 175-196.

Benedict Anderson sobre a construção da nacionalidade através dos símbolos, apontando que, para que um organismo ou um grupo galgue sucesso político, é fundamental "imaginar" um senso de pertencimento comum porque "mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles"[690]. Na *Caravana Farkas*, o povo emerge a partir de elementos culturais do cotidiano. No *Mel de Abelha*, a dimensão da identidade popular se calca na luta contra a periferização, pela sobrevivência do povo à desassistência do Estado para com eles.

Após *Espaço Marginal*, o grupo *Mel de Abelha* continuou ativo até 1985, produzindo filmes-documentários que traziam questionamentos de ordem social e política, inquietando seus conterrâneos a se identificarem com os problemas dispostos em tela. À medida em que os anos passavam, o grupo passou a adquirir equipamentos próprios, o que permitia uma maior independência do ambiente cineclubista. Isso, porém, não marcou uma ruptura nas relações entre os *Mel de Abelha* e os demais membros do Cine-Clube Teresinense. Até a chegada dos anos noventa, era possível encontrar alguns dos engenheiros *filmmakers* em reuniões e momentos de confraternização do CCT. E, nestas festas, muitos eram os grupos de pessoas que praticavam a sétima arte na capital.

Levando isto em consideração, o tópico seguinte se debruça sobre as obras etnográficas que, pela noção de distanciamento entre autor e obra, constituem um modelo de organização do tempo fílmico amparado na diacronia: a divisão da realidade em duas linhas cronológicas.

3.2. Diacronias: a representação de um mundo exterior - a produção de documentário etnográfico no Cine-Clube Teresinense

> O Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros propõe-se a inaugurar, de maneira sistemática, a cooperação entre cientistas pesquisadores da realidade brasileira e cineastas documentaristas, na realização de documentários culturais. A própria evolução do documentário cultural brasileiro, sobretudo após a aplicação das técnicas de *cinema direto* nos últimos anos, estava a indicar que este encontro forçosamente se daria.[691]

[690] ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Companhia das Letras: São Paulo, 2008, p. 32.
[691] SARNO, 1966, p. 171, [*grifo nosso*].

No ano de 1966, o baiano Geraldo Sarno conclama uma força conjunta de cineastas e pesquisadores para, através dos filmes, compreender o Brasil. Inserido no mesmo contexto de Thomaz Farkas, a proposta de Sarno se concentraria em acionar os elementos do *cinema direto* em favor da sistematização de uma vertente cinematográfica nacional capaz de apresentar para o mundo como "o país funcionava". Este projeto valorizava a apreensão, pela sétima arte, dos procedimentos metodológicos das ciências humanas, aplicadas com o intuito de atingir uma "compreensão correta da realidade"[692]. Ao desenvolver suas interpretações, Geraldo Sarno exemplifica que este tipo de construção fílmica já vinha sendo aplicada com êxito por cineastas nacionais, citando os casos dos filmes *Subterrâneos do futebol*, de Capovilla, e *Viramundo*, dirigido por ele próprio. É neste momento que suas proposições adquirem contornos particulares, abrindo caminho para um debate mais incisivo, do ponto de vista estético, sobre estes trabalhos.

Isto se dá, sobretudo, porque os filmes citados se aproximam mais de um *cinema verdade* do que de um *cinema direto*, apesar de Sarno mencionar textualmente, somente, o segundo conceito. Ao passo que, naquele período, ambos os termos emergiram como sinônimos, sendo a diferenciação destas duas vertentes fruto das pesquisas sobre linguagem cinematográficas desenvolvidas a partir das décadas finais do século XX[693], a contraposição de ambas as perspectivas fílmicas se faz pertinente para destacar as limitações do enfoque de Sarno sobre a capacidade do cinema em compreender uma realidade que está posta. Para o diretor baiano, o cinema que ele e seus companheiros faziam não era uma interpretação da realidade, mas, sim, o real em sua plenitude e essência. Elogiando Jean Rouch e Edgar Morin, Sarno destaca qual seria a função do *cinema direto* perante o mundo, apontando que

> Preliminarmente, o cinema direto é uma vitória da técnica. O etnólogo Jean Rouch, o sociólogo Edgar Morin puderam lançar-se à documentação cinematográfica porque a técnica solucionou os problemas de construção de uma câmara leve e insonora e de gravadores portáteis que permitiram a sincronização do som. Este fato tornou realizável a ambição de cineastas que desde Dziga Vertov, ansiavam pela possibilidade de surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava. A renovação geral do cinema (produção e realização) que esta nova técnica vem impondo e a ampliação do campo tradicional reservado ao cinema foram consequências necessárias e previsíveis. Uma nova Imagem informativa, integra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre realizadores e imagem a ser captada: em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia, atores) às mãos dos realizadores - a caótica

[692] SARNO, 1966, p. 171.
[693]

> agressividade do próprio real, e esta nova dimensão impõe uma nova atitude, uma estética do real como quer Louis Marcorelles.[694]

Ao contrastar este discurso com as obras que, pretensamente, se posicionavam neste eixo, é possível ver uma distensão entre o que era proposto por Sarno - enquanto filosofia motora de um movimento de busca pelo real - e o que era produzido por ele e seu grupo. Em *Viramundo*, produzido em 1965, a utilização de entrevistas[695] já demonstraria a presença de subjetividades em uma obra que, para seu diretor, se propunha como *objetiva*. Assim, a perspectiva almejada por Geraldo Sarno de "surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava" seria maculada pela própria metodologia que ele aplicava. Se para estudos posteriores a Caravana Farkas fazia um *cinema verdade*[696], para seus idealizadores o que estava sendo produzido era um reflexo de um *cinema direto*. Esta acepção não se distanciava de uma posição ideológica pré-definida, que era perceber, de forma antropológica, o cotidiano nacional *in loco*, representando-o como algo autônomo e que funcionava a partir de seus próprios referenciais.

Figura 23 - Cena de entrevista em *Viramundo*, de Geraldo Sarno



Fonte: Disponível no Vimeo

694 SARNO, 1966, p. 171.
695 ALVES, *et al*,, 2005.
696 LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas**: itinerários do documentário brasileiro. São Paulo: Annablume, 2012.

A menção ao manifesto de Sarno por esta pesquisa não tem o objetivo de desqualificar ou elogiar sua compreensão entre a relação do cinema com a realidade, pois, naquela época, suas considerações eram compreendidas por um determinado conjunto de cineastas, sendo aceitas por eles. Dessa forma, o que se busca na análise deste documento é delimitar que, por mais que um filme se proponha como neutro e objetivo, ele não conseguirá efetivar tal ambição, pois, mesmo na escolha de um enquadramento específico em detrimento de outro, existe uma subjetivação imanente à gravação de um filme. Isto se apresenta tanto nos filmes do *cinema verdade*, que abraçam a ideia da possibilidade de interferência do diretor sobre a obra, quanto na acepção mais aceita de *cinema direto*, aquela que o define como uma modalidade artística que preza pela "[...] não-intervenção sobre o que é filmado, ou seja, almeja uma reprodução direta da realidade, como se esta ocorresse mesmo se não estivesse sendo registrada"[697].

Neste mesmo sentido, a francesa Annie Comolli propõe, em seu *Elementos de método em antropologia fílmica*, a desconstrução do mito da externalidade e objetividade dos documentários etnográficos. Seus apontamentos servem não para colocar sob juízo de valor filmes que alegadamente se propunham como isentos de influências ideológicas, mas, sim, para oferecer aportes metodológicos capazes de compreender estes filmes como enredados por um regime de tempo e por uma lógica de produção específica. Para ela, o filme etnográfico é uma forma de investigação da realidade, buscando descrevê-la sem aniquilar a influência humana. Dessa forma, Comolli destaca que a crença de que a descrição de algo é "desindividualizado, despersonalizado e desumanizado"[698] é errônea, uma vez que, durante o processo de gravação, "é um homem total que observa outros homens"[699].

Annie Comolli assevera que os filmes possuem um papel importante na pesquisa antropológica, pois são auxiliares na investigação da realidade social de diferentes culturas - para ela, a "descrição não exclui totalmente a busca por explicação"[700]. Entretanto, a fim de que se obtenha o máximo aproveitamento, é fundamental reconhecer os limites da objetividade destes recursos investigativos. Caminha nesta mesma direção Thomaz Farkas que, em sua tese de doutorado defendida junto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, define possíveis caminhos para o cinema documentário brasileiro, inclusive no que se refere ao aparecimento da pessoalidade do diretor durante as filmagens e a construção de peças

---

[697] ALVES *et al.*, 2005.
[698] COMOLLI, Annie. "Elementos de método em antropologia fílmica". In.: FREIRE, Marcius LOURDOU, Philippe (orgs.). **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 23-52.
[699] COMOLLI, 2009.
[700] COMOLLI, 2009.

audiovisuais. Sendo um documento de 1972, a tese de Farkas, ao passo que adianta alguns dos debates sobre subjetividade levantados por Comolli, se distancia da interpretação de Sarno sobre o uso do cinema como elemento de apreensão fidedigna do real.

Para o húngaro, o cinema documentário instiga seu autor a "[...] a tomar posições em face dos dados, oferecendo a sua visão, sua interpretação"[701], o que, para ele, simboliza que o ato de gravar não é uma ação neutra, mas carregada de sentidos e pulsões particulares. Um aspecto importante sobre esta dimensão é levantado por Farkas ao reconhecer que o diretor projeta um filme direcionando-o a um público pré-determinado[702], o que implica uma construção metodológica baseada na criação de uma atmosfera de proximidade entre uma película e seu público.

Conforme explica Thomaz Farkas, é imprescindível que, ao elaborar um documentário, o diretor considere quem consumirá este material e como este receberá a informação; destacando que é preciso que o nível de compreensão do espectador seja observado[703]. A partir desta proposição, Farkas evidencia que:

> O filme documentário vai dirigido a um público bem determinado e do qual se conhece o nível cultural; este fator muitas vezes, difícil de estabelecer. A classificação pode ser etária ou então por especialidades: assim, por exemplo, levaremos um filme sobre técnicas primitivas de uma tribo in dígena a um nível de linguagem com dados científicos, correspondente ao nível de um congresso de indianistas. Pode-se fazer o filme, ao nível de congresso de indianistas. Pode-se fazer o filme, no entanto, de tal maneira interessante que poderá ser projetado a um grupo de joves com idade variada, nos quais despertará eventualmente, o desejo de um estudo mais profundo dos índios. Pode-se preparar, com o mesmo material filmado, uma versão para crianças de 8 ou 10 anos, quando então será dado um tratamento de montagem, e narração para outro nível cultural, com outra linguagem específica. A preparação do filme deverá levar em conta esta diversidade de níveis, que será demonstrado em outro exemplo: Faremos um filme sobre o cultivo e aproveitamento da terra. Consideremos os seguintes níveis de compreensão:
>
> - o filme destinado ao colono ou agricultor, será feito com imagens claras e precisas, com muitos detalhes e um texto empregando palavras do seu vocabulário. É possível que haja várias versões, uma para cada região do país com fala regional marcada.
>
> - o mesmo assunto será enfocado de maneira diversa, quando se destinar ao fazendeiro, proprietário: os termos poderão ser um pouco mais genéricos e as imagens menos regionais ou específicas.[704]

[701] FARKAS, 1972.
[702] FARKAS, 1972.
[703] FARKAS, 1972.
[704] FARKAS, 1972.

Ao reconhecer a interferência que a premeditação acerca de um público-alvo em potencial, a tese Farkas se constitui como um manual de produção de trabalhos ligados ao cinema documentário, explicitando caminhos que o autor considera mais viáveis para o êxito do projeto maior deste gênero no Brasil: expor, de forma apreensível, as vivências de grupos que se situam, para ele, do outro lado do tempo presente. À medida em que reconhece a interferência da subjetividade no processo de constituição de determinada obra, Farkas termina por ratificar o uso do documentário como um atestado de fragmentação da realidade, exaltando a diacronia como forma de hierarquizar experiências humanas.

