



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA

Curto-circuitos na sociedade disciplinar:
Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985).

FREDERICO OSANAN AMORIM LIMA

TERESINA
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

Mestrado em História

Curto-circuitos na sociedade disciplinar:

Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985).

Dissertação apresentada por **Frederico Osanan Amorim Lima** ao Curso de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em História**. Elaborada sob a orientação do **Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco**.

Teresina – 2006.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (Orientador)
CCHL – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende (Examinador externo)
CFCH – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luis Carlos Sales (Examinador interno)
CCE – Universidade Federal do Piauí

À minha filha, Maria Gabriela, que desde o instante em que nasceu, tornou-se a principal fonte de inspiração de meu trabalho e a razão mais singela de minha existência.

AGRADECIMENTOS

Antes de começar a fazer meus agradecimentos, gostaria de me desculpar por eventualmente não me lembrar de alguns nomes ou me esquecer de algumas contribuições dadas por pessoas que, por não fazerem parte do meu cotidiano, fogem-me da memória neste momento.

Lembro com muita alegria o dia em que recebi a informação de que estavam abertas as inscrições para a segunda turma do Mestrado em História do Brasil da UFPI. Naquela ocasião, o meu *link* com Teresina era feito, sobretudo, com um amigo de graduação que se tornou peça fundamental para que obtivesse êxito no projeto e em todas as outras etapas da seleção do Mestrado. A partir daquele instante – e, sobretudo depois do resultado positivo adquirido por mim na seleção para o mestrado – foram momentos de angústia e inquietação vividos em muitas viagens de ida e volta a Teresina – só em 2005 eu contei 32 –, muitas delas, vividas na companhia de diálogos com Francisco de Assis Nascimento, de quem retirei grande parte da força para nunca desistir dos meus objetivos. Valeu, Francisco, pela coragem e energia que você tanto me transmitiu.

Professores, coordenadores e diretores como: Marlinda, Arquimedes, Pe. Jurandir, Gilvana, Rosana Souza e tantos outros que em várias ocasiões tiveram que se desdobrar para suprir as minhas tantas ausências na sala de aula, o meu muito obrigado pela paciência e compreensão. Não poderia esquecer, entre esse seleto grupo de professores de Parnaíba, os votos de confiança que foram dados a mim pelos amigos César Frota, Aneliza, Dalva, Cleto Sandys e aos amigos Allan Braga, Antônio Neto e Diego que nunca se esquivaram de escutar minhas queixas de cansaço e esgotamento físico e mental. Um obrigado especial à professora

Rossana Silva e ao professor Francisco Machado pelas orientações quanto às normas gramaticais e pela revisão final da dissertação.

É claro que esse trabalho não teria sequer começado sem que tivessem existido pessoas como Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque, Dr. Noronha e Luis Carlos Sales, porque foram justamente eles que criaram as possibilidades de leitura da década de setenta e oitenta que escolhi para a minha pesquisa. Além disso, foram, em grande medida, os facilitadores do meu trabalho, por se disponibilizarem a responder minhas inúmeras perguntas nas entrevistas e entender as minhas sempre presentes inquietações. Os meus agradecimentos também a José Afonso, personagem central na trama cultural da década de setenta e oitenta e que se manteve sempre à disposição para me ajudar a manter contato com os personagens da contracultura no Estado, assim como a Alcenor Candeira Filho que me disponibilizou alguns livros e foi um dos representantes da contracultura no Piauí, em especial na cidade de Parnaíba.

Aos amigos da graduação e da especialização com quem compartilhei o início do sonho de um dia me tornar um pesquisador em História, valeu por todos esses anos de debates, seminários, diálogos e tudo o que enriqueceu a minha formação. Da mesma forma aos professores da UESPI e da UFPI, que participaram, de uma forma direta ou indireta, da realização dessa pesquisa, o meu muito obrigado. Sou grato ao professor Geraldo Pedro Costa Filho que me “apadrinhou” e conseguiu hospedagem na ADUFPI, em Teresina.

A todos os colegas de minha turma de mestrado, os meus sinceros agradecimentos pela significativa contribuição de informações que eu recebi em meio a tantas boas discussões. Em especial gostaria de registrar dois nomes dessa turma de 15 grandes historiadores piauienses: Idelmar Júnior e Sérgio Brandim. Valeu pelos subsídios teóricos de muitas conversas informais, regadas de idéias focaultianas, edwardianas e durvalinianas.

Aos professores do Mestrado que contribuíram para que minha caneta deslizasse sobre o papel com grande facilidade, eu entrego esse trabalho como agradecimento, pois só uma

palavra não expressaria o agradecimento que sinto por vocês. Destacadamente os professores Edwar de Alencar Castelo Branco, Francisco Alcides do Nascimento, Pedro Vilarinho Castelo Branco, Áurea da Paz Pinheiro e Claudete Maria Miranda Dias, que ministraram as disciplinas do curso e que me permitiram criar um norte para o meu trabalho. Obrigado também às orientações tidas na qualificação pela professora Teresinha Queiroz que foram fundamentais para fazer a redação final da dissertação.

Este trabalho não seria possível – em todos os aspectos – sem a relação passional do meu orientador com a minha pesquisa. É complicado dizer que essa dissertação tem um orientador, quando, na realidade, muito mais que orientar, o professor Edwar de Alencar Castelo Branco foi companheiro de longas conversas, amigo de muitos conselhos e um grande entusiasta do meu trabalho. Mais do que as orientações para a produção deste texto, eu agradeço ao professor Edwar por todo o profissionalismo e ética que eu possuo atualmente; mais do que qualquer outra coisa, as orientações sobre minha pesquisa me tornaram um ser mais ético e respeitoso com as diferenças. Valeu, Brother!

Sem dúvida, as relações familiares deram o suporte emocional para que esta pesquisa se concretizasse da melhor forma possível, pois esse cenário propício foi oferecido, em primeiro lugar, por Osanan Elias Lima, Haydeé Rêgo Amorim Lima e Adriana Amorim Lima, respectivamente, pai, mãe e irmã. Além de incentivadores, foram também parcialmente os mecenas dessa pesquisa e, se agora recebo o título de Mestre, em grande medida isso se deve ao incentivo e silenciosa cobrança dos três. Em Teresina gostaria de salientar o apoio familiar de Teresa Cristina, Antônio Gonçalves Neto, Reginilda, Eleonora, Hilda, e mais uma dezena de pessoas que me ofereceram estada durante minha permanência na cidade.

Esse cenário familiar não estaria completo sem a presença de duas pessoas que representaram, respectivamente, a minha força diária para continuar e a minha singela inspiração. À Joara Cunha e Maria Gabriela, respectivamente esposa e filha, um

agradecimento certamente não seria suficiente para representar a importância que vocês tiveram nesse trabalho. Por isso, só o tempo poderá dizer o quanto sou grato por vocês fazerem parte da minha história.

A disciplina é uma anatomia política do detalhe.

Michel Foucault

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho consistiu em utilizar filmes experimentais rodados na cidade de Teresina, no período de 1972 a 1985, como repositórios de informações históricas. A análise dos filmes permitiu enxergar as condições de existir de uma significativa parcela da juventude teresinense de então. Os filmes escolhidos para a análise estão inseridos dentro da chamada “geração Torquato Neto” (anos setenta) e da produção do grupo “Mel de Abelha” (anos oitenta), tendo sido analisados especialmente os filmes “David Vai Guiar” (1972) e “Espaço Marginal” (1980). Além desses filmes, foram também apropriados como fontes depoimentos orais e, bem como, documentos hemerográficos levantados junto a diferentes acervos em Teresina. Conceitualmente o trabalho procurou se beneficiar principalmente da noção de *tática*, o que permitiu entender aquela produção fílmica como um instrumento de fuga de parcela da juventude teresinense envolvida com a produção de Super-8 frente às *estratégias* sociais de captura e racionalização de atitudes, gestos e comportamentos.

PALAVRAS-CHAVE:

História, Cinema, Juventude.

ABSTRACT

This principal objective of this work consists of the utilization of experimental films which circulated in the city of Teresina during the period of 1972 to 1985, being repositories of historical information. An analysis of these films permits us to discover the existential conditions of a significant number of the youth of Teresina at this period. The films chosen for analysis are inserted within the so-called "Torquato Neto Generation" (the seventies) and production by the group "Mel de Abelha" (the eighties), the films "David Vai Guiar" (1972) and "Espaço Marginal" (1980) being specially analysed. Besides these films, oral statements were also taken as source material, as well as hemerographic documents collected from various archives in Teresina. Conceptually, this work seeks to benefit principally from the notion of tactics, which permits an understanding of that type of film production as an escape mechanism by the part of Teresina youth involved with a Super-8 mm front in the social strategies of capture and rationalization of attitudes, gestures and behaviour.

KEY WORDS:

History, Cinema, Youth.

SUMÁRIO

Apresentação	12
1. Corpos Ortopedicamente (Des) Construídos: Os sujeitos e as idéias da contracultura piauiense na década de 70	19
2. David Vai Guiar: Táticas juvenis para enfrentar a sociedade disciplinar	49
3. Espaço Marginal: Os muros da cidade falavam alto demais	87
Considerações Finais	108
Referências	114

APRESENTAÇÃO:

NAS ENCRUZILHADAS DO SUPER-8 NO PIAUÍ

Finalizados os créditos do mestrado, uma nuvem de dúvidas acabou pairando sobre minha cabeça, fazendo com que muitos questionamentos fossem levantados sobre o futuro da minha dissertação. De imediato, a solução encontrada foi procurar respostas nos textos lidos e discutidos no âmbito do mestrado e nas obras escolhidas para serem referências do meu trabalho.