Cria-se, assim, a perspectiva, ainda que indireta, de que o mundo do diretor é mais desenvolvido do que aquele dos dirigidos. Era este o estatuto da época. Acerca do documentário como atestado da coexistência de múltiplos estágios evolutivos das sociedades humanas, Thomaz Farkas reconhece que:

> Em nossos filmes procuramos mostrar técnicas *primitivas* de fabricação, práticas de usos e costumes mais tradicionais, em vias de desaparecimento ou transformação. A vaquejada ainda se pratica no interior, com suas regras e tradições: fotos do filme "A Vaquejada" de Paulo Gil Soares, feito no interior da Paraíba (Taperoá); a fabricação de uma beste em Santa Brígida, na Bahia, por um sertanejo esperto e contador de histórias, nos filmes de Sergio Muniz "Beste" e "Rastejador"; os recursos para a sobrevivência na selva como a água que se armazena no gravatá; o antigo tear da mulher que faz pano de rede no Crato, Ceará e a preparação de franjas e cordões por técnicas manuais; a fabricação da corda de sisal, a secagem das folhas de fumo nas ruas da cidadezinha do interior. São detalhes de atividades em transformação: o mercado muda suas condições. Estes detalhes são importantes para uma iconografia e se encontram inesperados pelo Brasil afora.[705]

Sobre a existência de um pressuposto de progresso e evolução que se imbrica com a própria natureza do cinema documentário Thomaz Farkas defende que em um país "[...] com características tão diversificadas como o nosso, com um público ávido e carente de informações, a função do documentário se torna ainda mais importante: cumpre a função de veículo de informação recíproca entre as populações em diferentes *estágios de desenvolvimento*"[706]. Dessa forma, o cineasta termina por cristalizar um olhar *diacrônico* no qual o tempo do diretor e o tempo dos entes gravados parecem coexistir sem se tocar. Justamente por isso, conforme aventado no início deste capítulo, os documentários etnográficos, ao pressupor a divisão do tempo em diversas linhas, incorrem com frequência no

[705] FARKAS, 1972.
[706] FARKAS, 1972.

embate e na hierarquização de experiências humanas, o que cristaliza uma aparente suplantação de uma linha do tempo - em geral, a do idealizador - sobre outras.

Não é exaustivo delimitar que, no contexto de produção dos documentários etnográficos, a aura de precedência de uma cultura sobre a outra, dentro, é compreendida não como uma ação deliberada de violência epistemológica direta contra as populações gravadas, mas como a comportamento comum entre os idealizadores da época. Inclusive, estes, não raramente, se imaginavam fazendo algo positivo para estas populações. Por isso, não cabe realizar um juízo de valor a partir de uma dicotomia entre a positivação e a depreciação, mas estabelecer que os filmes estudados nesta pesquisa criam, por conta de sua estrutura, uma fragmentação do tempo que divide os sujeitos em diferentes graus de evolução.

Notadamente quando o objeto do filme é uma comunidade tradicional, de qualquer que seja o país, ou uma minoria étnica e não-hegemônica, os espectros da estranheza e do exotismo surgem como as lentes através das quais os diretores - e, por consequência, o público - os enxergam. Para o diretor que busca fugir destes estereótipos, um passo primordial é considerar aquilo que Comolli debate acerca da humanização da prática de filmar, aceitando que toda ação, no cinema, é carregada de subjetividades e despertando, em si, o entendimento de que aquele que é filmado é tão humano quanto aquele que registra[707]. Ao balizar o ato de filmar no sentimento de alteridade, a *diacronia* do tempo deixa de ser uma forma de dominação, e se converte em uma metodologia de representação da realidade.

Um exemplo possível desse comportamento é o documentário antropológico Os *Mimbós de Amarante*, produzido pelos cineclubistas teresinenses Raulino Neto e Vitorino Neto, idealizadores da RAVIT Produções. Gravado em 1984, o documentário - que não apresenta som - aborda as práticas de vivência cotidiana no povoado Mimbó, uma comunidade quilombola situada na zona rural do município de Amarante, no centro-sul do Piauí. O filme dá enfoque para as celebrações culturais, para a estrutura das moradias do lugar, além registrar a relação de proximidade dos moradores com a natureza. O Mimbó foi a primeira comunidade a ser reconhecida como remanescente de quilombo no estado, tendo suas origens remontando aos idos do século XIX[708]. Segundo Pedro Rabelo da Paixão, descendente dos fundadores do Mimbó, a história do quilombo se inicia com a fuga de três famílias das fazendas onde eram escravizadas. Em seu relato, Paixão evidencia que:

[707] COMOLLI, 2009.
[708] SANTOS, Nailah do Nascimento dos; SÁ, Lidiane Oliveira de; SANTOS, Glauce Barros. Relato de experiência: a relevância da comunidade quilombola para a sociedade. **Revista da FAESF**, v. 2, n. 1, 2018.

> No grotão lá de baixo, onde é o Mimbó de Baixo perto do rio Canindé e na beira do riacho Mimbó, se acoitava e vivia uma família de nêgos: a de seu José Marco da Rocha que era casado com dona Canuta da Silva. Que fugiram das bandas de Oeiras, do cativeiro... Eles tinham muitos filhos: Joana Canuta, Raimunda Doca, Cipriana Josefa, Zacarias e Margarida. Tempos mais tarde, lá chegou um nêgo chamado Martinho José de Carvalho, que fugiu dum povoado de Oeiras chamado Conceição. Era uma pessoa muito trabalhadora e depois virou meu sogro. Ele se acoitou por lá pra fugir do cativeiro e ter vida mior. Martinho José de Carvalho se casou com a filha de seu Zé Marco da Rocha e de dona Canuta: Raimunda Doca. Eles tiveram três filhas: Antônia Maria da Conceição de Carvalho que se casou comigo, Benedita da Conceição de Carvalho que casou com meu irmão Francisco e Rita da Conceição de Carvalho que também se casou com outro irmão meu : o Laurentino. Eu sou filho de Agostinho Ribeiro da Paixão e minha mãe chamava Rosária Maria da Conceição. Meus pais também fugiu das banda de Oeiras. Lá eles era escravo numa fazenda, donde apanhava muito e passava fome, aí se combinaram e fugiram nesse mundão de meu Deus por vários dias, até dar nessas paragens lá do grotão do Mimbó de Baixo onde foram acoitados pelas famílias de seu Zé Marco e de seu Martinho. Minha família era grande, a gente era 11 irmãos: Francisco, Daniel, Agostinha, Bina, Salvino, Laurentino, eu (Pedro), Venâncio meu irmão gêmeo, Domitilha, Raimunda Preta e Ismêndia. Foi dessas famílias toda que gerou esse Mimbozão de hoje...[709]

Constituído a partir da resistência contra o sistema escravocrata brasileiro, o Mimbó foi, durante muito tempo, uma comunidade fechada, cujas dinâmicas de crescimento familiar se efetivavam através de casamentos internos[710]. Em vista desta conjuntura, a aceitação dos moradores em permitir que um documentário fosse gravado sobre eles repercute uma posição de abertura para o mundo externo, ao passo que se estabelece como um voto de confiança em relação aos produtores do filme. O documentário, que contou com o apoio do Cine-Clube Teresinense e das secretarias de Cultura, Desportos e Turismo e de Educação estaduais, prioriza um enfoque culturalista, dando ênfase às expressões artísticas da comunidade, como o pagode do Mimbó[711]. A primeira imagem após os créditos iniciais é, justamente, um comunitário tocando um instrumento de percussão.

---

[709] TAVARES, Dailme Maria da Silva. **A capela e o terreiro na chapada**: devoção mariana e encantaria de Borba Soeira no quilombo Mimbó, Piauí. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: 2008.

[710] DOS SANTOS; DE SÁ; SANTOS, 2018, p. 17.

[711] Sobre o pagode desenvolvido no centro urbano do município de Amarante, existe um documentário do grupo *Mel de Abelha*, nomeado *Pagode de Amarante*, que se estabelece a partir dos pressupostos do *cinema verdade*, ou seja, acionando entrevistas sobre o tema.

Figura 24 - Comunitário tocando um instrumento de percussão



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Logo depois, aparecem outros moradores dançando perfilados. Um destes personagens é Idelzuita Rabelo da Paixão, a primeira professora a dar aulas na comunidade. Sendo uma comunidade fechada para o mundo externo até meados dos anos 1970[712], não é absurdo supor que a posse de câmeras fotográficas pelos habitantes do Mimbó era inexistente até aquele momento, especialmente por conta do alto valor para adquiri-las. Este é um dos grandes méritos do cinema documentário brasileiro de modo geral. Ainda que muitos sejam lastreados por uma perspectiva diacrônica que reproduz preconceitos culturais e raciais, eles fornecem, em muitos casos, os únicos registros visuais de populações tradicionais ou isoladas conhecidos durante o século XX. É o caso não somente do Mimbó, mas dos filmes produzidos no âmbito da Caravana Farkas, movimento que, buscando delimitar o que era e, por conseguinte, o que não era Brasil, preservou do esquecimento a memória de uma parcela da sociedade nacional.

Assim, o documentário da RAVIT Produções pode ser vislumbrado não somente como um registro do cotidiano daquela comunidade para o mundo, mas como um artefato de memória para aquela população, que possui poucos ou nenhum registro audiovisual de sua existência durante as oito primeiras décadas dos novecentos.

[712] PAIXÃO, Idelzuita Rabelo da. Mimbó: a educação no quilombo. **Cad. Pesqui.** [online]. 1987, n.63, pp.113-114. ISSN 0100-1574.

Figura 25 - Idelzuita Rabelo da Paixão registrada pelo documentário *Os Mimbós de Amarante*. Na imagem, Idelzuita da Paixão é primeira mulher enquadrada da direita para a esquerda.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

De forma mais ampla, embora o documentário se estabeleça como uma atividade calcada na etnografia, buscando apresentar os principais componentes estruturais de uma cultura, determinados aspectos da vivência na comunidade se apresentam não em um primeiro plano, mas naquilo que Annie Comolli estabelece como sendo os "espaços marginais" do filme[713], ou seja, aquilo que, não sendo o foco da câmera, é capturado por ela de forma periférica. No documentário sobre os Mimbós, uma das informações colhidas à margem é a integração das crianças às atividades domésticas e ao mundo dos adultos. No caso específico das meninas, elas acompanham as mulheres mais velhas quando estas vão lavar roupa junto ao rio, conforme se atesta na imagem abaixo, na qual uma menina pequena se situa fora do foco da câmera, que recai sobre duas mulheres adultas:

[713] COMOLLI, 2009.

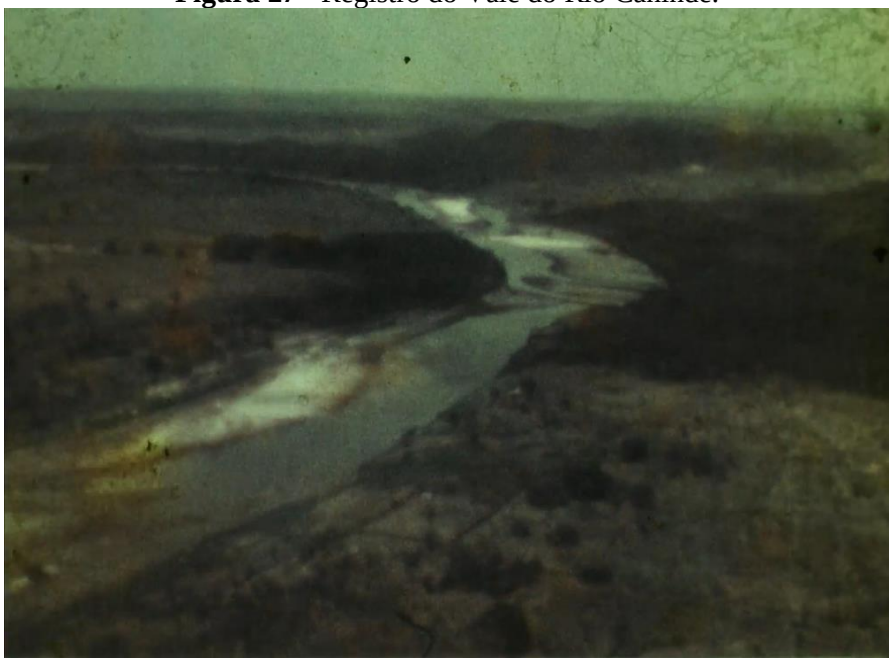
Figura 26 – Mulheres com trouxas de roupa na cabeça após lavá-las no rio Canindé, acompanhado de uma criança.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Além desta dimensão de percepção periférica, que permite identificar situações que não estão postas em um plano principal, algumas outras perspectivas são percebidas através do foco não nos sujeitos do documentário, mas nos cenários que eles habitam. É o caso da anteriormente mencionada relação dos populares com a natureza. Ainda que o documentário não faça menção direta à importância que o ecossistema possui para aquela comunidade, isto fica implícito tanto no plano de fundo das cenas, quanto nas imagens transitórias entre um personagem gravado e outro. É o caso da gravação do rio Canindé, que abastece a comunidade.

Figura 27 - Registro do Vale do Rio Canindé.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Além disso, o documentário visibiliza que os recursos naturais correspondem à base da economia dos habitantes do Mimbó. Noutra cena, que apresenta as atividades agrícolas desenvolvidas na região, têm-se que as plantações se situam nas bordas de cursos d' água pertencentes à bacia hidrográfica do Canindé, demonstrativo da imprescindibilidade dos recursos naturais para a manutenção das bases alimentícias da comunidade. Aliado à agricultura, o filme mostra, ainda que de forma indireta, a existência de pequenas criações de caprinos, atividade integrada à lavoura.

Figura 28 - Registro de agricultura desenvolvida às margens de curso d'água integrado à bacia do Rio Canindé.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Figura 29 - Criança tangendo uma pequena criação de caprinos.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Um outro aspecto a relação de proximidade entre homem e natureza no Mimbó se deflagra pelo conhecimento que as crianças tinham dos caminhos junto às matas, bem como sua habilidade em percorrê-los. Isto demonstra que, desde o nascimento, o contato com o meio ambiente é parte integrante da formação pessoal dos habitantes do povoado. Desta maneira, as matas que cercam o quilombo funcionam não somente como um meio de subsistência, mas

como elemento fundamental na construção das identidades locais, comportamento presente em outras comunidades quilombolas brasileiras[714], além de ser presente na formação identitária de outros povos tradicionais, como é o caso das populações indígenas. Dessa maneira, o filme funciona como um repositório de informações sobre a comunidade enfocada, seja através das imagens centrais, seja através dos cenários e dos espaços marginais da imagem.

Exatamente devido a esta potência informativa, Annie Comolli destaca que o filme se estabelece como um instrumento eficiente de pesquisa antropológica, pois permite olhar determinadas comunidades a partir de um objeto - no caso, o documentário - "sob certos aspectos inesgotável, cujas facetas aparecem progressivamente ao longo das gravações [...]"[715]. Isto acaba mesclando, em uma mesma pessoa, duas funções: a de pesquisador e a de cineasta. Em muitos aspectos, *Os Mimbós de Amarante* funciona como uma explicação do modelo de vida quilombola para o mundo, apontando ora convergências, ora afastamentos entre o mundo externo e o mundo interno. Um dos pontos de conexão é a experiência religiosa daquela população. No filme, a espiritualidade é representada como um dos pilares da formação integral da população local.

Numa área central da comunidade, situa-se um templo, organização espacial comum em municípios e povoados em todo o estado. Ao registrar a parte de fora e o interior da construção, a câmera contrasta elementos sagrados que evocam uma experiência sincrética. Na frente da igreja, uma cruz cristã. Na área interna, santos católicos, um rosário mariano e, no teto, fitas comuns em terreiros de umbanda, representando o *orun*, o céu espiritual.

---

[714] SCHMITT, Alessandra; TURATTI, Maria Cecília Manzoli; CARVALHO, Maria Celina Pereira de. A atualização do conceito de quilombo: identidade e território nas definições teóricas. **Ambiente & sociedade**, p. 129-136, 2002.

[715] COMOLLI, 2008, p. 40.

Figura 30 - Templo religioso no quilombo Mimbó, com uma cruz à frente.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Figura 31 - Templo religioso no quilombo Mimbó, com uma cruz à frente.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Segundo Idelzuita Paixão, a presença de duas matrizes religiosas, a umbandista e a católica, era presente na vida da comunidade - e dela própria - desde a década de 1970. Em entrevista recente, ao falar sobre qual sua religião, a professora afirma que é “católica e umbandista”, explicando que essa experiência de fé se dava:

> Tudo num bolo só. É assim, porque se nós estamos aqui na igreja, vamos dar exemplo. Nós fazemos uma missa aqui, 10 horas da manhã de hoje, um exemplo. Aí quando sai de noite, nós vamos pra algum lado, aí nós vamos pra Umbanda. Sai da Umbanda, não, daqui a pouco tem a missa, aí nós sai da Umbanda e vamos pra igreja. Aí pra nós é normal, não sei se é pra quem estuda mais. A questão é você acreditar, o que importa é você acreditar.[716]

Apesar de o relato de Idelzuita Paixão distar quase quarenta anos em relação à produção do documentário, o espectador que assistiu a película, na época do lançamento, já poderia, pelas imagens expostas, ter uma dimensão das experiências religiosas daquela população. Tanto no caso da fé, quanto nas práticas relacionadas à economia, às danças populares e o contato com a natureza, o documentário consegue capturar os elementos principais destas dimensões para o espectador, apresentando para o público os eixos de importância que estes elementos possuem para a população do Mimbó.

É fundamental estabelecer, todavia, que a falta de sonorização da película impossibilita conhecer as significações que estas práticas possuíam para os habitantes da região, especialmente no que concerne a potenciais tensões entre as distintas modalidades de fé. Sujeitos humanos, não seria difícil encontrar, dentro da comunidade, tensões acerca da prioridade de uma religião sobre a outra. A análise das imagens é feita a partir delas próprias, não sendo possível contrapô-las com uma sonorização, o que condiciona a análise para um viés específico, que é a apresentação de uma realidade posta. A ausência de som dificulta a compreensão da integralidade do projeto filme. Inclusive, é possível que, ao adicionar áudio, as imagens capturadas como forma de um conhecimento pretensamente austero dos quilombolas se transformassem numa representação de estereótipos de época sobre eles, direcionando o filme para outro sentido.

No que diz respeito à construção do filme, ele segue um modelo estrutural comum aos filmes produzidos no Cine-Clube Teresinense. Um dos aspectos mais evidentes compartilhados entre eles é o corte brusco de uma cena para outra, resultado da incapacidade financeira e instrumental de realizar transições mais elaboradas. Assim, não existia suavidade na mudança de um *frame* para outro, sendo possível perceber que os filmes eram feitos a partir da junção de vídeos de curta duração, unificados depois para formar uma película de maior duração. Como demonstração, é possível observar, de forma sequencial, os minutos 14:04 e 14:05, quando, no primeiro, a câmera foca na fachada da escola da comunidade e, no segundo seguinte, exibe uma conversa de um grupo de homens. Este tipo de construção foi utilizado em grande parte dos

[716] PAIXÃO, Idelzuíta. Quilombo Mimbó: histórias de vida: Entrevista concedida a Aristides Oliveira. **Revista Acrobata**, 13 de julho de 2025.

filmes rodados no âmbito do Cine-Clube Teresinense, inclusive naqueles pertencentes ao espectro do *cinema verdade* do grupo *Mel de Abelha*.

Figura 32 - Minuto 14:04, de *Os Mimbós de Amarante*



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Figura 33 - Minuto 14:04, de *Os Mimbós de Amarante*



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

Uma diferença, contudo, é a forma como ambos os projetos - o da RAVIT e do *Mel de Abelha* - encaram o tema da pobreza. Se por um lado os cineastas universitários buscam

delimitar não somente como era a vivência da pobreza urbana, mas a sua origem e suas respectivas condições de perpetuação. No caso do Mimbó, têm-se, exclusivamente, o registro de uma pobreza naturalmente dada, ficando a cargo do espectador a reflexão sobre ela. Essa é, novamente, uma das dificuldades estabelecidas pela falta de áudio no documentário. Assim, a explicação que se alia à descrição[717] opera a partir dos consumidores que, confrontando as imagens em tela, tirar suas próprias conclusões sem a mediação dos relatos de personagens ou da fala de um narrador.

Dessa forma, o *Mimbós de Amarante* se estrutura como um relato audiovisual sobre uma comunidade que, aparentemente, se situava em um tempo externo ao tempo do resto do Piauí. A ideação de existir uma necessidade de apresentá-los para o mundo exterior resguarda a filosofia basilar do tempo *diacrônico*: a existência do tempo do diretor e do tempo daqueles que estão sendo registrados, sempre respeitando a lógica de um cinema linear, que se desenvolve a partir da noção de continuidade e sequencialidade. No Cine-Clube Teresinense, contudo, existiam filmes cuja noção de temporalidade poderia ser subvertida em favor da necessidade da narrativa. Estes são os filmes ficcionais ou *anacrônicos*, que têm a liberdade de inserir *flashbacks*, representação de imaginações e de pensamentos e mundos imaginários da forma que acharem mais conveniente.

Ainda que não sejam obrigados a cumprirem tais requisitos, a conceituação de um filme como uma obra ficcional permite que tais procedimentos constitutivos de quebra da lógica do tempo sejam empregados, caso seja necessário. No Cine-Clube Teresinense, alguns produtores, como foi o caso de José Wilson Oliveira, se dedicaram à produção de filmes de ficção, utilizando a dramatização como mecanismo de denúncia de preconceitos de gênero e de sexualidade e como emanação de discursos que pregavam a liberdade, a valorização dos direitos humanos e questionavam as violências sociais normalizadas no cotidiano das sociedades da época.

3.3. Anacronias ou “os filhos da meretriz nascem em fila” - a produção de filmes ficcionais pelos cineclubistas teresinenses

Se consolidando como um local privilegiado para a produção de documentários na Teresina do século XX, o Cine-Clube Teresinense foi a instituição responsável por animar a produção de memórias audiovisuais da cidade naquela época, seja a partir do interesse em registrar um determinado acontecimento, seja com a intenção de estabelecer o filme como um

[717] COMOLLI, 2009.

instrumento de denúncia social. Apesar do gênero documentário corresponder ao grande caudal das produções cineclubistas a partir do final da década de 1970, ela não era a única. Ao lado do *Mel de Abelha* e da *RAVIT Produções*, emergiram outras perspectivas cinematográficas na entidade, interessadas em gravar filmes narrativos e ficcionais cujas temáticas versavam desde a crítica dos comportamentos urbanos, passando pelos questionamentos de padrões de gênero estabelecidos na sociedade piauiense e chegando, finalmente, na consecução de obras que traziam reflexões políticas e filosóficas sobre os problemas da época, como a violência e a guerra.

Nestes filmes, a organização do tempo narrativo era mais livre se comparada aos filmes documentários rodados no âmbito do Cine-Clube Teresinense, podendo ser trabalhado de diversas formas. Avulta-se, então, o conceito de *anacronia* para fazer referência a estes trabalhos. Ao pressupor que o tempo pode ser quebrado, assume-se a posição de que, em um mesmo frame, podem se apresentar elementos que fazem referência a tempos passados, presentes, futuros e, até mesmo, aqueles que não existem no real, que são imaginários. No caso da maior parte da filmografia ficcional cineclubista, contudo, os idealizadores não buscavam retratar mundos inexistentes, privilegiando, através da dramatização de sua própria realidade, a representação e a reflexão sobre determinados comportamentos sociais daquele período.

Assim, a quebra de tempos permitida pela *anacronia* fílmica fala menos de uma obrigação e mais de uma possibilidade estética. A liberdade, em especial a de fabular a realidade, era a palavra de ordem. Dessa forma, o mundo dos diretores era apresentado em tela, ainda que sob a máscara de personagens inventados. Sob esta corrente artística, os cineclubistas retratavam temáticas muitas vezes invisibilizadas, como a homossexualidade e a violência humana. Um dos personagens mais dedicados pela fabulação do real no contexto cineclubista foi José Wilson Alves Oliveira, membro da direção do clube durante os anos oitenta e uma das figuras mais provocadoras a fazerem cinema naquele espaço..

Bancário por profissão, José Wilson Oliveira nasceu em Parnaíba, município do litoral piauiense, e associou-se ao CCT em 30 de janeiro de 1982, após ter participado do Curso de Iniciação Cinematográfica realizado no ano anterior. Sua estadia naquele espaço foi relativamente longa, se estendendo até o ano de 1987[718]. Nesse recorte, ele conviveu com os membros do grupo *Mel de Abelha* e muitos outros amantes da arte de filmar como José Batista Linhares, José Medeiros Pessoa e Camilo Lélis[719]. Ator de teatro antes de ingressar na produção

[718] SILVA, 2018, 96.
[719] ROCHA, 2011, p. 132.

audiovisual, José Wilson Oliveira valorizava o drama como elemento constituinte de seus filmes, criticando negativamente os trabalhos que esse aspecto não era tão destacado.

Em uma matéria elogiosa publicada sobre Oliveira, feita a partir de informações dadas pelo homenageado, os redatores destacam que o apreço pelas artes cênicas - e pelo drama - acompanham o parnaibano desde a infância. Segundo o texto, que encontra-se no acervo pessoal de José Wilson Oliveira,

> Ainda menino, tinha profunda admiração pela arte circense, não perdia um só espetáculo, por mais que lhe fosse repetido ou tivesse que entrar clandestinamente (por debaixo das lonas)... Foi, ele, um daqueles moleques que na década de 60 saía pelas ruas atrás de um palhaço, brincando, pulando e fazendo mímicas em troca de uma entrada franca na arquibancada; "sem ter idéia do que era o teatro, eu visualizava a arte através do circo". Nessa época, o litoral piauiense sempre recebia visitas de circos pequenos nas imediações do balão da guarita, onde duravam não mais que cinco dias. Desde cedo mostrou admiração pela e arte cênica, aos 12 anos recortava imagens de fotonovelas (gênero que não mais existe e nos tempos atuais por conta do advento da televisão) imaginando situações que pudesse, a seu ver, cabeça de menino sonhador, encaixar pequeninos diálogos; por muito tempo, foi essa a sua diversão, o engatinhar de sua arte. Na primeira peça, "M3, Missão Matar ou Morrer", escrita antes mesmo da adolescência, quando ainda contava oito anos de idade, apresentada entre a vizinhança de seu bairro, o jovem José Wilson já "dirigia" os colegas. Estávamos então no final da década de 60, o período em que o artista percebe que nasceu para tal ofício.[720]

Direcionado pelas memórias de Oliveira, o texto, para construir uma imagem positivada do ator parnaibano, utiliza a estratégia de naturalizar a arte e o artista, quase fundindo-os em um único corpo. Ao destacar que, desde muito jovem, José Wilson Oliveira se aproximava do mundo da cultura, os redatores criam uma pretensa aura de predestinação do biografado em relação ao teatro, algo que justificaria o êxito dos trabalhos de Oliveira neste campo: era seu destino. Evocando o talento do jovem quase como algo emanado dos céus, a matéria frisa que os méritos do parnaibano não se situam somente no campo da escrita de peças ou da sua atuação no palco, logrando êxito, também, como diretor de espetáculos. Elaborando um discurso que se coaduna com o interesse do entrevistado, o documento jornalístico estabelece Oliveira como uma autoridade no campo das artes, legitimando sua voz e seus trabalhos entre os leitores e, de modo mais direto, entre os seus contemporâneos do campo das artes.