Uma de minhas dúvidas mais frequentes – e acredito que é dúvida de grande parte daqueles que passam pela experiência de mestrado e doutorado – dizia respeito à delimitação do objeto de estudo e a construção de uma problemática norteadora da pesquisa. Naquele momento, uma das únicas certezas que eu tinha era de que parte do material empírico do meu trabalho seriam alguns filmes feitos em bitolas domésticas de Super-8, produzidos por uma parcela da juventude teresinense nas décadas de setenta e oitenta e significativos do ponto de vista da ruptura com os padrões artísticos convencionais e que apresentavam, também, novos comportamentos e atitudes por parte de alguns jovens de classe média. Essa era também uma das únicas leituras que eu conseguia fazer do material fílmico que possuía. Eu já tinha em mão 12 filmes digitalizados que compreendiam um espaço de tempo que ia de 1972 a 1985, o que, em princípio, parecia um tempo relativamente curto, não fosse a construção dos primeiros textos me mostrar que só sobre o ano de 1972 seria possível fazer uma boa dissertação. Entretanto, não conseguia ver meu trabalho sem contemplar os filmes produzidos durante a década de 70 e início dos anos 80, o que significava trabalhar com as películas do

grupo *Mel de Abelha*¹, uma antípoda, diga-se de passagem, aos filmes daquilo que eu passava a chamar de *geração Torquato Neto*².

Por necessidade de apresentar algo mais concreto sobre minha proposta de dissertação – para mim e para meu orientador – dei continuidade a uma pesquisa no Arquivo Público do Estado do Piauí – Casa Anísio Brito – que já vinha realizando há algum tempo. O resultado foi que em pouco tempo já tinha concluído boa parte do que havia imaginado para esse primeiro momento de observação e estudo das fontes – nesse caso as fontes hemerográficas. Já tinha em mão as entrevistas realizadas por mim com Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque, Luis Carlos Sales e o médico e “mecenas” da *geração Torquato Neto*, Dr. Noronha, o primeiro desses depoimentos estava totalmente transcrito e pronto para ser utilizado. Sem dúvida, as entrevistas foram de fundamental importância para orientar minhas pesquisas daí para frente, até por que “quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época!”³. Além disso, conhecer todos eles serviu para socializar o que eu já havia escrito com as próprias pessoas que produziram os filmes e, nesse sentido, o professor Luis Carlos Sales foi uma das pessoas que contribuíram para que eu atentasse em alguns detalhes que até então não tinha percebido. Da mesma forma que Durvalino Couto me fez observar de uma forma mais minuciosa algumas cenas dos filmes e acontecimentos relevantes da década de setenta. Foi a partir desse contato que os *insights* foram acontecendo com mais naturalidade, as perguntas e dúvidas encontravam respostas e tudo foi ficando mais nítido. Além das entrevistas, e como já foi dito anteriormente, já tinha concretizado a primeira parte das

¹ Grupo de jovens que se organizou durante o final da década de 70 e início da de 80 para produzir filmes utilizando-se da tecnologia do Super-8. Entre os principais componentes do grupo estavam Luis Carlos Sales e Valderi Ulisses Duarte.

² Conjunto de jovens que, utilizando das obras, pensamentos e atitudes de Torquato Neto, produziram uma vasta obra na área da literatura, cinema e música enxertada das 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.

³ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 16.

pesquisas hemerográficas, de tal forma que o jornal escolhido para ser uma de minhas fontes primárias – o jornal *O Estado Interessante*, de circulação semanal – já tinha sido observado e as informações significativas para o meu trabalho estavam transcritas. À medida que avançava minhas análises nesse jornal também buscava informações que pudessem ser úteis para mim no jornal *O Estado*, uma vez que o primeiro circulava como encarte no segundo. O resultado foi que a pesquisa em cima do jornal *O Estado Interessante* havia sido concluída, faltando, entretanto, dois ou três números que não foram encontrados no arquivo público. No caso do segundo, todo o ano de 1972 já tinha sido contemplado, o que não representa efetivamente muita coisa, mas me dava informações relevantes.

Depois de reunidas todas essas informações, a tarefa era imaginar como se configuraria a dissertação. Quantos capítulos? Qual a idéia central? Quais os propósitos de cada capítulo e, acima de tudo, qual problemática deveria suturar todos os capítulos a uma idéia central? Essas dúvidas já começavam a ser respondidas na medida em que começava a unir meu referencial teórico com o material empírico.

Comecei fazendo uma espécie de “exercício de escrita”, onde escrevia textos curtos sobre os filmes que tinha escolhido para fazer minhas análises. Ainda um pouco confuso, redigi meu primeiro texto trabalhando com um filme da década de oitenta, sendo que meu propósito era começar a dissertação tratando do início da década anterior. No princípio não parecia um problema, só depois, entretanto, pude perceber que estava fazendo um trabalho inverso e que isso literalmente me daria mais trabalho. Refiz minhas observações, reordenei o meu projeto e fui para o campo com novas idéias. Cheguei a cogitar pesquisar sobre as linguagens juvenis na década de setenta, onde o cinema seria uma das suas principais expressões. Fiz análises semióticas acreditando estar totalmente certo do que estava fazendo quando fui chamado à atenção pelo meu orientador, dizendo que não se tratava de um curso de Comunicação, e sim de História. Tive que me recompor mais uma vez, e dessa vez,

certamente a nuvem de poeira que pairava sobre minha cabeça, no final dos créditos se dissipou um pouco, de tal forma que consigo deslizar entre o primeiro e o último capítulos da dissertação consciente do que eu desejo para todos eles.

Bom, também não foi tarefa fácil escolher com que referenciais trabalhar e que conceitos utilizar, uma vez que, à medida que fazia modificações no projeto original, novas necessidades teóricas surgiam. Há algum tempo caiu em minhas mãos uma obra que trazia como discussão central a relevância do escritor Franz Kafka e do filósofo francês Michel Foucault para compreender que a História da humanidade é composta de rupturas e descontinuidades, de processos que invalidam a idéia de um veredicto final sobre a História⁴. Além disso, o livro era composto de vários textos que traziam, na sua maioria, considerações significativas sobre o estudo foucaultiano em torno do disciplinamento dos corpos impostos pelos micropoderes existentes dentro das sociedades. Pronto! Acabava de achar o que eu sempre intuía e desconhecia quase que completamente em termos de teoria. A partir daí foi aprofundar a leitura sobre esses conceitos em outros livros e juntar com outras obras que eram significativas para o meu trabalho.

Mais recentemente, numa outra situação inusitada, acabei encontrando um livro que vinha procurando há algum tempo sem ter êxito. A obra se tratava de uma verdadeira *bíblia* do movimento contracultural e deveria ser uma referência obrigatória no meu trabalho que até então só lia nos trabalhos de outras pessoas. *A Contracultura*⁵, de Theodore Roszak, representou o texto que fechou momentaneamente minhas chaves-conceituais e minha bibliografia, por ser, em primeiro lugar, um documento histórico significativo, uma vez que o livro foi escrito no final da década de 60, portanto contemporâneo do meu tempo de pesquisa e, em segundo lugar, por que teve um significado especial para os jovens que fizeram parte da

⁴ A obra tratada é: PASSETTI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault*. sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

⁵ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

geração Torquato Neto. Era um livro bastante lido e discutido por eles, como os depoimentos atestam.

O resultado de toda essa pesquisa e do encontro com esses livros e referências teóricas é esse texto que se encontra agora para a leitura. É bem verdade que a pesquisa avançou abrangendo boa parte dos anos setenta e início da década de oitenta. Costurados em torno de conceitos como disciplina, contracultura, comportamento juvenil e outros, essa dissertação está dividida em três partes. Três capítulos imersos em muitas inquietações, dúvidas e angústias... Minhas e dos meus objetos de estudo. E por falar em inquietação, foi ela que permitiu criar um norte para minhas idéias, por isso, o exercício de leitura dos capítulos que se seguem deve levar consigo esse sentimento de ansiedade que eu carreguei do instante em que defini meu estudo até os textos que, lidos e relidos, permitiram-me entrar parcialmente na inquietude daquela geração de jovens artistas da década de 70. Um período ainda marcado pela repressão, censura e perseguições políticas, espreitado entre a década de sessenta – de muitas utopias e lutas – e os anos oitenta – de ressaca dos movimentos sociais, sobretudo os juvenis. Dessa maneira, “uma das formas de compreensão dos anos 70 é vê-los como fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados dez anos antes”⁶.

Assim, no primeiro capítulo a finalidade básica foi responder alguns questionamentos, tais como: quais os interesses que motivaram parte da juventude teresinense da década de setenta a produzir uma arte que fugia aos padrões artísticos convencionais? De quem eram as influências? Qual o lugar que, no universo dessa juventude, ocupam figuras vistas como “malditas” pela elite conservadora de Teresina, a exemplo de Durvalino Couto e David Aguiar? Quais as expressões artísticas mais utilizadas por essa juventude para apresentar a sua visão de mundo? Como esses artistas ligavam suas obras às produções não-comerciais do período?

⁶ TATIT, Luiz. A canção moderna. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 119.

Dessa forma, não se trata de um capítulo construído a partir de um filme ou de todos, mas sim uma construção histórica da década de setenta do ponto de vista das motivações que permitiram, no cenário de Teresina, a emergência de um movimento contracultural, desvinculado dos interesses comerciais e antenado com as mudanças comportamentais, artísticas, de costumes e de tudo aquilo que transitava no universo juvenil da classe média urbana do Brasil e de boa parte do mundo que construía idéias contrárias às criadas pelo capitalismo, pelo governo dos EUA ou mesmo pelas ditaduras militares da América Latina.

O texto apresentado neste capítulo serve de suporte para o entendimento das principais idéias que serão discutidas adiante; além disso, é significativo enquanto material que permite analisar a composição do movimento contracultural no Estado, uma vez que trata de alguns elementos comuns à contracultura no ocidente, como a negação à sociedade disciplinar e as táticas utilizadas pelos jovens para fugir ao rigor disciplinar.

O capítulo seguinte foi construído utilizando como material de análise o filme *David Vai Guiar*⁷ de Durvalino Couto, filmado em Teresina no ano de 1972. A proposta foi buscar, no filme, elementos que pudessem servir de metáforas para comparar com a realidade da juventude teresinense envolvida com o cinema não-comercial. Além disso, a discussão central seria o comportamento juvenil como formador de *táticas* para combater a ditadura militar, a cultura dominante e, sobretudo, o corpo disciplinado.