Para os redatores, a atuação de José Wilson Oliveira era precursora no campo cultural da época, não se restringindo ao teatro. A matéria destaca que a "marca pioneira"[721] do

[720] AUTOR DESCONHECIDO. **Populares – José Wilson Alves Oliveira**. Parnaíba, s/d.
[721] AUTOR DESCONHECIDO, s/d.

multiartista também se fez presente no cinema, em especial devido à valorização de Parnaíba como cenário de seus filmes, a exemplo de *Um jeito estranho de amar*, gravado naquela cidade em 1983. Utilizando a artimanha da adjetivação massiva e da aplicação da retórica do "pequeno Mozart"[722], um talento genial desde a infância, o texto colabora com a construção de uma imagem de proeminência de José Wilson Oliveira e de suas obras no contexto artístico piauiense do final do século XX, meio em que se verificava uma rivalidade entre distintas correntes artísticas. No Cine-Clube Teresinense, esta concorrência também foi sentida.

Recordando os tempos em que conviveram, Valderi Duarte afirma que Oliveira criticava um aparente desinteresse nele e em seus colegas de realizar filmes de "ficção"[723]. Os enredos ficcionais aos quais o Duarte se refere não são obras do fantástico ou do maravilhoso, mas películas centradas na criação de filmes com vários personagens, com tensões e desfechos, diferenciando dos *Super*-8 de cunho documentário. A repreensão se dava pela profunda valorização que José Wilson Oliveira concedia ao drama no cinema, sendo, partindo de um paradigma teatral, um elemento indispensável. Sobre a imbricação da sétima arte com o teatro, o cineasta parnaibano destaca que a primeira se consolida como a eternização a do segundo. Em entrevista concedida à Arlene Silva, Oliveira desenvolve a compreensão do cinema como um extensor do trabalho do palco, narrando que gostava do cinema "[...] porque permanece. O teatro eu gosto muito, muito, mas acabou, acabou. Se acontecer a peça hoje, amanhã é de outro jeito"[724].

Nesse sentido, o modelo de cinema pleiteado por José Wilson Oliveira rememora, em partes, as fitas rodadas pela *Geração Torquato Neto* à medida em que aquelas produções elegem um fio condutor narrativo de cunho ficcional e apresentavam múltiplos atores que encenavam com um certo apelo dramático. O que diferia os estilos dos dois, no entanto, eram as mensagens sugeridas por cada uma das culturas cinemáticas e o que o papel que a imagem, essa instância visual, representava para cada um de seus idealizadores.

Se para os torquateanos, o movimento superoitista era uma forma de inaugurar uma linguagem de contestação que se opunha ao conservadorismo estético e intelectual de sua sociedade, para Oliveira a câmera era, na mesma medida, uma forma de olhar a realidade a partir da posição social do homossexual, do drogado ou do marginalizado, sujeitos cujos discursos eram interditados por uma pretensa moral pública, e um mecanismo de

[722] Menção ao compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1759-1791), conhecido na cultura popular pela genialidade verificas ainda na infância.
[723] DUARTE, 2023.
[724] OLIVEIRA, José Wilson Alves. Entrevista concedida à Arlene Maria Ribeiro Silva, Parnaíba, 2017.

experimentação interpretativa para si enquanto ator. Nessa direção, Luís Carlos Sales, seu contemporâneo, afirma à Rosa Edite Rocha que José Wilson:

> Chegou a fazer dois filmes em Super-8, média-metragem, em formato ficção, e com temáticas que chocavam naquela época. O que mais nos surpreendia na época, no caso dele, é que o cineclube era coordenado e dirigido por padres e ele fazia filmes fortes para a época, com temática de homossexualismo [SIC], drogas e violência e nunca foi impedido de fazer o filme ou de exibi-lo. [...] Na época nós víamos os filmes do José Wilson como bregas e os nossos como chiques. Para nós, que na época nos achávamos intelectuais, ele era um alienado – no fundo, no fundo. E o José Wilson era interessante porque na verdade o que ele queria mesmo era aparecer no filme. Então ele produzia e atuava no próprio filme. E ele andou em algumas cidades do interior apresentando o filme dele, é uma figura que merece destaque[725].

Os filmes aos quais Luís Carlos Sales se refere são *Pau Torto,* de 1981, e *Um jeito estranho de amar*. De forma individual, cada uma dessas obras expõem o interesse de José Wilson Oliveira em construir um espectro cinematográfico balizado na valorização do drama, gênero fílmico que permitiria ao ator explorar todas as suas capacidades de interpretação. No média-metragem *Pau Torto*, cujo título faz referência à expressão popular "pau que nasce torto, morre torto", a temática da dependência química é tratada através de seu protagonista, um rapaz que era usuário de drogas e que passa toda a sequência do filme tentando se libertar do vício. Ao abordar temas tão delicados, Oliveira causa desconforto no espaço do Cine-Clube Teresinense e vira alvo de olhares atravessados de alguns membros daquele reduto.

Essas inquietações, por sua vez, não devem ser entendidas como uma simples desaprovação pessoal às escolhas temáticas de José Wilson Oliveira. Elas eram o reflexo das próprias tensões filmográficas e sociais que se faziam presentes no ambiente cineclubista. Pertencendo à *Geração Cineclube*¸ Oliveira compartilhava com os seus congêneres os aportes teóricos oferecidos pelo curso e as máquinas de gravação disponibilizadas pelo clube do Diocesano. O modo como eles operacionalizam os apanágios ofertados pela formação cineclubista, porém, era bem distinto, respeitando as posições subjetivas de cada um dos associados.

Ao produzir um cinema voltado para os sujeitos reprovados pela sociedade[726], José Wilson Oliveira punha-se diante de visões que enxergavam esses sujeitos como um problema

---

[725] SALES, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 109.

[726] Adota-se o conceito de *sujeitos reprovados* ao invés de *sujeitos marginalizados* pelas posições distintas que essas duas noções ocupam em relação a um pretenso padrão social em Teresina. Os *marginalizados* são aqueles cuja existência pouco importa para os que estão no poder: são, majoritariamente, os pobres, cujas condições de vida quase nunca foram motivo de preocupação social. Os *reprovados*, por sua vez, são aqueles que têm atenção

a ser resolvido e não um tema a ser exposto, perspectiva comum em jornais de grande circulação da época, responsáveis por alimentar uma parcela significativa da opinião pública. Na edição de 7 de maio de 1975, o jornal *O Estado* dava indicativos de como se comportava a imprensa perante os indivíduos retratados pelo cinema de José Wilson:

> A Praça Saraiva, em pleno centro da cidade, continua sendo ponto de encontro preferido de marginais, batedores de carteiras, desocupados, homossexuais e mulheres de prostíbulos. Muitos vagabundos encontram ali um repouso ideal na madrugada nos muitos dormitórios, pelo preço de Cr$ 5,00(cinco cruzeiros). Ultimamente, a *operação arrastão* [grifo nosso] tem encontrado um grande número de desempregados e pessoas sem documentos, os quais têm sido detidos ou recolhidos ao xadrez. Mas, a Praça Saraiva como outros continua sendo um dos grandes problemas da capital piauiense.[727]

Ao descrever a povoação da Praça Saraiva, logradouro situado em frente ao Colégio São Francisco de Sales, nomeia sob o epíteto de "vagabundos" homossexuais, prostitutas e desempregados, estigmatizando-os como indivíduos adeptos a comportamentos criminosos e que, por isso, devem ser evitados, quando não presos. Ao ser veiculada em grandes meios de comunicação em massa, essa imagem acaba sendo comprada por muitos cidadãos locais, que passam a enxergar esses indivíduos cada vez mais com a lente do preconceito e da repulsa. Aliado à força ideológica das mídias comerciais da cidade, encontram-se os resquícios da influência católica no cineclube, exponenciadas na pessoa do Padre Carlos Bresciani. Em correspondência doméstica à Rosa Edite Rocha, o sacerdote confessa que, para ele, José Wilson Oliveira:

> [...] Aderiu ao Cineclube Teresinense não para aprender, mas para realizar seu plano aproveitando as filmadoras do Cineclube Teresinense. O plano dele não entrava nas finalidades do Cineclube Teresinense: era realizar um filme violento, homossexual, imoral. Percebi tudo isso mais tarde, já tudo completado. Não pude eliminá-lo, pois as películas usadas lhe pertenciam. Não sei para onde foi esse filme, pois José Wilson se transferiu de Teresina[728].

Por entender essas práticas como uma oposição à filosofia do bom cinema defendida pelos primeiros grupos de cineclubistas, Bresciani olhava para as produções de Oliveira como

---

das autoridades justamente por serem a oposição de uma imagem de normalidade e, por isso, devem ser combatidos: o homossexual é a oposição à heteronormatividade e o usuário de drogas o oposto ao homem honesto, pois na figura do dependente reside o estereótipo do bandido, do ladrão. Os reprovados incomodam por minarem uma ideologia utópica de sociedade apregoada pelas classes dominantes.

[727] POLÍCIA VAI PRENDER TODOS OS MARGINAIS. **O Estado**, Teresina, quarta-feira, 16 de abril de 1975, p. 6.

[728] BRESCIANI, Carlos. Correspondência doméstica à Rosa Edite Rocha. 2010.

escandalizantes e imorais, inadequadas para exibição popular e pretensamente desconectada das diretrizes do espaço que dirigia. Não obstante, ao voltar às bases do movimento cineclubista dispostas no estatuto do CCT, observa-se que a cinematografia desenvolvida por José Wilson Oliveira concorda com os princípios norteadores da instituição da qual participa, pois residem em seus filmes os interesses, dentre muitos outros, de "defender o cinema como arte e manifestação cultural" e "promover o cine-amadorismo"[729].

Perseverando na fôrma que adotou na elaboração *Pau Torto,* o cineasta bancário produz um outro média-metragem, já no ano de 1983. Com o nome de *Um jeito estranho de amar,* o filme contava a história de Paulo José, interpretado por José Wilson, "um rapaz de vida pacata e origem humilde, que, um dia, cedendo às tentações da carne, concorre a um desfile gay. A partir desse fato, sua vida cai numa série de transformações radicais: ele perde o emprego e sofre a violência urbana e as discriminações sociais"[730].

Figura 34 – Cena do filme *Um jeito estranho de amar*



Fonte: Acervo pessoal de José Wilson Oliveira, cedido à Arlene Silva.

Observando o escopo das narrativas filmográficas das obras de José Wilson Oliveira, é possível apontar que o debate sobre as sexualidades é desenvolvido a partir da proximidade e/ou contravenção com os conceitos de disciplina e de dispositivo, oriundos dos debates foucaultianos. Na filosofia de Michel Foucault, o dispositivo corresponde a um:

[729] ESTATUTO DO CINE-CLUBE TERESINENSE. Colégio São Francisco de Sales. Teresina, 15 de setembro de 1962.
[730] ROCHA, 2011, p. 111.

> "[...] Conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos".

Um arauto da norma, o dispositivo se institui como uma forma de estabelecimento do poder, que define o que seria um comportamento "normal" e o que não é. A partir disso, se criam redes de contenção e de disciplinarização dos comportamentos desviantes, que podem ser operacionalizados de múltiplas formas. No caso de José Wilson Oliveira, as interdições vinham em forma de repreensões públicas e privadas. Evocar personagens como o drogado, o homossexual e o travesti descontentavam não somente o núcleo mais conservador do Cine-Clube Teresinense, mas da própria sociedade. Segundo avalia João Batista Linhares, para uma parte dos cineclubistas, *Um estranho jeito de amar* foi ainda mais polêmico, pois

> Tratava da vida de um homossexual que se apaixona por um outro homem. Nesse filme tem cenas dentro de motel, tem cenas de luta, tem cenas de violência sexual. Era complicado até para fazer. Eu era menor de idade, na época, e pra filmar o roteiro teve que passar pela minha mãe que hesitou muito até me permitir ajudar o pessoal do filme. O protagonista do filme era o próprio José Wilson. No final do filme tivemos uma cena no rio Poty que foi feita lá, que era para simbolizar o mar, a liberdade e imensidão desse mar". Nessa cena era para ter um beijo, que nós íamos filmar nesse rio. Mas acabou que essa cena foi cortada[731].

Em depoimento concedido à Arlene Silva, José Wilson Oliveira conta que as críticas negativas a seus filmes não se restringiram somente ao Diocesano. Além das repreensões sacerdotais, o trabalho fora mal interpretado pelo gerente do banco em que trabalhava e, até mesmo, pela polícia. Durante uma projeção realizada na Universidade Federal do Piauí, o filme foi apreendido sob o pretexto de que a obra "desrespeitava a moral e incentivava as pessoas a enxergarem os travestis como seres vivos comuns, como humanos"[732]. Ecos da violência simbólica, que repercute em violência física, a recepção arredia que a saga de Paulo José recebeu no Cine-Clube Teresinense e em outros espaços que frequentava foi, curiosamente, um ponto fora da curva no sucesso que *Um jeito estranho* de amar logrou em exibições que aconteceram para outros públicos dentro e fora do estado.

[731] BATISTA, 2010 apud ROCHA, 2011, , p. 111.
[732] OLIVEIRA, José Wilson Alves. Entrevista concedida à Arlene Maria Ribeiro Silva em 18 de maio de 2017.

Figura 35 – Cena do filme *Um jeito estranho de amar*, premiado na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, na qual José Wilson Oliveira se encontra travestido.



Fonte: SILVA, 2018, p.95

Figura 36 – Encarte do filme *Um jeito estranho de amar* na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão

UM JEITO ESTRANHO DE AMAR - PI

Ficção - 29' - 18 QPS - 1982 a 1983

Sinopse: Conta a história de Paulo (José Wilson), um rapaz de vida pacata e origem humilde, que, um dia, cedendo às tentações da carne, concorre a um desfile gay. A partir desse fato sua vida cai numa série de transformações radicais. Perde o emprego, e sofre a violência urbana e as discriminações sociais.

Ficha Técnica:

Direção: Francisco Ferreira
Fotografia: João Batista, Francisco Ferreira e Pedro Celestino
Montagem: José Wilson, Francisco Ferreira, João Batista, Pedro Celestino
Roteiro: José Wilson
Som e Efeitos: Ramisés Ramos e Pedro Celestino
Atores: José Wilson, Iaci Alba Manturil, Judson Barros e outros.

Fonte: SILVA, 2018, p.94

Apesar da repreensão de seu superior, os colegas de trabalho de José Wilson o parabenizaram pela coragem de assumir o papel de Paulo José, rejeitado por outros envolvidos na produção do filme[733]. Já em 1986, *Um jeito estranho de amar* ganhou o Prêmio Especial do

[733] OLIVEIRA, 2017, op. cit.

Júri na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, realizada em São Luís. Dois anos mais tarde, no rastro do sucesso destas premiações, José Wilson Oliveira integrou o elenco e a produção de outro curta-metragem, nomeado de *A fila*. Assim como aconteceu com *Pau Torto* e *Um jeito estranho de amar*, *A fila* insuflou divergências ideológicas entre os seus realizadores e os demais cineclubistas. Idealizado por Joaquim Lopes Saraiva, essa película baseia seu argumento na existência de incontáveis filas às quais os sujeitos precisavam se submeter. Dentre as filas, estava a de receber a Eucarístia católica, para comprar jornais, para realizar casamento civil e, até mesmo, temas controversos como o sexo, explorado em uma cena na qual aparecia uma sequência de pessoas perfiladas esperando a sua hora de atingir o gozo: era uma fila para transar.

Mesmo partindo da ânsia de buscar se diferenciar dos filmes documentários, *A fila* resguarda algumas continuidades em relação a alguns filmes feitos pelo grupo *Mel de Abelha.* As conexões, ainda que sutis, não dizem respeito aos temas ou às intenções filmográficas, mas à montagem final da película. Se em *Espaço Marginal*, os créditos iniciais eram inscritos em uma parede, no filme de Saraiva e Oliveira eles estavam estampados nas camisas dos personagens. Além disso, a trilha sonora do filme era feita a partir de músicas clássicas ou de domínio público, a exemplo de uma valsa de Johann Strauss II.

Figura 37 – Créditos iniciais do filme *A fila*



Fonte: Acervo pessoal de Joaquim Saraiva, cedido à Arlene Silva.

Segundo relata Joaquim Saraiva, devido ao fato de o Cine Clube ter os melhores equipamentos para edição e gravação tudo era feito lá e por isso as situações de proximidade aconteciam com frequência[734]. Não era estranho, por isso, ver sujeitos vinculados a grupos específicos repetirem metodologias de filmagem e edição, pois não somente utilizavam os mesmos instrumentos de construção de materiais audiovisuais, como estudaram com os mesmos instrutores[735]. Isto, todavia, não excluía os atritos; pelo contrário, os tornava mais corriqueiros. Conforme relata, um desses episódios aconteceu durante de finalização de *A fila*, quando o:

> O padre Carlo Bresciani, diretor do CCT, chegou na sala bem na hora e viu uma cena erótica bem leve do filme *A fila*. Ele ficou chateado, proibiu a edição e quase a gente foi expulso de lá. Mesmo assim, a gente terminou o filme escondido do padre [risos] e ganhamos muitos prêmios em festivais de cinema.

A cena mencionada no fragmento acima não era um nu artístico ou a gravação de algum carinho explícito, mas a menção à prostituição, aliada a homens sem camisa, que aparecem abotoando ou desabotoando a calça. Conforme abordado anteriormente, em uma das filas, rapazes são vistos esperando o seu momento de encontrar uma prostituta. É a partir desta

[734] SILVA, 2018, p. 91.
[735] É exatamente esta a justificativa utilizada para se criar o conceito de *tempo do cineclube*: o compartilhamento do mesmo horizonte de expectativas. In: MELO, 2023.

personagem que o filme introduz o único elemento ficcional da narrativa. Após encontrar muitos moços, a mulher dá à luz a muitas crianças, uma nascendo após a outra. Assim como tudo naquele mundo, os filhos da meretriz nascem em filas. Ao analisar a cena como alegoria, é possível interpretar esta cena como uma alusão à expressão "filhos da puta", propondo que, devido ao nascimento massivo, são esses um dos principais tipos a povoarem o mundo.

Figura 38 – Cena do filme *A fila*. José Wilson Oliveira é o primeiro da direita para a esquerda.



Fonte: Acervo pessoal de Joaquim Saraiva, cedido à Arlene Silva.

Figura 39 – Nascimento sequencial de pessoas: os filhos de uma meretriz



Fonte: Acervo pessoal de Joaquim Saraiva, cedido à Arlene Silva.

Sendo a organização explícita daquela realidade, as noções de disciplina e de controle emergem em muitas das cenas da gravação. Como uma lei universal, os sujeitos compreendem automaticamente a ordem de funcionamento das coisas na sociedade perfilada. Ainda assim, placas orientam a população a adotar o comportamento padrão do lugar, asseverando a existência de um dispositivo normatizador que busca estabelecer o controle dos corpos. Têm-se, aqui, a dimensão do biopoder, também proposta por Foucault, que versa sobre o corpo como um espaço de disputa política, seja por controle, seja como resistência[736].

Em *A fila*, os dissidentes, aqueles que se esgueiram pelas brechas e tentam tomar o lugar de alguém, são violentamente punidos. Em uma das últimas cenas, os "furões" são colocados um ao lado do outro e fuzilados com um guarda-chuva, artefato que faz referência ao rifle comum em execuções ordenadas pelo Estado. Após a morte, seus corpos são enterrados em fila. No desfecho do filme, seus corpos sem vida permanecem estirados, com uma identificação numérica sobre o peito: 1, 2, 3, e assim sucessivamente. Isto evoca a despersonalização que as sociedades ocidentais ocasionam nos sujeitos, perdendo-se a identidade em favor de uma identificação inespecífica. Apesar de só os "marginais" assassinados terem sua indigência reconhecida, a descaracterização enquanto humanos pode ser estendida aos demais personagens do filme. Todos são um elemento de uma fila, não importa qual, esperando sua hora chegar.

736 FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, p. 244.

Figura 40 – Placa ordenando “Faça fila”.



Fonte: Acervo pessoal de Joaquim Saraiva, cedido à Arlene Silva.

Figura 41 – Dissidentes perfilados para a execução sumária. José Wilson Oliveira é o segundo da direita para a esquerda.



Fonte: Acervo pessoal de Joaquim Saraiva, cedido à Arlene Silva.

Assim como outros filmes com os quais José Wilson Oliveira esteve envolvido, *A fila* distinguiu-se entre as melhores películas exibidas no III Festival de Cinema Super-8, ocorrido

em 1988[737]. À medida em que demonstra a capacidade do filme em ser aceito em outros redutos fílmicos época, os galardões recebidos pelos média-metragens em 1986 e 1988 deflagram as nuances das disputas subjetivas travadas pelos produtores que se inseriam no interior da *Geração Cineclube*, constituinte de um mesmo local histórico e social. Mesmo que os filmes de José Wilson causassem desconforto nos demais associados do CCT, isso não o tornava membro de um outro espectro fílmico, contraposto ao Cine-Clube Teresinense. Pelo contrário, essa trajetória atesta que o *tempo do Cineclube*[738] fora experimentado de muitas formas diferentes por sujeitos que, de forma semelhante, apropriaram-se das instruções teóricas ofertadas pelos cursos da instituição e do instrumental de produção que lá se encontrava a fim de construírem sua imagem pessoal de cinema.

Ao formar a J. W. Produções, um grupamento interno de cineastas que compartilhavam os mesmos interesses artísticos em relação às filmagens em *Super-8*, José Wilson Oliveira não rompia com o movimento cineclubista. Assim como o *Mel de Abelha*, essa equipe produzia suas imagens juvenis a partir do espaço do Cine-Clube Teresinense, do que lá era ensinado e das máquinas que eram administradas pelo Padre Carlos e pelos outros diretores, mecanismos de produção cinemática disponível igualitariamente para todos os cineclubistas associados. Sob essa ótica, o próprio José Wilson Oliveira constata que os materiais que produziu no campo do audiovisual só foram possíveis através do contato dele com a educação cinematográfica ofertada pelo clube de cinema. Em suas palavras:

> Tudo o que eu sou hoje eu devo ao CCT. Eu me tornei mais sério depois de frequentar o cineclube. Ele me deu uma base concreta. Aprendi muito com o padre Carlo Bresciani nas leituras que ele sugeria, nas conversas e nos passeios. Ele era muito rigoroso com o melhor para a formação humanista. Exigia respeito às pessoas. [...] As reuniões eram aos sábados e ninguém faltava. Nós éramos bem acolhidos; havia uma amizade entre os membros; era uma ocupação sadia; um lugar de aprendizagem também. Os aniversários dos membros do clube de cinema do Colégio Diocesano eram comemorados sempre. Nada era obrigatório, mas ele sabia convencer cada um a não faltar pelas novidades de cada encontro, porque ele falava bem e mostrava muita coisa do mundo que estava no filme e eu nunca tinha visto.[739]

Desse modo, consagra-se o Cine-Clube Teresinense como um espaço de aprendizagem, permeado de embates ideológicos, mas não pessoais. As desavenças estéticas e artísticas nunca chegaram às vias de fato. Ainda que o Padre Carlos Bresciani, tenha ressalvas em relação à

[737] SILVA, 2018.
[738] MELO, 2023.
[739] OLIVEIRA, José Wilson Alves. Entrevista concedida à Arlene Maria Ribeiro Silva em 19 de janeiro de 2017.

filmografia desenvolvida por José Wilson e este, por sua vez, suas reservas em relação às gravações rodadas pelo grupo *Mel de Abelha*¸ todos esses se uniam como companheiros de um movimento muito maior, iniciado mais de vinte anos antes. No contexto fílmico do CCT, todavia, o eixo de filmes ficcionais não foi animado exclusivamente por José Wilson Oliveira. Existiram projetos de cineastas que não se vincularam ao *modus operandi* do cineasta de Parnaíba. Um dos filmes realizados sob estas novas condições é *Um homem universal*, gravado pela equipe *Raios*, em 1982.

Nos créditos iniciais, o estilo estético das películas realizadas por membros do Cine-Clube Teresinense já se revela. O nome dos produtores se encontra posto em cartazes colocados na areia, criando, pelos grãos sobre o papel, a impressão de existirem recortes nas bordas da cartolina. Após a apresentação dos participantes, o filme começa com foco no nascer do sol, indicando o início do dia. Dentre os trabalhos audiovisuais analisados até aqui, este é o único que dá destaque a delimitação de em qual momento do dia as ações dos personagens ocorrem. Junto com a gravação da luz solar, a câmera se direciona para relógios, um público e outro residencial, para indicar uma noção de passagem do tempo.