Como o espaço de Teresina foi utilizado para a filmagem de *David Vai Guiar*, as cenas revelaram lugares que deixaram de existir (como o bar *Gelatti*) e, por essa razão, constituem importantes registros visuais de uma Teresina de outrora, além de apresentar espaços que o processo de modernização da cidade se encarregou de destruir. Do filme foi possível chegar até a cidade de Teresina da década de setenta, assim como acessar as mudanças de costumes, os hábitos, as roupas, os prédios, as avenidas etc. Muitos lugares são

⁷ DAVID VAI GUIAR. Com: David Aguiar, Durvalino Couto, Naire Vilar, Nazaré Lages, Francisco Pereira e Paulo Mourão. 1972, 1 DVD, 18 min. Direção: Durvalino Couto.

mostrados com o claro interesse de romper com a harmonia, de revelar o contraste entre o sagrado e o profano, entre o velho e o moderno, entre o lugar que dá sentido à vida (a escola, por exemplo) e o espaço símbolo de sua finalização (o cemitério). Dessa forma, foi quase que inevitável falar dos filmes sem lembrar que a Teresina apresentada neles passou por profundas transformações naquela década e nas posteriores.

Então, esse capítulo, além de algumas referências às mudanças no cenário urbano de Teresina nos anos setenta, traz muito da idéia contestatória, de combate ao “sistema” e também tenta encontrar elementos de ligação entre o estilo de vida dessa juventude teresinense e o próprio movimento contracultural nacional que simbolizava nas artes. A luta contra tudo o que era *careta*, conservador e disciplinador. Resumidamente, o filme serviu para criar metáforas que fossem capazes de dizer como era que os jovens teresinenses, considerando-se restritamente os jovens engajados com arte, viviam.

O terceiro capítulo trata de mostrar como a juventude urbana teresinense do final da década de setenta e início da década de oitenta, recepcionou e apresentou no cinema sua nova visão de arte e cultura depois das inúmeras tentativas de mudar o mundo por parte dos jovens das décadas anteriores e da queda das utopias marxistas, revolucionárias e da própria contracultura. Assim, a idéia central foi observar como o “sistema” capturou parte do comportamento juvenil da década de 70, enlatou e passou a comercializá-lo. O filme utilizado para essa análise é *Espaço Marginal*⁸, que em muitos elementos, sobretudo estéticos, se diferencia de *David Vai Guiar*; e é diante dessa disparidade que foi possível tirar informações relativas ao *Outro*, ou seja, à década de oitenta como sendo o outro comparativo à década de setenta, capaz de fazer com que a atitude *desbundada* presente em muitas cenas dos filmes do grupo de jovens que tomou como referências às idéias de Torquato Neto desse lugar ao ser politizado e com novas inquietações das películas do grupo *Mel de Abelha*.

⁸ ESPAÇO MARGINAL. Com: Raimundo N. Monteiro e Antônio José Medeiros. 1982, 1 DVD, 9 min. Direção: Luis Carlos Sales.

1. CAPÍTULO I

CORPOS ORTOPEDICAMENTE (DES) CONSTRUÍDOS:

Os Sujeitos e as Idéias da Contracultura Piauiense na Década de 70.

Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas
eu cisme de caminhar entre os extremos.
À minha direita está o bem à esquerda, o
mal. Eu não ligo e ando desligado em
linha reta procurando o seilá o que existe
no horizonte do futuro onde a interrogação
existe. Qualquer dia chego lá. Estou entre
os mundo do bem e do mal. Não penso em
mim porque estou longe de existir. Não
vejo em mim o caos dos anos de agora.
Por agora sou presente ausente. Agora sou
futuro apenas.

(*Venha pra curtir*- Edmar Oliveira)

Na década de oitenta, quando parte da geração envolvida com a contracultura no Brasil e no mundo começou a dialogar e discutir sobre os acontecimentos que marcaram as décadas anteriores, uma data era quase sempre lembrada como significativa de acontecimentos que marcariam a história do ocidente no século XX. A literatura acabou transformando o ano de 1968 no momento histórico das grandes mudanças, dos grandes heróis, das paixões e de muitas e intensas lutas. No entanto, a utilização dessa data como

importante referência da contracultura no mundo, fez-me observar que, certamente mais significativo que o 68, para o Piauí, e, sobretudo para Teresina, foi o ano de 1972.

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

Em 1972, a cidade de Teresina estava sufocada. Estudantes não podiam andar nas praças públicas. Cabelos longos eram um ícone de subversão. Questionar o sistema e o regime era proibido. Alguns colaboradores desse regime denunciavam os “subversivos” aos órgãos de repressão, numa histeria nacional que ocorreu também no Rio de Janeiro, em Recife, São Paulo, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre e em todas as grandes cidades brasileiras⁹.

Em contrapartida, nesse mesmo momento – e como a negar a imposição arbitrária do Estado e das famílias tradicionais – , na Praça da Liberdade, no centro da cidade de Teresina, sentados na grama e debaixo de um pé de mandacaru, entre um beijo, um cigarro e a leitura de uma notícia do jornal *O Pasquim*, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque, suas namoradas e outros jovens, procuravam um nome para o novo jornal

⁹ VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. 1999. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, p. 50.

mimeografado que eles planejavam lançar. Se o primeiro grupo citado no início do texto estava preocupado com os rumos da política e da economia do Brasil, pensando o macro em sintonia com o Estado, o segundo grupo estava atento para as incursões da guerrilha no interior do Brasil, também pensando o macro, entretanto com um significativo detalhe, correspondia ao grupo de esquerda que desejava as mudanças radicais nas estruturas sociais, econômicas e políticas do Brasil. Esse terceiro grupo do qual Durvalino Couto faz parte, *fazia a cabeça*¹⁰ ao mesmo tempo em que lia uma poesia, escutava alguma música dos Rolling Stones ou sorria ao ler algum cartum do Ziraldo e, diferente dos grupos anteriores, se ligava ao micro, sem preocupações político-partidárias. Apenas inventava e consumia o espaço de uma forma diferente e, quando possível, contestatória, quebrando normas e veiculando um novo modelo de vida. Seguramente faziam isso por que já tinham um contato com a literatura que divulgava a contracultura ou fazia críticas a ela, seja em jornais ou livros que, embora fossem silenciados pela repressão e censura imposta pelo regime militar do Brasil, bem como pelas famílias conservadoras e por parte considerável das escolas, ainda eram passados de mão em mão e sigilosamente discutidos para não despertar qualquer suspeita. Da mesma forma que as revistas e jornais, a televisão, o telefone, a movimentação de pessoas de outros estados em Teresina, tudo isso permitia um contato mais direto com as mudanças que aconteciam no Brasil e no mundo no final da década de sessenta e início dos anos setenta.

Os anos 70 se iniciaram, sobretudo em Teresina e Parnaíba, sob o signo do silêncio e da desinformação, em que toda uma geração despertou diante da televisão, manietada pela censura e por interesses comerciais. É através dessa “caixa infernal” que o Piauí passa a integrar a “aldeia global”, via satélite, preconizada por Mac Luhan¹¹.

Certamente, o jornal carioca *O Pasquim* passava a ser a primeira e grande referência de leitura alternativa por parte dessa juventude. Alguns dos mais expressivos textos criados

¹⁰ Expressão utilizada para designar o ato de fumar maconha ou consumir outra droga.

¹¹ BEZERRA, José Pereira. *Anos 70*. Por que essa lâmina nas palavras? Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993, p. 15.

por eles traziam a marca e a irreverência do tablóide do Rio de Janeiro. Os jornais *Comunicação*, *O Gramma* e *O Estado Interessante*, todos criados e lançados entre o início de 1971 e o final de 1972 por alguns jovens de classe média de Teresina, carregavam em suas entrevistas, nos artigos, nos depoimentos, nas gravuras e na própria estrutura, a contestação, a angústia, a sátira a muitos valores e comportamentos além das dúvidas que também faziam parte do universo presente nos textos de *O Pasquim*. O próprio Durvalino Couto se refere aos jornais alternativos piauienses, sobretudo aqueles do qual ele fez parte, como sendo produzidos “assim nos moldes do *Pasquim*”¹². A capa abaixo de um exemplar do Pasquim anuncia uma entrevista, e um *cartum* lembra uma das principais especialidades do jornal. Essas duas partes eram presenças marcantes no jornal *O Estado Interessante*, do Piauí, por exemplo.



(Capa do Jornal *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 18 a 24/03/1971, n. 89)

¹² COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

É uma época em que proliferam jornais alternativos em todo o Estado. Ainda em 1972, por exemplo, “são publicados os dois primeiros números do jornal alternativo (mimeografado) ‘Lingüinha’, editado por Alcenor Candeira Filho, no Rio de Janeiro, e lançado em Parnaíba”¹³.

Essa incorporação dos elementos do *Pasquim* nascia da própria sensação de estar participando de um movimento maior, de construção de um mundo novo, marcado, inicialmente, pelo desmantelamento das arcaicas estruturas de poder. Foi isso que fez com que em muitos Estados do Brasil – e nesse caso o Piauí é uma importante referência – uma parte da juventude se aglutinasse em torno de uma luta diária, fragmentada, utilizando o corpo e as palavras como suas principais armas. Não se tratava, entretanto, de uma luta organizada, partidária, era muito mais um combate montado a partir de táticas simples e cotidianas como a criação dos jornais e dos filmes que não faziam parte do circuito comercial, por isso chamado aqui de contracultura.

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

[...] começaram a sair outros jornais, a edição brasileira do *Rolling Stones*, um jornal que saía, também, se não me engano não era semanal mais era quinzenal; depois o pessoal da Bahia começou a fazer um jornal interessante chamado *O Verbo Encantado*, que já fugia um pouco da linha do *Pasquim* que era bem jornalista e era mais ensaísta. *O Verbo Encantado* foi onde eu li pela primeira vez a poesia *beat*, [...] o Bondinho começou a sair, o Bondinho era excelente, e começou também a sair edições de revistas em quadrinhos como *Spirit*. Tinha uma revista de quadrinhos, um jornal de quadrinho chamado *O Grilo*. Então, você chegava nas bancas apesar da ditadura era uma festa¹⁴.

¹³ BEZERRA, 1993, p. 15.

¹⁴ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 24 de julho de 2006.

Em boa medida, o contato dessa fração da juventude piauiense com a contracultura ocorreu por intermédio dessas leituras que, associadas à compreensão das idéias de Marshall McLuhan, da discussão da filosofia de Herbert Marcuse e Norman Brown e da tentativa de viver as viagens psicodélicas da obra de Aldous Huxley, *As portas da percepção*, fizeram germinar, no seio de uma sociedade ainda muito arraigada em valores tradicionais, a contracultura em Teresina. Foi justamente no cerne da discussão sobre a contracultura que a juventude colocou em prática as teorias rebeldes dos adultos.

Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora frequentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redundava em fracasso¹⁵.

Além disso, toda a efervescência cultural vivida na década de sessenta com a Tropicália, o Cinema Novo, a arte ambiental e as manifestações artísticas mais engajadas com os problemas políticos, começava a migrar da região Sudeste para o Nordeste, chegando a Teresina em meados da década de setenta, possibilitando uma mudança – mesmo que tardia – nos padrões comportamentais, nas atitudes e na valoração da arte. As informações trazidas pelas novas mídias, pelos jornais e revistas alternativas, nas letras de músicas e nos poemas de artistas considerados subversivos, pelos estudantes que viajavam para estudar fora e pelos viajantes que transitavam pela cidade, tudo isso apresentava a uma parcela da juventude teresinense da época

a emergência de um mundo cada vez mais mediado pelas maravilhas tecnológicas, um mundo marcado por novas experiências do tempo e do espaço, um tempo de corpos sensibilizados e acuados por novas e intensas experiências e experimentações, tempo da formação de novas sensibilidades, mundo novo onde os sentidos excitados por outras viagens e visagens requeriam a elaboração de novos códigos culturais, de novas linguagens para

¹⁵ ROSZAK, 1972, p. 37.

conseguir apreendê-las, dar a elas significados, dobrá-las com novas subjetividades¹⁶.

Ocorreram assim alterações significativas que modificaram grande parte da paisagem urbana, alterando não só o cenário de Teresina, mas o de muitas cidades da região nordeste do mesmo período. Motivados pelo desejo de fazer cursos universitários como o de Jornalismo, Arquitetura ou Engenharia, muitos jovens de classe média deixavam o Estado para concluir seus estudos secundários e ingressar na universidade em outras cidades, nesse sentido, a década de setenta é significativa do ponto de vista da dispersão da juventude piauiense nos grandes centros urbanos do Brasil, uma vez que no Piauí, as poucas universidades existentes na década não atraíam a atenção da maioria. Essa diáspora, marcadamente juvenil, não resultava apenas na ida e permanência dos jovens no ambiente de estudo; ao contrário, muitos dos que saíam para estudar voltavam para passar férias ou retornavam depois de formados. O saldo de tudo isso é que, em Teresina, como em muitas outras cidades do mesmo porte no Brasil,

o deslocamento dos filhos das camadas médias locais aos grandes centros a fim de cursar o ensino universitário, prática presente desde as décadas anteriores, que no período ora descrito encontra irônico diferencial: se os intelectuais das décadas anteriores, após sua estadia sobretudo nas cidades de Olinda, Pernambuco, Salvador e, posteriormente, Fortaleza, retornavam ilustres profissionais liberais: médicos, advogados, farmacêuticos entre outros, na década de 70, com as manifestações culturais e políticas nas Universidades, [...] voltariam dispostos a difundir em sua cidade natal as novas cores, sons e práticas sexuais que haviam aprendido recentemente nas capitais¹⁷.

Se no final do século XIX e início do século XX, a maioria dos estudantes piauienses procurava a cidade de Recife para fazer um curso superior – em relação a essa cidade, o curso

¹⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O arteiro e o poeta. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Teresina: Annablume, 2005, p. 15.

¹⁷ MARQUES, Roberto. Modernos marginais: memória da cidade da cultura na década de 70. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (org). *Cidade: História e Memória*. Teresina: EDUFPI, 2004, p. 406.

de Direito era o mais procurado¹⁸ –, na década de setenta do século XX outros centros e inúmeros outros cursos passam a oferecer atrativos para a juventude piauiense; nesse caso, quatro capitais seduziam a atenção dos jovens e foram expressivas para que ocorresse toda essa modificação de opiniões, comportamentos e idéias que possibilitassem a estruturação do movimento contracultural no Estado. A primeira delas era a cidade de Salvador, para onde foi o então garoto Torquato Neto, com o intuito de concluir o ensino secundário e se preparar para ingressar no Instituto Rio Branco, onde se tornaria diplomata; pelo menos era esse o desejo da família. O segundo era Brasília onde, no início da década de setenta, se inaugurava o curso de Comunicação. Acabou sendo a cidade para onde se deslocaram Paulo José Cunha e Durvalino Couto. Belo Horizonte foi o lugar para onde David Aguiar se deslocou com o objetivo de terminar o ensino secundário; além disso, foi estudar com seus outros irmãos e voltou da cidade com um visual e comportamento novos, a ponto de ser considerado por muitos, como Durvalino e Arnaldo Albuquerque, “o primeiro doidão de Teresina, neto de governador, neto de Eurípides Aguiar de família tradicional, mas que voltou de Belo Horizonte com o cabelo nos ombros pregando o amor livre”¹⁹. E por fim, o Rio de Janeiro, que por ser um centro irradiador de cultura no Brasil, atraía jovens artistas de todos os cantos do país, além de ter importantes universidades. No caso do Rio, o próprio Torquato, já citado anteriormente, encontraria o cenário adequado para produzir suas músicas e textos, em grande parte pelo contato mais direto com as idéias da contracultura. Além dessas cidades, Campina Grande, João Pessoa e Fortaleza já atraíam a atenção dos estudantes teresinenses por terem importantes universidades.

A cidade de Teresina passava por transformações também no seu espaço físico. Os agentes transformadores do espaço urbano atuavam no sentido de tornar a cidade mais moderna, encaixando o seu desenvolvimento no projeto desenvolvimentista do Governo

¹⁸ Para informações relativas à educação no período ver: QUEIROZ, Teresinha. *Os Literatos e a República*. Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo. 2 ed. Teresina: Ed. da UFPI, 1998.

¹⁹ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

Federal. Foi nesse sentido que muitas das mais significativas obras do Estado foram construídas. Algumas passaram a ser utilizadas como símbolos da grandeza do Regime Militar e da administração do então governador Alberto Silva.

As mudanças no espaço urbano já ocorriam desde as décadas de 30 e 40 quando a cidade de Teresina passava por transformações com a justificativa de se modernizar. Exemplo concreto disso foi durante o governo de Leônidas de Castro Melo, quando ocorreu o remodelamento do centro da cidade em meio, inclusive, a atuação policial²⁰. Dentro da própria proposta do espaço urbano moderno em que se “destrói para construir, arrasando para embelezar, realizando cirurgias urbanas para redesenhar o espaço em função da técnica, da higiene, da estética”²¹ é que ocorria nos primeiros anos da década de 70 uma nova reorganização da cidade com um novo consumo dela, um consumo que não era exclusividade da cidade de Teresina, mas do espaço urbano capitalista que “é produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem o espaço”²².

A organização espacial da cidade de Teresina com a atuação direta do Estado acabou resultando em grandes construções, como pontes, avenidas e prédios. Assim, com a interferência do Estado, foi possível para a sociedade da época se deslumbrar, por exemplo, com a construção do estádio de futebol Albertão, onde “cinquenta homens e 14 máquinas [trabalham] sem parar”²³ planando o terreno para se edificar o estádio e atraindo a atenção de boa parte da população que via nessa obra uma nova forma de entretenimento para a cidade, já que as existentes até então não exalavam nenhum ar de modernização. Da mesma maneira que era possível observar a pavimentação da Avenida Miguel Rosa e o remodelamento da

²⁰ Para mais detalhes em relação ao processo de modernização de Teresina nas décadas de 30 e 40 ver: NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

²¹ PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História cultural* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 79.

²² CORREA, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 12.

²³ O ESTADO. *O Albertão está chegando*. Teresina, 11 de janeiro de 1972, p. 7.

Avenida Frei Serafim, atendendo ao crescimento demográfico da cidade e à multiplicação dos meios de locomoção, destacadamente os automóveis, que ganhavam anúncios nos jornais ao mesmo tempo em que circulavam com uma maior intensidade pelo centro e periferia. Do mesmo modo, receber com entusiasmo o campus da Universidade Federal do Piauí. Enfim, mudanças que provocavam um surto de admiração e cobiça, transformações que permitiam o recebimento de notícias e informações com uma maior rapidez, da mesma forma que ocasionava uma maior integração regional, sobretudo com a construção de rodovias – ligando a capital ao litoral e aos estados vizinhos –, da ampliação dos meios de comunicação e do aumento no número de veículos no Estado²⁴. Mas mudanças que tinham, em grande medida, o objetivo de maquiagem a repressão do governo.

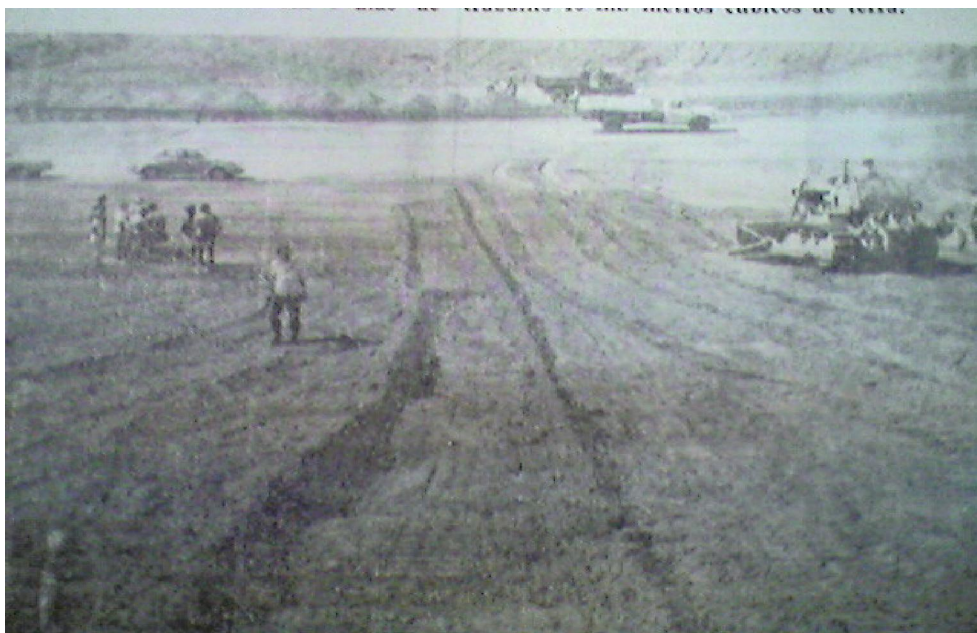
[...] as primeiras avenidas que estavam sendo abertas pelo então governador Alberto Silva que trazia um surto de desenvolvimentismo que era típico da época o Brasil do ame-o ou deixe-o, o Brasil da Transamazônica, o Brasil tricampeão o Brasil do Garrastazu Médice [...], então havia muito dinheiro. Então o Alberto Silva estava fazendo uma revolução em Teresina, por que ele traçou um novo plano viário para a cidade, foi ele que fez a reforma da Frei Serafim e abriu a Miguel Rosa²⁵.