Figura 42 – Créditos de *Um homem universal*, com cartaz na areia.



Fonte: Projeto *Cinelimite*

Figura 43 – Relógio de parede que surge após a cena de nascimento do sol, indicando o período do dia e a hora.



Fonte: Projeto *Cinelimite*

O filme acompanha um personagem que anda pela cidade de Teresina, por muitas zonas. Primeiro, ele passa pela Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermelha[740], fazendo uma genuflexão na porta do templo, em sinal de respeito. Este é, inclusive, um dos momentos no qual é possível perceber um aparente teor cristão na obra. Saindo do local sacro, a câmera flagra o protagonista entrando na então Agência Central dos Correios, no centro da Cidade, de onde parte para um quiosque de bebidas localizado nos arredores. De lá, ele vai para a vizinha Praça Pedro II, onde passa por bancas de jornal e pelo Theatro 4 de Setembro, a maior casa de espetáculos de Teresina. No que concerne aos registros imagéticos da cidade, o filme se posiciona na mesma esteira que os demais emergidos a partir do Cine-Clube Teresinense, correspondendo a um discurso visual sobre a capital piauiense e a um registro histórico de uma cidade que já não existe mais.

[740] Bairro situado na zona Sul da capital.

Figura 44 – Personagem principal de *Um homem universal* para na frente do Theatro 4 de Setembro, lendo o cartaz da programação do Projeto Pixinguinha



Fonte: Projeto *Cinelimite*

Após flanar pela cidade, o ator entra em um cinema. É este o ponto de partida para o foco central do filme. No dia seguinte, durante o café da manhã, o protagonista dialoga com um coadjuvante que lhe fala sobre o fim "da guerra", sem indicar qual, mesmo que dessem a entender que era uma que cuja ocorrência se dava no exterior. Logo, a falta de especificação sobre qual conflito que ambos conversavam indica que a "guerra" referenciada se estabelecia como um substantivo comum: o conflito poderia ser um qualquer, pois o importante é a mensagem para qual ele é suporte. No diálogo entre os atores, os dois debatem sobre como a guerra também existe no interior dos núcleos familiares. Ao passo que o personagem secundário afirma que os beligerantes acreditam lutar por uma causa justa[741], o protagonista responde que, sabendo que a guerra existe, deve se considerar que ela não está só nos campos de batalha, mas no coração do homem e nos seios familiares, locais onde "[...] deve haver conflitos internos e familiares, que aparentemente são simples, mas são fruto do egoísmo".[742]

[741] UM HOMEM UNIVERSAL. Direção: C. Leles. Col. Son. Teresina, 1982, 9".
[742] UM HOMEM UNIVERSAL, 1982.

Figura 45 – Diálogo entre o personagem principal, sentado, e o coadjuvante no filme *Um homem universal*.



Fonte: Projeto *Cinelimite*.

A narrativa do filme revela um cunho moral e religioso sobre o qual a história se estrutura. Isto se revela não somente nos diálogos principais, mas nas falas acessórias e nas imagens capturadas pelas câmeras. Em determinado momento da narrativa, ouve-se a expressão "Graças a Deus", pronunciada de forma solene, o que indica menos uma a função de interjeição e mais uma fala premeditada do personagem. Esta é a vantagem que os filmes sonoros possuem em relação aos mudos, no que concerne às possibilidades de análise histórica: até mesmo a entonação de uma fala pode mudar a função dela em um filme e direcionar a compreensão do espectador para um viés específico.

Em determinados momentos, a trilha sonora do filme, embora em má qualidade, lembra os hinos cantados nas igrejas da América Latina, quase sempre entoados por poucas vozes acompanhadas de um violão. Ao lado das conversas no filme, as próprias ações silenciosas indicam a inclinação do filme para um argumento de cunho moral e espiritual, a exemplo da reverência feita na frente da Igreja de Lourdes, no começo da película.

Figura 46 - Genuflexão do protagonista em frente ao portão principal da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermelha.



Fonte: Projeto *Cinelimite*

O filme se encerra com a aparição de um personagem que chama a si próprio de o *Homem Universal*. Sua aparição é curta. Ele se delimita a explicar que sua alcunha se dá porque ele não tem pátria, é um homem sem lugar definido. Localizando o personagem no interior da proposta do filme, uma interpretação possível de seu nome e sua mensagem é a de que o bem estar coletivo é dever de todo homem, seja ele de onde for. Ao apresentar sob uma condição de não pertencimento, o personagem não se coloca na condição de apátrida, termo político que se refere aos sujeitos em situação de negação do seu local de nascimento, mas de um homem que vem de todos os lugares.

Dessa maneira, sua situação o estabelece como alguém cujo dever de promoção da paz se direciona não somente a um único reduto, mas ao planeta inteiro, firmando um entendimento de que a luta pela serenidade global é uma obrigação de todos os indivíduos, independente do que orienta o seu país de origem. Ao propor este discurso, o *Homem Universal* defende que a promoção da dignidade humana e da não-violência deve estar acima das filosofias nacionalistas, pautadas no egoísmo já mencionado, ainda que em outro contexto, pelo protagonista.

Figura 47 - O *homem universal*, à esquerda, bate à porta do protagonista, à direita.



Fonte: Projeto *Cinelimite*

Ao contrastar o *Um homem universal* com *A fila*, *Um estranho de amar*, além das obras pautadas nas *sincronias* e as *diacronias*, tem-se que o Cine-Clube Teresinense correspondeu a um local de produção de filmes em diversos segmentos. A importância deste local não se restringe à formação de cineastas locais, mas se consolida como não só como uma organização responsável por produzir a memória audiovisual da cidade, como se consolida como uma vertente estética plena. A pluralidade de equipes no interior da instituição não a fragmenta: pelo contrário, a unifica. Todos estes filmes partiram das mesmas máquinas, sendo acionados em observação ao que foi exposto nas mesmas aulas, pelos mesmos instrutores.

Dessa forma, o cineclubismo teresinense correspondeu a um movimento cuja filosofia básica era: aprendam e criem. Imbricando a educação por e para o cinema com a execução filmográfica, os sócios desta instituição produziram não somente algumas das únicas imagens sobre a cidade produzidas na segunda metade do século XX, mas um discurso autoral - cuja regra era a polifonia - sobre os seus contemporâneos e sobre o tempo, o seu próprio e o do mundo.

SOBEM OS CRÉDITOS

Considerações Finais ou *A última noite do mundo*

— O que você faria se soubesse que esta era a última noite do mundo?[743]

Em 1951, o americano Ray Bradbury publica um pequeno texto no livro *The Illustrated Man*, uma coletânea de contos de ficção científica, intitulado *A última noite do mundo*. Na obra, Bradbury apresenta um diálogo curto entre um um homem e sua esposa durante uma noite de outubro do ano de 1969. Durante os afazeres domésticos, o marido pergunta à mulher o que ela faria se aqueles fossem os últimos momentos de sua vida. Ela, um pouco sobressaltada, responde que nunca havia pensado sobre antes. Ao ouvir isso, o esposo diz que ela deveria começar a pensar, pois não haveria um amanhã para ninguém, inclusive para eles dois. Defendendo que o fim do mundo era iminente, o homem contou que soube disso através de uma voz lhe revelou, em sonhos, que a terra acabaria no dia seguinte. E ele não tinha sido o único a sonhar isso: todos os seus companheiros de trabalho receberam a mesma mensagem onírica. A mulher, ainda um pouco confusa, pergunta como seria este fim, se através de bombas ou de conflitos. Serenamente, o marido nega, dizendo que seria, apenas, "como fechar um livro".

Redigido no contexto da Guerra Fria, o texto pode ser lido, segundo a proposição do autor, como uma advertência sempre atual sobre os destinos catastróficos de uma humanidade que se familiarizou com a beligerância[744]. Para além da análise contextual, a leitura do conteúdo do escrito oferece lições importantes sobre o encerramento de ciclos e de experiências. Assim como aconteceria com o mundo antes do sol da manhã seguinte surgir no horizonte, existem coisas que acabam serenamente, sem barulho ou contenda. Enquanto alguns fins se anunciam de forma explosiva, outros acontecem de uma forma tão calma e processual que se assemelham, de fato, ao fechar de um livro. Este segundo foi o que ocorreu com o Cine-Clube Teresinense, descontinuado em meados de 1992.

O fechamento do clube acompanhou uma série de mudanças sociais e tecnológicas. Segundo registro em atas, desde o fim da década de oitenta, encontrar materiais de Super-8

[743] BRADBURY, Ray. A derradeira noite. In: BRADBURY, Ray. **O homem ilustrado**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1955.

[744] PAGANINE, Carolina Geaquinto. "É apenas, vamos dizer, como fechar um livro": a última noite do mundo por Ray Bradbury. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, n. 3, p. 01-12, 2021. e-ISSN: 2316-6614. DOI: https://doi.org/10.26512/belasinfieis.v10.n3.2021.33177

tinha ficado cada vez mais difícil, tornando estes insumos muito raros. Nesse momento, o VHS começa a ganhar espaço frente às bitolas do cine-amadorismo, fato que é acompanhado pelo aumento do consumo privado de filmes resultante de um crescimento, ainda que lento e circunscrito à parcela maia abastada da cidade, da compra de aparelhos de leitura de fitas cassete e de aparelhos televisores. De forma complementar, o interesse dos sócios acabava por minguar - ou se redirecionar - aos poucos. Os jovens dos anos oitenta começaram a crescer e as responsabilidades da vida adulta os chamaram. Trabalho, casamento e filhos se tornaram as preocupações centrais da vida desses sujeitos. Dentre os que resolveram tornar o cinema uma atividade profissional, um segmento considerável foi embora do Piauí, como foi o caso de Dácia Ibiapina.

Para João Batista Linhares, junto com os fatores de cunho pessoal, o golpe de misericórdia no Cine-Clube Teresinense foi dado pela mudança do padre Carlos Bresciani de Teresina para Salvador. Apesar de ainda existirem idealizadores engajados, a principal fonte de instrução para os novos grupos havia partido. Todos esses fatores se juntaram, foi se normalizando uma frequência cada vez menor de pessoas nas reuniões e uma ausência de novos aspirantes a sócios. Numa data qualquer, no silêncio de um fim de noite, um cineclubista, o último a sair da sala que sediava o clube no colégio Diocesano, passou a mão pelo interruptor, apagou a luz, pegou a chave no bolso, pôs na fechadura e a girou. Naquele momento, a porta se fechou para nunca mais abrir. A última noite do mundo chegou e todos já a esperavam.

No conto de Bradbury, a esposa não duvidou do marido, pois também sonhara com a voz escatológica que anunciava o fim da vida. Não havia o que ser feito. O livro foi fechado, pois sua história já tinha sido lida. O Cine-Clube Teresinense foi o signo de um tempo e, quando ele passou, ele também se foi. Mas resistem as memórias! A época do clube passou, mas uma boa parte de seus registros, sejam pessoais, textuais ou imagéticos, resistiram por muitos anos depois de seu fim, guardados nos acervos dos ex-sócios e do Colégio São Francisco de Sales. Foi através deles que esta pesquisa pode ser desenvolvida e, através deles, espera-se ter conseguido indicar a importância do Cine-Clube Teresinense não só como um espaço de sociabilidades juvenis, mas como o construtor de uma significativa parte da história do audiovisual no Piauí.

Nesta pesquisa, os jovens emergiram como protagonistas, ainda que não formassem um grupo homogêneo. Eram jovens no plural mesmo. Do movimento estudantil à contracultura, dos movimentos religiosos ao ateísmo militante, foi possível encontrar exemplares destes sujeitos compartilhando a mesma cidade e as mesmas instituições, como o Cine-Clube Teresinense. A cidade era sitiada por eles justamente porque eles eram diferentes, cada um

querendo exaltar sua própria maneira de ser jovem. A capital piauiense foi palco não só de uma disputa, mas de uma exibição de culturas juvenis que, embora concorrentes, dividiram a mesma época e lugar, se conectando seja para concordar, seja para discordar.

Conforme se atesta nos filmes produzidos por eles, apesar de seguirem linhas independentes, todos eles partiram da instrução e dos aparatos técnicos que, compartilhados por muitos indivíduos ao longo dos anos, provinham de um único lugar, que era o cineclube. Valderi Duarte, Luís Carlos Sales, José Wilson Oliveira, Lorena Rego, Dácia Ibiapina, Raulino Neto, Vitorino Neto, José Saraiva, João Batista Linhares e tantos outros são os responsáveis por, de um mesmo espaço, projetarem suas imagens juvenis independentes, cada uma com seus próprios contornos e proposições estéticas.