Na fotografia da página seguinte, os tratores e as caçambas planam o terreno onde seria construído um dos símbolos da “grandeza do período”. A iniciativa de fazer essa fotografia e o próprio título da matéria – “O ‘Albertão’ está nascendo” – denotam o entusiasmo com que se esperava a sua conclusão. Além disso, uma construção desse porte – assim como grande parte das construções do governo de Alberto Silva –, fez de Teresina uma das cidades do Nordeste que recebeu uma grande parcela de investimentos do governo federal

²⁴ Roberto Lobato Corrêa enumera em cinco os agentes sociais que fazem e refazem a cidade, são eles: os proprietários dos meios de produção, sobretudo os grandes industriais; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos. No texto, o Estado é o único agente utilizado para discussão, uma vez que o trabalho não se propõe a fazer um estudo sobre o espaço urbano de Teresina mas, utilizar a remodelação da cidade como contribuinte para a formação de um cenário propício para o desenvolvimento de novas idéias mas, também, a permanência de velhos valores. Para os agentes delimitadores do espaço urbano ver: CORREA, Roberto Lobato. Quem produz o espaço urbano? In: *O Espaço Urbano* 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

²⁵ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

A proposta de uma política desenvolvimentista para Teresina trouxe para a cidade um dos maiores níveis de crescimento físico entre as capitais nordestinas, na década de 70. O traçado arquitetônico da capital, com sua artificialidade, recebeu novos contornos, e seu aspecto urbanístico passou por um processo de modernização, com a restauração de praças, alargamento e construção de novas avenidas e grandes projetos de obras públicas, como um estádio de futebol com capacidade para 60 mil espectadores e muitos prédios que abrigariam colégios, unidades de formação profissional, bibliotecas e centros culturais, além de um arrojado investimento para a construção do campus da Universidade Federal do Piauí²⁶.



(Fonte: Jornal *O Estado*, Teresina, 11 de janeiro de 1972)

No meio de todas essas mudanças no espaço físico da cidade, ocorria a chegada de novos meios de comunicação ao Estado. Era o caso da televisão que, junto aos jornais de nível nacional que já circulavam com regularidade, permitia um maior intercâmbio cultural com o restante do Brasil. Mas, como em geral acontece com uma nova tecnologia, no caso da televisão, ela era cara e, portanto, acessível apenas a um grupo restrito de pessoas, o que fez com que muitos questionassem a sua própria existência. “Estão dizendo que a TV foi lançada.

²⁶ VILHENA FILHO, 1999, p. 50.

Mas onde está? E quando vai funcionar?”²⁷, escrevia o padre Marcos na coluna “Em busca do sentido: o caminho pelo 1971”²⁸, do jornal *O Estado*. Mesmo com as críticas e freqüentes “dúvidas” quanto a sua existência, a televisão acabou alterando significativamente os costumes de parte da população da cidade. “Foi a televisão, embora de canal único e de qualidade discutível (aliás, isso foi tema de muitos debates) que alterou costumes familiares e sociais”²⁹.

A utilização em maior escala do telefone denunciava o crescimento da classe média teresinense. Esse aumento fez, inclusive, os técnicos da telefonia do estado se referir a uma “normal ampliação da rede telefônica”, quando a empresa responsável pelo setor de telefonia do Estado “[...] decidiu adquirir uma nova central para a instalação de cinco mil novas linhas e não apenas 1300 como havia sido projetado”³⁰. O telefone que encurtava as distâncias entre os jovens que estudavam em outros estados e seus familiares e amigos, tornando possível a troca de informações com uma maior rapidez e embora fosse uma tecnologia relativamente cara, a ampliação do número de telefones chegava, agora, sobretudo às famílias de classe média, exatamente aquelas cujos filhos correspondiam a uma parcela da juventude envolvida com a contracultura no Estado.

Além disso, a classe média da cidade passava a ter novos atrativos de meios de consumo. Fazer compras no supermercado Glória, adquirir um automóvel Corcel-72, “o carro que passou na frente dêle mesmo e deixou os outros para trás”³¹, como diz o anúncio de jornal da página seguinte, e se divertir com uma vida noturna ativa, mas que para o grupo conservador “consiste simplesmente em orquestras barulhentas”³². Tudo isso marcado por muito entusiasmo e empolgação. Era uma época de crescimento econômico da classe média

²⁷ MARCOS, Pe.; ROSE, Ir. *Em busca do sentido: o caminho pelo 1971*. O Estado, Teresina, p. 3, 9 de Jan. 1972.

²⁸ Idem.

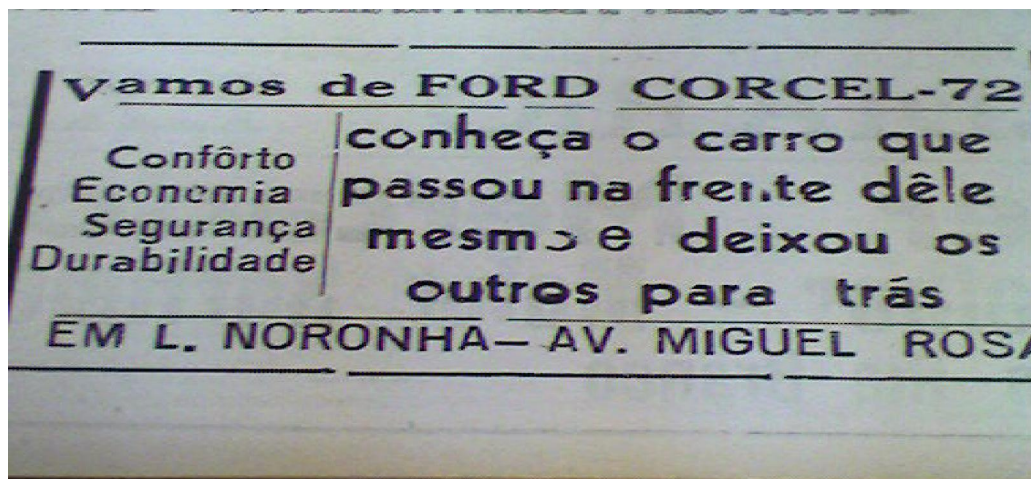
²⁹ BEZERRA, 1993, p. 15.

³⁰ O ESTADO. *É normal ampliação da rede telefônica*. Teresina, p. 8, 5 de Jan. 1972.

³¹ _____. *Vamos de Ford Corcel-72* (Anúncio). Teresina, p. 5, 6 de Jan. 1972.

³² MARCOS, Pe.; ROSE, Ir. *Em busca do sentido: o caminho pelo 1971*. O Estado, Teresina, p. 3, 9 de Jan. 1972.

que se mobilizava como nunca em torno do consumo de bens que representavam prestígio social, como o telefone, o automóvel e os novos aparelhos eletrônicos, como as máquinas de lavar roupas³³.



(Fonte: *Jornal O Estado*, Teresina, 6 de Janeiro de 1972, p. 5)

O anúncio acima lembra um dos principais sonhos de consumo da geração de setenta: o automóvel. É interessante que a avenida onde está localizada a empresa que vende esse automóvel do anúncio corresponde atualmente a um espaço marcado pela presença de lojas especializadas em veículos, onde oficinas, lojas de peças, revendedoras, disputam o ponto mais estratégico ao longo da Avenida Miguel Rosa, ou seja, já na década de setenta, a divisão espacial da cidade começava a indicar onde deveriam se concentrar os principais ramos da economia.

É nesse cenário de mudanças internas que aquele grupo de jovens sentados na grama da Praça da Liberdade percebeu que o “paraíso do consumo” maquiava a repressão, a censura e o impedimento da participação juvenil em manifestações artísticas consideradas pelo governo como subversivas. É diante dessas mudanças que emerge a angústia e a busca por

³³ Para uma leitura da década de setenta, a partir dos bens de consumo mais desejados pela classe média no Brasil ver: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

novas respostas para as perguntas que eram constantemente formuladas por esses jovens. Havia chegado a hora do *desbunde* em Teresina, o momento de discordar do Estado, da mãe, do pai, de tudo o que era considerado por essa parcela da juventude do Estado como careta. O texto abaixo é enunciador dessa deflagração:

Minha gente chegou a era do desbunde total. Nós tamos afim. Você aí que tem cabeça pra escrever alguma coisa, escreva e mande pra gente, que depois de um balancinho saí. Se você é um cara que todo mundo discorda de suas idéias, e já quiseram lhe bater porque você acha que o Flávio Cavalcante é uma josta, aparece “mode” a gente conversar. Na Grama depois das cinco³⁴.

Contra as convenções e normas, começava a ser estruturada em Teresina – no princípio silenciosamente para logo em seguida explodir em gestos, atitudes, consumo do espaço, rompimento de valores, etc. – , uma rede antidisciplinar. Essa rede, constituída a partir das “mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”³⁵, reorganizou o espaço urbano teresinense, transformando, por exemplo, uma grama no espaço de diálogos e trocas de senhas.



(Jovens sentados na grama - Fotograma de *Coração Materno*, 1974)

³⁴ GALVÃO, Carlos. *Chegou*. O Estado Interessante, Teresina, p. 2, 26 de mar, 1972.

³⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de Fazer. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 41.

A “vigilância” da sociedade disciplinar, “os ‘dispositivos’ que vampirizam as instituições e reorganizam clandestinamente o funcionamento do poder”³⁶, já não conseguiam mais absorver a totalidade da sociedade, de tal forma que no seio da disciplina, nas fissuras do “sistema”, essa juventude alterava os mecanismos disciplinadores, consumindo o espaço, o tempo e a arte de uma forma, quando não inversa, pelo menos contestatória à convenção. “Esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores, compõem, no limite, a rede de uma antidiplina”³⁷.