Reconhece-se, portanto, a fundamentalidade do Cine-Clube Teresinense para a formação de uma parcela significativa da juventude local, em especial no que diz respeito ao cinema. Mas não só em relação a isso. Com uma câmera na mão, os jovens cineclubistas construíram relações e interpretações distintas acerca da vida que os cercava. Com o olhar apurado pelos filmes que consumiam e debatiam no clube, os sócios despertavam novas significações para os espaços que frequentavam, para as aspirações que possuíam e para as pessoas com as quais conviviam.

Se o fim daquele mundo chegou, ela raptou tudo que poderia, menos as subjetividades formadas e os registros audiovisuais produzidos durante os anos cineclubistas. Resguardadas do fim dos dias, as lembranças dos antigos associados revelam não só a fundamentalidade do Cine-Clube Teresinense para a vida cultural e artística da urbe durante a segunda metade do século XX, como apontam para a influência daquele espaço para a formação de uma cinefilia. Apesar das dificuldades humanas e materiais, os trabalhos que foram produzidos no âmbito do clube e que resistiram após a sua dissolução são um produto histórico por excelência, mas, também, uma forma de materializar os sentimentos.

Tributário do mundo que o encerrava, a trajetória dessa entidade e as produções que nele encontraram berço são um *afecto*[745] por excelência, conceito deleuziano que diz respeito à possibilidade que as artes têm de se desprender de seus criadores e, ao viver mais e além deles, tornarem-se atemporais. Assim, a evolução do Cine-Clube Teresinense se apresenta enquanto atestado de um momento de novidades no qual a juventude ousou aliar o interesse e a técnica

[745] Associa-se, aqui, a noção de durabilidade com o conceito de perfecto e afecto, proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari para indicar "um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente". In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1997.

em busca de fabricar o atestado de suas identidades, múltiplas e tão pessoais, imagens de si e dos seus entornos. Na última noite do mundo, o céu negro e sem estrelas é cortado pelas cenas gravadas pelos jovens cineclubistas: assim como numa tela de cinema, elas se projetam perante os espectadores como uma tentativa de proteger risos, críticas, sons e sonhos do esquecimento e de emanar um tempo fora do tempo, um tempo que parece nunca ter fim.

REFERÊNCIAS

Filmes:

ADÃO E EVA DO PARAÍSO AO CONSUMO. Direção: Carlos Galvão. Teresina: 1972.

O CANGACEIRO. Direção: Victor Lima Barreto. Companhia Vera Cruz, 1953.

NEFERTITE, A RAINHA DO EGITO. Direção: Fernando Cerchio. Itália, 1961.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO. Direção: Carlos Coimbra. Brasil: 1964.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção Sergei Eisenstein. Ex-União Soviética, 1925. P & B, título original Bronenosets Potyomkin. 75 min.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: David Wark GRIFFITH. Estados Unidos: Epoch Producing Corporation, 1915.

MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.

NOSFERATO NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Elenco: Torquato Neto, Scarlett Moon, Helena Lustosa, Daniel Más. Duração: 26 min. Brasil, 1972.

O CABELEIRA. Direção: Milton Amaral, Brasil, 1963

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

RODA VIVA. Entrevista com Lygia Fagundes Telles. TV Cultura, São Paulo, 1996.

ROMA, CIDADE ABERTA. Direção: Roberto Rosselini. Itália: 1945, 97 min.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Produção de Rudolf Meinert e Erich Pommer. Roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz. Decla Bioscop, 1920. 77 min.

Documentos escritos/impressos:

A ARRANCADA DO CINEMA ARGENTINO. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 19 jun. 1967.

AGOSTINI, Roberto. Entrevista concedida ao Jornal **O Dia**, Teresina, out. 1978, p. 3.

AGUIAR, Elon; MONTEIRO, Orlando. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 24 abr. 1965.

ARQUIVO NACIONAL. Dossiê PB N2694/19/AC/75. Brasil: 1975.

ARQUIVO NACIONAL. Encaminhamento 1969/SNI/ARJ/1970. Brasil: 1970.

ARQUIVO NACIONAL. Informação 1078/19/AC/76. Brasil: 1976.

AUTOR DESCONHECIDO. **Correspondência**. Destinatário: Reitor do Colégio Jesuíta de Teresina. Villa Nóbrega: 23 abr. 1962.

AUTOR DESCONHECIDO. **Populares – José Wilson Alves Oliveira**. Parnaíba, s/d.

BRASIL Lei Nº. 5.528, de 12 de novembro de 1968. Presidência da República. **Diário Oficial da União**, 14 nov. 1968.

BRESCIANI, Carlo. Depoimento à revista **Presença**, ano VII, nº 14, jul/out 1985.

BRITO, Antônio Luiz. Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 26 jul. 1968, s/p.

CENTRO ESTUDANTAL PIAUIENSE, Ofício a de nº 08/60, Teresina, 13 mar. 1960.

CENTRO ESTUDANTAL PIAUIENSE, Portaria de nº 09/65, Teresina, 06 mai. 1965.

CINE CLUBE, **O Estado**, Teresina, 15 set. 1984, s/p.

CINECLUBE LEVANTA INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA [...], **Jornal Brasiliense**, Brasília, 20 jul. 1968, s/p.

CINE-CLUBE TERESINENSE. Ata do Cine-Clube Teresinense, Teresina, 29 nov. 1969, p. 2.

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Estatutos do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: 1962.

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Lista de Diretorias do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: s/d (b).

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de Atas I**. Teresina: S/D (b).

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de Atas II**. Teresina: s/d (a).

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 1965.

CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 10 out. 1965.

CINE-CLUBE TERESINENSE. Tradução de uma apostila referente a um Titulador. s/d (d).

CINE-CLUBE TERESINENSE. Tribuna Cinematográfica. In: **Jornal O Dia**, Teresina, 6 jun. 1965, s/p.

COLÉGIO SÃO FRANCISCO DE SALES. **Curso de orientação cinematográfica do Colégio Diocesano**. Teresina: 1962, p. 1.

COMENTANDO CINEMA - O Espectador Consciente e Espectador Inconsciente, **O Dia**, Teresina, 22 de outubro de 1965.

CONGRESSO DA UNE. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de out. de 1968, s.p.

DUVERGER, Maurice. Os jovens rebeldes. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2-3 jun. 1968, p. 3.

FESTIVAL de cinema super-8 teve êxito. **Jornal da Manhã**, Teresina, 21 ago. 1981, p. 6.

FUMAGALLI, Padre Moisés M. **Estatutos do Grêmio Dom Avelar, do Colégio São Francisco de Sales**. Teresina: 1961, p. 6.

GALVÃO, Carlos. A importante desimportância de Roberto Carlos. **Gramma**, Vol. 1, Teresina, 1972, p. 9.

GUARNIÇÃO FEDERAL DE TERESINA. Ofício Nº. 205-GU. Teresina: 26 nov. 1965.

IMPERIALI, Ângelo. **Correspondência**. Destinatário: Guarnição Federal de Teresina. Teresina: 27 nov. 1965

JOVENS QUEREM MENTALIDADE NOVA [...], **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15/16 jul. 1968, ed. 00082, p. 18.

JUSCELINO, Frutuoso; LIMA, Climério. Cinema e Educação. **O Dia**, 7 de setembro de 1965, **grifo nosso**.

LIMA, Climério. Diretor e Ator. In: **O Dia**, Teresina, 22-23 set. 1968, s/p.

LIMA, Climério; ERNESTO; José. Comentando Cinema – O Cinema e a Criança. **O Dia**, Teresina, 31 mai. 1965, s/p.

LIMA, Climério; JUSCELINO, Frutuoso. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 20 nov. 1965.

LIMA, Climério; PINTO, Gilberto. Neo-realismo no cinema. **O Dia**, Teresina, 25 ago. 1966, s/p.

MACCORMACK, John. Engajamento estudantil é desafio à sociedade. In: JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 2-3 jun. 1968, p. 3.

MARIA BETHÂNIA traz de volta. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ed. 22407, 24 abr. 1966, capa.

MARTINS, Elias. **Fitas**. Teresina: Tipografia do Jornal de Notícias, 1920.

MELLO, George Vidor; LISBOA, Paulo César; MAIA, João Domingues; PENCHEL; Marcus Antunes. Carta à redação. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 set. 1968, p. 5.

MONTEIRO, José do Rêgo; FREITAS, José. **Hino do Cine-Clube Teresinense**. Teresina: s/d.

MOURA, Roberto. Corda Solta. In: **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, No. 06812, 28 set. 1972, p. 11.

O ERRO DO CINEMA BRASILEIRO. In: CINE-CLUBE TERESINENSE. **Livro de roteiro do programa Tribuna Cinematográfica**. Teresina: 22 mai. 1966.

O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 26 mar. 1962, No. 1, p. 2, [grifo nosso].

OLIVEIRA, Edmar. 1. In: O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, 16 abr. 1962, No. 3, p. 2.

PEDRO II e Santo Inácio venceram concurso escolar, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1969, p. 7.

PEREIRA, Ladenilson José. Cinema no ensino de história: as chanchadas e os anos 1950. **Cadernos de Pós-graduação**, v. 5, n. 1, p. 207-218, 2006.

PIO XI, Papa. Carta encíclica ***VIGILANTI CURA*** sobre o cinema. Roma: 1936. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

PIO XII, Papa. Carta encíclica **MIRANDA PRORSUS** sobre a cinematografia, o rádio e a televisão, de 8 de setembro de 1957. [Roma], 1957. Acesso em: 18 dez. 2020.

QUANDO O SOL APAGA o Rio ilumina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. 88, 17 abr. 1966, p. 9.

SILVA, Josia Clarence Carneiro da. Cinema-Vidas em Lance-um filme piauiense. **O Estado Interessante**, Teresina, 04 jun. 1972, p. 3.

SOCOS e pontapés nas eleições do DCE. **O Dia**, Teresina, 14 maio. 1981, p.8.

TORQUATO NETO. O terror da Vermelha. **Gramma**, Vol. 2, Teresina, 1972, p. 9.

UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS. Cartilha do VI Conselho Estadual Piauiense dos Estudantes Secundário, Teresina, 16 dez. 1963, p. 1-2.

UNIÃO PIAUIENSE DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS. Ofício de número 207/59/60, expedido em Teresina em 23 fev. 1960.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. Resolução Nº. 07/73, de 15 fev. 1973, Teresina.

VIEIRA, Getúlio. Cinema. In: **O Dia**, Teresina, s/d.

VIEIRA, Getúlio. Comentando Cinema. In: **O Dia**, Teresina, 2 ago. 1968.

Bibliografia:

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994, p. 6.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

ALMEIDA, José Dias de. **Resistência e rebeldia em busca da cidadania**: 15 anos de DCE livre na UFPI. Teresina, EDUFPI, 1995, p.51.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Companhia das Letras: São Paulo, 2008, p. 32.

ARAÚJO NETO, Torquato. **Torquatália:** obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 284.

ARAUJO, Lanna Karen Lima. **Práticas Católicas e Vivências Femininas em Picos-PI (1944-1970)**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2020.

ARAÚJO, Lucélia Nárjera. **Tecendo Narrativas**: vivências estudantis na FAFI e na UFPI durante a Ditadura Militar (1964 a 1975). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande-PB: 2013, p. 29.

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 – Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2023.

ARIÈS, Phillipe. História social da criança e da família. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

AZEVEDO, Isis de. AS REVISTAS EM QUADRINHOS há muito circulam por aí [...]. In: **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 9 jun. 1964.

BARBOSA JÚNIOR, Francisco de Assis de Sousa; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. “AOS DOMINGOS, UMA MULTIDÃO INCALCULÁVEL ESQUECE DE TUDO PARA

VER SEUS ÍDOLOS": CULTURA BRASILEIRA E IDENTIDADE NACIONAL EM *SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL* (1965), DE MAURICE CAPOVILLA. In: ARAÚJO, Johny Santana de (org). **Conexões da história**: as múltiplas visões de Clio. Teresina: Cancioneiro, 2024, p. 175-196.

BARROS, Jesualdo Cavalcanti. **Tempo de contar**: o que vi e sofri nos idos de 1964. Teresina: Gráfica do Povo, 2006, p. 119.

BELLO, Luiz. **Da Serra da Ibiapaba ao Campus da Ininga**: 373 anos da Pedagogia no Piauí. Teresina: EDUFPI, 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter**. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**, v. 1, p. 165-196, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter**. Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BETTO, Frei. O que é Comunidade Eclesial de Base. 1985.

BRANCO, Edwar Castelo. A teresinália e o espectro de Torquato Neto: The teresinália and the specter of Torquato Neto. **Revista de História da UEG (REVHIST)**, v. 14, n. 2, p. e422509-e422509, 2025.

BRESCIANI, Carlos. Entrevista – Cineclube Teresinense. Teresina: Colégio Diocesano, 1978 *Apud* ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí**: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema. São Bernardo do Campo – SP: 2011. Dissertação – Universidade Metodista de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, p. 101-102.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. 2ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2024.

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

BURGI, Sérgio. A Caravana Farkas. **Instituto Moreira Salles**, Por dentro do acervo, 26 fev. 2014. Disponível em: https://ims.com.br/por-dentro-acervo/a-caravana-farkas/. Acesso em: 14 dez. 2025.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva**. Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: Edufba, 1999.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A CONCEPÇÃO DE TEMPO HISTÓRICO SOB A HISTÓRIA DOS ANNALES: UMA ESTRATÉGIA DE EVASÃO DO "TEMPO TERROR". **Linguagens, Educação e Sociedade**, n. 6, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. 2ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2023, p. 77.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SOUSA, Renata Flávia de Oliveira. A cidade que me abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). **História, cinema & outras imagens juvenis.** 3ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2021.

CASTRO NETTO, David Antônio de. Ditadura militar, propaganda e otimismo no Brasil dos anos 1970. **Revista Trilhas da História**, v. 8, n. 16, p. 72-96, 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COMOLLI, Annie. "Elementos de método em antropologia fílmica". In.: FREIRE, Marcius LOURDOU, Philippe (orgs.). Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, pg.23-52.

COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. **História Oral**, v. 17, n. 2, p. 47-

COUTO, Durvalino. **Depoimento** concedido a Frederico Osanan Amorim Lima, em 17 de Abril de 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de janeiro: Contraponto, 1997.

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

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1997.

DIAS, Claudete. Claudete Dias: O cinema piauiense. In: OLIVEIRA, Aristides; AURÉLIO, Bernardo; MONTEIRO, Jaislan. **Adão e Eva do Paraíso ao Consumo**. Teresina: Quinta Capa, 2019, p. 14.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p.5.

DO ROSÁRIO, Maria José Aviz; DE MELO, Clarice Nascimento. A educação jesuítica no Brasil colônia. **Revista HISTEDBR On-line**, v. 15, n. 61, p. 379-389, 2015.

DUARTE, Valderi. Entrevista realizada por João Vitor de Carvalho Melo em 02/08/2021, em Teresina, Piauí.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera**: a Primeira Guerra Mundial e o nascimento da Modernidade. Campinas, SP: Vide Editorial, 2021.

FABRIS, Mariarosaria. **Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. Edusp, 1996.

FARKAS, Thomaz. **Cinema documentário**: um método de trabalho. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

FESTA DO ANO: Inauguração do Theatro. Jorge Amado, Gilberto Gil e Raquel de Queiroz vem no dia 10. **O Estado**, Teresina, 07 mar. 1975, p. 7.

FIGUEIREDO, Haroldo Moraes de. ***VIGILANTI CURA***: uma educação cinematográfica nos colégios católicos de Pernambuco na década de 1950. Recife: 2012, p.69.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: as maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Teresina, EDUFPI, 2015

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: as maneiras de durar de Alberto Silva na história e na memória do Piauí. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2009.

FORACCHI, Marialice M. **A juventude na sociedade moderna**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.18.

FOUCAULT, Michel**. A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2019.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas". São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 6 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. São Paulo: n-1.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, p. 244.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O veneno da madrugada (A má hora)**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 61.

GOMES, Paulo César. **Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira**: a visão da espionagem. Rio de Janeiro: Record, 2014, p.31-32

GONÇALVES, Wilson Gonçalves. **Antologia da Academia Piauiense de Letras**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, p. 258.

GROPPO, Luís Antônio**. Introdução à sociologia da juventude**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p.16.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 16.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **Caminhando e cantando**: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

IGREJA CATÓLICA. **Catecismo da Igreja Católica**. Edição Típica Vaticana. São Paulo: Loyola, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 7-8.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007, p. 156-157.

LACERDA, Benilton Torres de. **O altar politizado**: O bairro Parque Piauí Teresina -PI) e a ação da Igreja Católica na organização dos movimentos populares (1968-1985). Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2013. Dissertação – Programa de Pós Graduação em História do Brasil.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto- circuitos na sociedade disciplinar:** Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, p. 100.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça**: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Prismas, 2015.

LIMA, Nilsângela Cardoso. **Invisíveis asas das ondas ZYQ-3**: sociabilidade, cultura e cotidiano em Teresina (1948-1962). 1ª ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2017.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**: Dimensões Históricas do Audiovisual. 2ª Ed. Alameda Editorial, 2011, p. 357-375.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Objetiva, 2013.

MACEDO, Watson (dir.). **Aviso aos Navegantes**. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1950. 111 min, P&B.

MARTINS, José de Souza. Prefácio à Juventude na Sociedade Moderna. In: FORACCHI, Marialice M. **A juventude na sociedade moderna**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.11-12.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & ensaios**, n. 32, p. 122-151, 2016.

MELO, João Vitor de Carvalho. "Miranda prorsus technicae artis inventa": a atuação micropolítica vaticana no ordenamento mundial do cinema católico (1930-1957). In: Johny Santana de Araújo. **Tempos de Clio**: história, memória e identidade. 1ed. Teresina: Editora Cancioneiro, 2023, p. 199-224.

MELO, João Vitor de Carvalho. **Rapaziada Cineclube**: catolicismo, juventude e cineclubismo em Teresina. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2023.

MONTE, Regianny Lima. **Vidas Incertas**: o processo de modernização e segregação urbana de Teresina na década de 1970. Instituto Federal do Piauí, 2017,

MONTEIRO, Jaislan Honório. **Arte como experiência**: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017, P.88-89.

MORAIS, José Menezes de. Corações da terra. In: MORAIS, José Menezes de. **Diário da terra, as cenas da cidade sitiada**. Brasília: 1985, s/p.

MOSIL, Jari. Cine-Clube Teresinense – 10 anos de atividade. In: **O Estado Interessante**, Teresina, 21 mai. 1972, s/p.

MOURA, Liége de Souza. ENTREVISTA COM ANTÔNIO JOSÉ CASTELO BRANCO MEDEIROS. **REVISTA ELETRÔNICA HUMANA RES**, v. 6, n. 9, p. 198 a 210-198 a 210, 2024, p. 202.

MÚSICA – Do pop ao exorcismo. **O Dia**. Teresina, 23/24 dez. 1974, capa.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2001, p. 36.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 58, p. 35–50, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i58p35-50. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/82384.. Acesso em: 10 maio. 2025.

NETO, Torquato. Cogito. In: KRUEL, Kennard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. 2ª ed. Teresina: Editora Zodíaco, 2008.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães; DOS SANTOS, Fabrício Cordeiro. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 2, p. 511-529, 2012. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551011012.pdf. Acesso em: 17 mai. 2025.

OLIVEIRA, Edmar. Edmar Oliveira: encontros, trajetórias e intervenções artísticas em processo. In: OLIVEIRA, Aristides; AURÉLIO, Bernardo; MONTEIRO, Jaislan. **Adão e Eva do Paraíso ao Consumo**. Teresina: Quinta Capa, 2019, p. 14.

OLIVEIRA, Marylu Alves de. **Da terra ao céu**: culturas políticas e disputas entre o trabalhismo oficial e o trabalhismo cristão no Piauí (1945-1964). Teresina: Cancioneiro, 2020.

PAIVA, Wilson Alves de. O legado dos jesuítas na educação brasileira. **Educação em revista**, v. 31, p. 201-222, 2015.

PAIXÃO, Idelzuita Rabelo da. Mimbó: a educação no quilombo. **Cad. Pesqui.** [online]. 1987, n.63, pp.113-114. ISSN 0100-1574.

PAIXÃO, Idelzuíta. Quilombo Mimbó: histórias de vida: Entrevista concedida a Aristides Oliveira. **Revista Acrobata**, 13 de julho de 2025.

PEREIRA, Luciana de Lima. **O discurso da Igreja Católica de Teresina e a formação do ideário cristão através de "O Dominical"**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Piauí: 2003, p.87-88.

QUEIROZ, Teresinha. Cinema, invenção do diabo. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). **História, cinema & outras imagens juvenis**. 3ª ed. Teresina: Cancioneiro, 2021.

QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural.** Recife: Bagaço, 2006.

QUEIROZ, Teresinha. Imprevisíveis significados. In: QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 255-256.

QUEIROZ, Teresinha. Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas. QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 284-285.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 128-130.

REIS, Luís. **TPN Teatro Popular do Nordeste**: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2018.

RIVIÈRE, Pierre. Memorial. In: FOUCAULT, Michel. **"Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão..." um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013, p.81.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, v. 3, n. 7, p. 1-3, 1965.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 36.

SALES, Luis Carlos Sales. Entrevista. In: 2010 apud ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí**: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema. São Bernardo do Campo – SP: 2011. Dissertação – Universidade Metodista de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.p. 109.

SALES, Luis Carlos. Entrevista concedida à Rosa Edite Rocha em outubro de 2010, em formato digital. In: ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí**: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema. São Bernardo do Campo – SP: 2011. Dissertação – Universidade Metodista de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, p. 102.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. **Dom Severino**. 1ª ed. Teresina: Editora e Livraria Nova Aliança, 2021.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. Movimento Estudantil no Piauí – Anos 70. In: SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. **Sertanias**. 2ª ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, p.197.

SANTOS, Claudia Pereira; CORSO, Angela Maria; ZANLORENZI, Claudia Maria Petchak. Estado de conhecimento: atas como fonte histórica. In: **ANAIS DA TERCEIRA SEMANA DE ESTUDOS DO CURSO DE PEDAGOGIA DE IRATI**. Irati-PR: 2012. Disponível em: https://anais.unicentro.br/seped/pdf/iiiv3n1/87.pdf. Acesso em: 10 de mai. 00000De 2022.

SANTOS, E. N. dos. Geração beat: experiências místicas, diálogos estéticos e poética das contraculturas. **REVEXT - Revista de Extensão da Universidade Estadual de Alagoas - UNEAL**, *[S. l.]*, v. 6, n. 2, p. 11–19, 2021. DOI: 10.48179/revext.v6i2.306. Disponível em: https://periodicosuneal.emnuvens.com.br/revext/article/view/306. Acesso em: 30 dez. 2024.

SANTOS, Nailah do Nascimento dos; SÁ, Lidiane Oliveira de; SANTOS, Glauce Barros. Relato de experiência: a relevância da comunidade quilombola para a sociedade. **Revista da FAESF**, v. 2, n. 1, 2018.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Espaços culturais de Teresina-PI: cotidiano, memórias e sociabilidades (décadas de 1980 e 1990). **História Oral**, *[S. l.]*, v. 22, n. 2, p. 166–190, 2020. DOI: 10.51880/ho.v22i2.939. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/939. Acesso em: 12 jul. 2025.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 1, p. 171-173, 1966.

SILVA, Arlene Maria Ribeiro. **Memórias de cinema e processos de formação**: a trajetória do Cine-Clube Teresinense. Vitória da Conquista – BA: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2018. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS.

SILVA, Arlene Maria Ribeiro. **Práticas de escritas no Cine-Clube Teresinense**: uma educação dos sentidos e das sensibilidades (1962-1990). Tese de doutoramento – Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal da Grande Dourados. Mato Grosso do Sul: 2025.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SOARES, Raimundo José Airemoraes. Depoimentos sobre a "Faculdade Católica de Filosofia do Piauí na conjuntura dos anos 60: aspectos legais, políticos, administrativos e pedagógicos. In: SOUSA, Francisca Mendes; BOMFIM, Maria do Carmo Alves do; PEREIRA, Maria das Graças Moita R. **Anais do Seminário do Passado**: A Faculdade Católica de Filosofia na História da Educação do Piauí. Teresina: EDUFPI, 2002, p. 142-144.

SUDÁRIO, Ana Rosa. **Falas, imagens, escritos e risos**: uma história e memória do movimento estudantil universitário em Teresina (1979 - 1984). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, da Universidade Federal do Piauí. Teresina: 2008, p. 31.

TAVARES, Dailme Maria da Silva. **A capela e o terreiro na chapada**: devoção mariana e encantaria de Borba Soeira no quilombo Mimbó, Piauí. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: 2008.

TURGUENIEV, Ivan. **Pais e Filhos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VIDAL-NAQUET, Pierre. O cru, a criança grega e o cozido. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VILELA, (Dom) Avelar Brandão. Discurso. In: PRADO, Patrícia, et al. Colégio São Francisco de Sales – Diocesano. **Exposição Imaginário Afetivo**: missão, poesia, memória e vida. Teresina: Halley, 2016.

VILELA, Avelar Brandão. Discurso de Abertura da Segunda Conferência do Episcopado Latino Americano. Medellin-México: 1968. In: CARVALHO, Sônia Maria dos Santos. **O bispo de todos os tempos**: uma biografia de Dom Avelar Brandão Vilela. Teresina: EDUFPI, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras., 1989.

WITTERN-KELLER, Laura. **Freedom of the screen**: legal challenges to state film censorship (1915-1981). University Press of Kentucky, 2008.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.