O simples ato de sentar numa grama permite construir uma metáfora relativa à reapropriação do espaço. É bastante comum ver nos canteiros das praças, nas gramas – sobretudo aquelas aparadas e bem cuidadas – uma pequena placa afixada no chão, solicitando das pessoas que transitam pelo local, que não pisem a grama. Essa prescrição é de fácil compreensão por qualquer usuário do espaço urbano que saiba minimamente ler, repito, o que está sendo solicitado na placa é simplesmente que não se transite por sobre a grama. Possivelmente essa placa foi colocada por um funcionário da prefeitura ou alguém responsável – ou que se sinta responsável – pelo cuidado da praça. Certamente, no espaço circunscrito da praça existem alguns bancos dispostos pelas laterais, no centro ou espalhadas por várias partes. Ao que é dado como fácil entendimento – não pise a grama –, nesse caso é dado, também, como simples subversão. Não se tratava de consumir a praça com um ambiente público para namorar, paquerar, andar de bicicleta ou coisa parecida. Também não era só para conversar, passear, ou descansar que esses jovens queriam utilizá-la. Era preciso negar a objetividade e racionalidade daquela placa indicativa de uma norma, e desordenar o espaço da praça. Também não é que existisse um discurso em defesa da natureza e das questões ecológicas, fato que se concretizaria só na década de oitenta. Na realidade, provavelmente a placa nem existisse na Praça da Liberdade, mas certamente havia um

³⁶ CERTEAU, 1994, p. 41.

³⁷ Idem, p. 41- 42.

consenso entre boa parte daqueles que transitavam pelo espaço, que a grama não é para ser pisada, afinal de contas é para isso que existe o passeio. Entretanto, em vez de sentar no banco para conversar ou usar o passeio para caminhar, era preciso bagunçar a organização espacial e sentar, deitar, namorar, fumar, beber, tocar violão, tramar jornais, filmes e livros, tudo na grama. Esses caminhantes transformam

em outra coisa cada significante espacial. E, se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por ali, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos lícitos ou obrigatórios). Selecciona portanto³⁸.

Também não era só pisar a grama, era muito mais utilizá-la como um lugar de identidade, relativo à vivência daqueles jovens; não por acaso, o nome de um dos primeiros jornais alternativos dessa turma se chamou *Gramma*, numa referência ao lugar onde eles se reuniam para estabelecer os assuntos do periódico.

Sem dúvida, a mudança comportamental, as relativas ao espaço e tempo, e as contestações encabeçadas pela juventude teresinense só se tornaram concretas graças às mudanças na esfera cultural que ocorriam em todo o ocidente, incluindo as grandes cidades do Brasil. Mas esse cenário de transformações foi marcado por um misto de nostalgia e frustração, vitórias e muitas derrotas, mortes, prisões e torturas. Perda de referências e criação de novas idéias. Mudança de valores e revalorização de idéias antigas. Como se existisse um lema onde o perdido e o procurado, o novo e o velho fizessem parte de uma antípoda que misturada serviu para compor toda essa gosma de comportamentos que faz parte da década de setenta, assim se referia o sociólogo José Pereira Bezerra, personagem central na cena cultural do Piauí da década de setenta, sobretudo na área literária:

Nós, filhos bastardos do AI-5, diante da agonia/euforia, entre a repressão e o “milagre”, confusamente buscávamos uma atualização possível e a revelação

³⁸ CERTEAU, 1994, p. 178.

de uma realidade, prene de anseios e frustrações, mas com pitadas de lirismo temperando o peso das metáforas. Até porque a Antistética Marginal, longe da idéia do “sublime e exemplar” da produção acadêmica, tendia para a adrenalina, o coloquial, o impulso tenso e controvertido³⁹.

Nesse cenário marcado por perdas de referenciais, o lendário romance *On The Road* deixava de ter o elo vivo de ligação com seu autor. Jack Kerouac, que tanto influenciou na formação do movimento *beat* e nas cabeças dos jovens das décadas de cinquenta e sessenta, havia morrido em outubro de 1969, “barrigudo, alcoólatra e reacionário, afastado de seus companheiros da geração *beat*, odiando cada cabeludo americano e se perguntando o que, afinal, havia de errado com *On the road*”⁴⁰.

A narrativa criada aqui poderia ser cômica se não fosse, na realidade, trágica. Depois da morte de Jack Kerouac, seguiram-se as mortes de muitos de seus leitores mais fiéis, aqueles que foram fortemente influenciados por sua literatura e que “fugiram de casa com a mochila nas costas”. É o caso de Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors*, que, aos 27 anos de idade, “foi encontrado morto em Paris, em julho de 1971, não se sabe se por uma overdose de cocaína ou heroína. Jimmi Hendrix e Janis Joplin haviam morrido pouco menos de um ano antes, também aos 27 anos de idade”⁴¹.

No Brasil, a cena cultural foi marcada também por uma perda de parâmetros e pela retirada obrigatória de muitos intelectuais dos centros universitários. O exílio foi a única solução encontrada para vários professores e artistas. “Chico Buarque na Itália ‘comendo a pizza que o diabo amassou’, segundo Nelson Mota. Caetano e Gilberto Gil estão em Londres, exilados e, apesar da vital cena local e das visitas de Guilherme Araújo e Gal Costa, nada

³⁹ BEZERRA, 1993, p. 11-12

⁴⁰ BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004, p. 14.

⁴¹ DIAS, Lucy. *Anos 70*. Enquanto corria a barca. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 140.

felizes”⁴². A década de setenta começava no Brasil sem os grandes personagens da cultura de anos atrás.

Mas, contrariando a toda essa adversidade e julgando ser possível continuar uma luta, agora utilizando, sobretudo o corpo e a linguagem, onde a palavra – e, sobretudo a palavra escrita – funcionava como uma importante ferramenta contra as formas dominantes de pensamento, em Teresina, Edmar Oliveira desabafava em tom de inquietação, angústia, contestação e dúvidas e lançava uma espécie de manifesto, como é típico na deflagração de um movimento.

Agora, já: não existe nada. Depois, futuro:???. É preciso que se traduza as interrogações no presente. Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas eu cismeiei de caminhar entre os extremos. À minha direita está o bem à esquerda, o mal. Eu não ligo e ando desligado em linha reta procurando o seilá o que existe no horizonte do futuro onde a interrogação existe. Qualquer dia chego lá. Estou entre os mundo do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de agora. Por agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas. O que vem depois de tudo que existe no horizonte do nada? Batida do limão pra mim e pra você que espera por mim. Imagine a ciência cor de sangue desvelando o futuro e a gente com vontade de desvendar a justiça. Pense no colorido dos olhos de alguém e nos meus, mortos e sem brilho algum. Procure o achado das novas descobertas e veja em mim o perdido procurando o que existe depois da linha do horizonte. Eu quero, eu preciso, ser presença. Por nada do que existe, eu troco o que vem lá no longe. Pensando bem ao longe, existindo no que vem ao longe. Agora, paro⁴³.

A inquietude e a desconfiança com os acontecimentos contemporâneos ao autor se configuram num ponto chave à compreensão do texto e da própria visão de mundo dessa parcela da juventude. As certezas do presente estão sendo questionadas com muitas interrogações. As verdades estão sendo problematizadas. Num momento onde a filosofia foucaultiana começava a ser estudada e discutida, a idéia de Edmar de traduzir “as interrogações no presente”, passa pelo interesse central de Foucault em “problematizar tudo

⁴² BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 49.

⁴³ OLIVEIRA, Edmar. *Venha pra curtir*: O Estado Interessante. Teresina, p. 3, 26 mar. 1972.

aquilo que é posto como inquestionável, não aceitando nada como natural ou imutável, que exista desde sempre e para sempre”⁴⁴.

O embate filosófico do autor não se limita a abstrações ou frases de efeito, mas a todo um questionamento do homem e do tempo que ele se reconhece pertencente. O “presente ausente” a que ele se refere, é uma compreensão da inexistência da temporalidade “presente”, uma vez que, enquanto sujeito histórico a sensação de tempo se resume a passado e a futuro e o presente passa a ser mera figura verbal onde é possível dizer “eu sou”, ou “eu troco”. Ele é um constante “devir” incapaz de compreender as mudanças do momento, lançando-se para o futuro que, inexoravelmente, também é incerto, portanto, um universo carregado de muitas dúvidas.

O fato de se projetar para o futuro o inconformismo e as dúvidas do “tempo de agora”, não denota o desconhecimento com o que está acontecendo de novo no mundo; ao contrário, apresenta coerência com toda a discussão filosófica e histórica da década de 70, uma vez que naquele momento se discutia o existencialismo sartriano e o movimento contracultural; por exemplo, idéias que fazem parte o seu texto.

A dualidade também permeia o texto de Edmar, e nele o autor se mostra capaz de viver nos interstícios dos extremos, às vezes de um lado, por um momento do outro, ou, quem sabe, produzindo em si um terceiro sujeito, utilizando-se das fissuras produzidas na tortuosa andança pelas extremidades. Uma consciência clara da impossibilidade de singularizar os homens e suas atitudes em estereótipos – o sujeito do bem ou o indivíduo maquiavélico, por exemplo. O bem, o mal, o presente, o ausente, os olhos coloridos, os olhos sem brilho, uma dualidade que beira um conflito entre ele e suas subjetividades, numa busca constante de resposta sobre o que se é, ao mesmo tempo em que se tem uma certeza sobre o que se quer ser: “Eu quero, eu preciso ser presença”.

⁴⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Desfamiliarizar o presente e solapar sua certeza: Receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da história. In: CASTELO BRANCO, E. de A; NASCIMENTO, F. A; PINHEIRO, A. P. (Orgs). *Histórias: Cultura, Sociedade e Cidades*. Recife: Edições Bagaço, 2005b, p. 7.



(Edmar Oliveira – Fotograma de *Terror da Vermelha*, 1972)

No contexto em que Edmar Oliveira escreveu esse texto, já era significativo o consumo de drogas por parte da juventude envolvida com a arte não-comercial no estado, o que faz com que a frase: “os coloridos dos olhos de alguém e dos meus, mortos e sem brilho algum” desperte a atenção para uma possível alusão ao consumo de drogas, além do mais, na compreensão dessa juventude, a utilização de drogas como a maconha, permitiria o desenvolvimento de outras percepções sobre um texto literário, uma música ou mesmo uma poesia, ao mesmo tempo que desenvolveria algumas habilidades artísticas, inclusive literária. Assim, “a utilização de drogas, como rito de iniciação e busca de uma nova sensibilidade, [iria] ajudar a compor esse panorama local da filosofia *drop out*”⁴⁵.

É inegável a influência do poeta Torquato Neto no texto de Edmar, assim como em toda a contracultura piauiense nesse início da década de setenta assim como ela se estende até

⁴⁵ MARQUES, 2004, p. 407.

os dias de hoje. No texto discutido, em especial, a influência torquateana ecoa nas palavras de Edmar como “o desejo de mudar o mundo à sua volta [sendo] acompanhado por um constante sentimento de fracasso”⁴⁶ – “Procure o achado das novas descobertas e veja em mim o perdido procurando o que existe depois da linha do horizonte”. Assim, o sentimento de Edmar Oliveira tenderá a se assemelhar ao de Torquato na “rejeição à identificação fixa das coisas”⁴⁷. Daí a utilização da expressão “conte uma nova”, dita por esses jovens todas as vezes que se encontravam, numa procura constante de mudanças, da mesma forma que uma necessidade de alternância e inconformismo com a monotonia, numa busca frenética por novas sensações e prazeres, produzindo arte ou contrariando os padrões.

[...] o Torquato, ele achava que o importante era fazer, você tem que tá sempre inventando alguma coisa... nós chegamos até no ponto de quando nos encontrávamos dizer: conte uma nova, era até uma cobrança, o que foi que aconteceu hoje de importante [...]⁴⁸.

Ainda utilizando como referência o texto, tomando como ponto de discussão a passagem: “Vovó dividiu o mundo”, a recordação da personagem “Vovó”, por parte de Edmar, sugere que os conselhos dados por ela certamente foram ditos quando ele ainda era criança ou próximo da adolescência. Naquele momento, possivelmente as informações foram digeridas, analisadas e compreendidas, isso não significa dizer que os conselhos da avó foram seguidos. No entanto, enquanto criança ou adolescente, Edmar era apenas um projeto, recebia conselhos e novas informações diariamente e muitas vezes internalizava tudo isso sem questionamentos ou suspeita de que estava sendo formado para agir de uma forma contributiva para o restante da sociedade, pois a “criança não tem nada fixado, é o grau zero

⁴⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Trisèresina*: Um lugar triste e lindo, capaz de nos ensinar que as cidades existem em sua forma invisível. In: VASCONCELOS, J. G.; ADAD, S. J. C. *Coisas de cidade*. Fortaleza: EDUFC, 2005c, p. 179.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

do sujeito, não é mais que um projeto”⁴⁹. Quando tomou consciência da existência de um mundo fora das amarras da família – onde a avó, nesse momento, representava a disciplina, não por acaso ser logo ela: a avó, que carrega uma carga simbólica de ser mãe duas vezes e de cuidar dos netos com mais dedicação que os próprios pais – teve que justificar o que de fato era para a sociedade, a que havia chegado e se tornado – “Eu quero, eu preciso ser presença”.

[...] quando crescemos já não podemos mais ser ponto de partida, temos que dizer o que somos, a que chegamos, o que nos tornamos. Adultos, precisamos dizer a que viemos no mundo, prestar contas ao corpo social dando a ver o que nos tornamos. Enquanto criança é possível enxergar-se⁵⁰.

Foi a partir dessa consciência juvenil de mudanças que foi se formando a contracultura em Teresina. Com novas atitudes, valores, comportamentos, numa proposta que se aproximava do movimento contracultural do restante do Brasil e do mundo, tanto em expressividade quanto em rupturas de modelos pré-concebidos, pois

desenvolver uma nova sensibilidade, misturar experimentalismo artístico e comportamental, fundir vida e arte, era isso que importava. Correndo por fora dos circuitos convencionais, essa arte marginal, ou alternativa, buscava a sobrevivência fora do sistema, inventando novas formas de criação⁵¹.

Além de drogas, músicas e muitos questionamentos, o universo de parte da juventude do início da década de 70, em Teresina, foi marcado fundamentalmente pelas expressões artísticas. Seus pensamentos e suas idéias produziram vários jornais alternativos, inúmeras pinturas, algumas dezenas de livros de poesias, contos e crônicas, um show de músicas, além de pelo menos uma dezena de filmes produzidos em equipamentos de Super-8, sendo que a maioria deles ambientados na própria cidade de Teresina. Todo esse material corresponde, hoje, a um inesgotável acervo documental para se acessar à parte da década de 70 em que

⁴⁹ CASTELO BRANCO, 2005c, p. 180.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ DIAS, 2003, p. 47.

esteve imersa essa juventude e para assim compreender aspectos sociais, políticos, econômicos, ideológicos e, sobretudo, artísticos. Afora a realidade desses jovens, ressaltadas nesses aspectos, os registros permitem observar os costumes, comportamentos e atitudes da vida urbana teresinense, uma vez que “a História Cultural passa a trabalhar com o imaginário urbano, o que implica resgatar discursos e imagens de representação da cidade que incidem sobre espaços, atores e práticas sociais”⁵². Nas imagens fotográficas e fílmicas, por exemplo, o ato de fotografar ou filmar uma determinada situação implica numa escolha que não é aleatória mas, intencional e, nesse sentido, a História passa a ser escrita pelo que é visto, e também, pelo que foi negligenciado ver. “Então todo esse momento está registrado na película desses filmes, uma nova Teresina que surgia por que até então Teresina era uma cidade provinciana”⁵³.

No que diz respeito aos atores que aparecem nas filmagens, na maioria dos casos, correspondia a pessoas envolvidas com a contracultura no Estado. Certamente por isso, muitos deles não eram bem vistos pela sociedade teresinense. O caráter conservador e doutrinador que esteve presente na cidade até meados da década de 80 – e, em muitos casos, faz-se presente até os dias de hoje – estavam sendo contestados de forma sistemática, justamente na década de 70, quando jovens como David Aguiar que, tendo rompido com os padrões comportamentais das famílias de classe média e alta da cidade, influenciou parte da sua geração a ter uma vida mais desvinculada ao arquétipo tradicional da elite, pensado a partir de elementos como bom filho, educado, prestativo para a família, estudioso, que seguia os passos estabelecidos pelos pais. O que fugia a tudo isso era desagregador, por essa razão, intensamente combatido.

David Aguiar seria o típico sujeito de classe média que poderia ser “adestrado” para manter os bens materiais da família. Ainda garoto foi com os outros dois irmãos estudar em

⁵² PESAVENTO, 2004, p. 78.

⁵³ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

Belo Horizonte. Foi artista plástico, esteve ligado às artes no Piauí, mas foi como um sujeito em processo de desconstrução que ele foi celebrado como “o primeiro doidão de Teresina”⁵⁴. Um sujeito que negava a prescrição e representava o oposto do corpo ortopedicamente construído, dentro de um conceito de Foucault que:

apanha os começos mesquinhos, retirando a grandiosidade do sujeito, fazendo aparecer assujeitamentos imensos, ocupações de zonas estranhas, direitos emergindo em nome de Deus, do rei, dos homens. Corpos sendo ortopedicamente construídos, remontados, ajustados, convocados a obedecer. Pessoas vigiando as outras, acima, em frente, ao lado e abaixo, compondo transparências desejáveis exaltadas por Rousseau e Benthan⁵⁵.

O retorno da capital mineira despertou nele a inquietação com a disciplina e o desejo por libertar jovens piauienses das amarras conservadoras em que estavam arraigados. Num tempo em que muitos valores ainda eram aceitos como verdadeiros dogmas, “o David incitava a rapaziada a ler, incitava as meninas a usarem pílulas anticoncepcionais, num momento em que a sociedade ainda cultivava valores como casamento, a família, a virgindade”⁵⁶. O resultado foi que os “maus costumes” de David, atraíram a atenção de jovens e despertou a ira de muitos adultos. “Cabelo grande, ele sempre foi irreverente, muito doido. Botinha, usava uma bota, quando ele queria, saía sem bota sem nada, de pé no chão”⁵⁷.

Consigo aqui imaginar seu sorriso imortalizado pela película do filme *David Vai Guiar*, justamente porque no filme é possível ver a materialização da quebra da disciplina. Dentro de um jipe, ridicularizando a ordem estabelecida e passando no sinal fechado. Vejo ali lançado um outro germe da contracultura no estado, somando àquele lançado por Torquato Neto no mesmo período. “O David era o símbolo dessa deflagragem libertadora que estava na cidade”⁵⁸.

⁵⁴ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

⁵⁵ PASSETTI, 2004, p. 11.

⁵⁶ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

⁵⁷ ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 10 de março de 2006.

⁵⁸ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

Além disso, as atitudes de David não representavam algo isolado do restante do Brasil, muito pelo contrário, se ligavam aos dos outros

jovens marginais das classes média e da burguesia, [que] se deixaram levar na grande onda da contracultura, redimindo valores coletivos postos em desuso como a igualdade, que permitia um viver coletivo alternativo ao mundo do progresso e fartura vendido pelo regime. Igualdade, solidariedade, consumo coletivo de drogas, ruptura com os padrões sexuais – homem pode ‘experimentar’ homem, mulher com mulher e todos com todos –, a valorização do amor tribal, esses eram os principais pontos defendidos por quem estava *a fim de ir fundo* nas coisas”⁵⁹.

Parece curioso dizer que no Piauí existiu toda essa explosão de mudanças comportamentais, quando a literatura, no estado, acaba negligenciando boa parte dessas manifestações. Entretanto, desde o simples cabelo comprido por parte dos homens até as festas movidas a muita cerveja e drogas em que, no final, “todo mundo ficava nu”⁶⁰, tudo acabou fazendo parte se não do cotidiano pelo menos com bastante freqüência da vida desses jovens.

Se, para Edmar Oliveira, os jornais e a escrita foram suas principais contribuições na contracultura do estado, David Aguiar, além de influenciar na alteração da conduta juvenil, era também considerado um grande pintor, “com uma criatividade enorme”⁶¹, fazendo habituais incursões nas artes plásticas e tendo seus trabalhos expostos em eventos, como indica a notícia: “Para a fundação educacional CARNEIRO DA SILVA executam trabalhos cívicos, os pintores ARNALDO ALBUQUERQUE e DAVID AGUIAR, que serão expostos por ocasião da Semana da Pátria”⁶².

O meio artístico contracultural não se resumia, entretanto, a Edmar e David. Tão significativo quanto eles foi a participação de Durvalino Couto. Não só viveu como foi uma

⁵⁹ DIAS, 2003, p. 94.

⁶⁰ ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 10 de março de 2006.

⁶¹ O ESTADO INTERESSANTE. Entrevista com Arnaldo da Costa Albuquerque. Coluna Gente e Arte. Teresina, 11 de jun. de 1972, p. 9.

⁶² O ESTADO. Coluna Gente e Arte. Teresina, p. 4, 30 jan. de 1972.

figura central no movimento contracultural piauiense. Outro representante da classe média de Teresina que ainda na escola se mobilizou em torno de um jornal desvinculado dos interesses comerciais. Poeta, Durvalino incorporou, nas suas poesias, várias correntes literárias, permeando entre a poesia concreta e o soneto, o lirismo e a “língua vivíssima”. Atuou nos jornais *Comunicação*, *Gramma* e *O Estado Interessante*, sendo, em todos, um dos principais idealizadores. Filmou *As feras*, filme que depois recebeu o nome de *David Vai Guiar* e que é objeto de estudo no segundo capítulo desse trabalho.

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

Mais do que saber gerar mal-estar, as atitudes de Durvalino Couto, Edmar Oliveira e David Aguiar, entre outros, eram desconcertantes, pois em primeiro lugar sugeriam um afronte aos órgãos repressores do estado, às vezes ao acaso, como aconteceu no momento em que estava sendo idealizado o jornal *Gramma*, numa situação que é relatada pelo próprio Durvalino:

[...] 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 Polícia Federal porque o jornal oficial do partido comunista de Cuba chama *Gramma*, só que como “n” e “m”, *Gramma*... 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 loucura⁶³.

⁶³ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de Abril de 2006.

Na maioria das vezes, entretanto, as atitudes de todos eles geravam desconforto por que era essa a intenção. Acontecia assim nas cenas dos filmes produzidos em bitolas de Super-8, que sob o signo da repressão e da censura, além da tentativa de racionalização do pensamento e do disciplinamento dos corpos, o que se podia fazer era criar uma linguagem em que nas fissuras fosse possível encontrar uma mensagem que provocasse desconforto. O resultado é a produção de filmes curtos, que traziam mensagens contestatórias e, ao mesmo tempo, anunciavam a chegada de novas idéias em Teresina. Nesse sentido, a desarmonia – tomando como parâmetro o que era convencional na arte de filmar – que seria gerador de um desconforto entre os que não entendiam aquilo, partia desde a idéia da filmagem até a montagem e edição dos filmes. Antes de começar a utilizar os filmes como instrumentos de leitura das décadas de 70 e 80, é preciso, entretanto, fazer mais algumas considerações.

Tomando como parâmetro a filosofia foucaultina, se “a disciplina é uma anatomia política do detalhe”⁶⁴, portanto atuando a nível de cotidiano, no micro, fragmentada, a revolta contra o controle disciplinar não deve partir de uma luta armada, de grandes massas e afrontando diretamente os inimigos. Nesse caso, foram simples táticas que fizeram a diferença. Seguramente por isso, os combates se resumiram há algumas poucas dezenas de jovens e nunca chegaram a representar a maioria da juventude da cidade. Era um número pequeno, mas muito significativo que não se intimidou e permaneceu dentro de casa esperando a poeira baixar para poder respirar o puro ar da liberdade. Além disso, pelo fato de se comportarem de uma forma demasiadamente diferente, se vestirem e usarem expressões não tão usuais, tinham uma grande visibilidade na cidade. São personagens da vida cotidiana que “neste palco de concreto, de aço e vidro”⁶⁵, praticam ordinariamente a cidade, transformando “em outra coisa cada significante espacial”⁶⁶ dela. Desordenando a linguagem simbólica do espaço, caminhando e transgredindo regras. Lançando olhares suspeitos sobre

⁶⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 32 ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 120.

⁶⁵ CERTEAU, 1994, p. 170.

⁶⁶ Idem, p. 178.

sinais de trânsito, gramas, placas, agindo com revelia ao poder instituído, mas sem deixar impressões digitais ou marcas indeléveis de suas batalhas. Era contra os detalhes que eles lutavam, porque foi em cima dos detalhes que se estruturou a disciplina, pois justamente nesse ponto a luta juvenil deveria se concentrar. Escapando às capturas do panóptico, utilizado como um instrumento de fiscalização da ordem social, desconsiderando os olhares de reprovação dos funcionários da escola, dos partidários do governo, dos chefes das repartições públicas, dos burocratas, de pais e mães que sonharam com a manutenção de uma sociedade de docilidade e comprometimento com a disciplina, essa pequena fração da juventude teresinense não escapou aos olhares da maioria; ao contrário, foi criticada, mal-vista e muitas vezes impedida de freqüentar determinados lugares – como escolas, assim como se verá no capítulo seguinte.

E, depois de compreender que não se podia vencer totalmente essa batalha, foi preciso encontrar os canais para que suas idéias fossem divulgadas. Como o circuito comercial não permitia erros ou improvisos, a opção encontrada foi produzir uma arte que fugia às regras convencionais, divulgado em filmes não-comerciais, em jornais mimeografados distribuídos de mão em mão nas escolas, em livros baratos e acessíveis ao público estudantil, sua nova visão de mundo e, a partir daí, lançar mão de novos valores e comportamentos, mudando primeiro a forma com que o corpo se comportava diante da maioria da sociedade, para logo em seguida implodir com as convenções e explodir em gestos, atitudes e táticas de enfrentamento às estratégias de captura montadas pelo sistema dominante de pensamento. Pelo menos é essa, em grande medida, a sensação que se tem ao assistir aos filmes da “geração Torquato Neto” como *Terror da Vermelha*⁶⁷, *TupiNiquim*⁶⁸, *Porenquanto*⁶⁹, *Miss*

⁶⁷ TERROR DA VERMELHA. Com: Torquato Neto, Edmar Oliveira, Claudete Dias, Conceição Galvão, Durvalino Couto e Paulo José Cunha. 1972, 1 DVD, 31 min. Direção: Torquato Neto.

⁶⁸ TUPINIQUIM. Com: Rubem, Francisco Pereira, Carlos Galvão, Celso Braga. 1974, 1 DVD, 15 min. Direção: Francisco Pereira.

⁶⁹ PORENQUANTO. Com: Celso Braga, Conceição Galvão, Milton Faria, Rubem, Augusto, Zé Carlos. 1973/74, 1 DVD, 10 min. Direção: Carlos Galvão.

*Dorá*⁷⁰, *Coração Materno*⁷¹ e, sobretudo, *David Vai Guiar*, escolhido – justamente por ser síntese de toda essa mudança – para ser discutido no capítulo seguinte.

Filmes que compartilham de muitas idéias do Cinema Marginal, nascido como um contraponto ao movimento cinemanovista no final dos anos sessenta. Baixo custo das produções, personagens descaracterizados, inexistência de rigor técnico, são alguns dos elementos encontrados nos filmes do Cinema Marginal e da “geração Torquato Neto”. No caso das películas produzidas no Piauí, poderiam ser lidas como sendo responsáveis pela apresentação dos únicos registros visuais de muitas partes de uma Teresina que deixou de existir. Da mesma forma que poderia ser utilizada para apresentar outras técnicas de produções fílmicas – diferentes das atuais –, os costumes de uma época, o processo de remodelamento do espaço urbano na década de 70, enfim, inúmeros objetos de estudo poderiam ser criados utilizando-se como fontes os filmes citados acima.

O capítulo seguinte centrou suas análises no comportamento juvenil de uma parcela da juventude teresinense envolvida com arte e contracultura, por considerar que, assim como os filmes tem uma relevância para entender o Piauí que foi negligenciado pela literatura – o da contracultura –, as atitudes dessa pequena fração da juventude teresinense foram responsáveis por integrar o Piauí à cena contracultural do restante do Brasil e do mundo, além de tornar possível a emergência de comportamentos contestatórios ao rigor e à docilidade impostos pela sociedade disciplinar. Afinal de contas, “os cabelos, a barba, a roupa, o sorriso malicioso, a total ausência de formalidade, simulação ou atitude defensiva... são mais que suficientes para torná-lo modelo de vida contracultural”⁷².

Os filmes, vistos no conjunto, sugerem uma leitura em que havia uma necessidade por parte dessa juventude de questionar o poder do Estado, da família, dos patrões nas fábricas,

⁷⁰ MISS DORA. Com: Dora, Zé Alencar, Ruth, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Francisco Pereira. 1974, 1 DVD, 13 mim. Direção: Edmar Oliveira.

⁷¹ CORAÇÃO MATERNO. Com: Francisco Pereira, France Barradas, Piere Baiano, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e Haroldo Barradas. 1974, 1 DVD, 14 mim. Direção: Haroldo Barradas.

⁷² ROSZAK, 1972, p. 135.

enfim, em quase todas essas películas prevalece uma tensão constante entre disciplina *versus* antidisciplina, onde a inquietação e os questionamentos estão presentes no corpo, nos gestos ou no ato de filmar uma placa de trânsito no sentido inverso ao que o sinal sugeria. Seja no filme *Miss Dora*, onde operários saem do interior de uma fábrica por uma passagem na parte inferior da parede, representando uma fuga ao poder da burguesia, ou no filme *Coração Materno*, em que um jovem mata, rasga o peito e tira o coração da sua mãe, as situações inusitadas ou pouco frequentes no cotidiano da maioria da sociedade teresinense, são abordadas no filme como tentativa de gerar desconforto e produzir certa desarmonia onde, antes, só havia ordem e, “embora não houvesse ainda nenhum componente ideológico-político, era mesmo uma coisa comportamental que tinha muito haver com o cabelo grande, com rock, com os novos costumes, com o sexo, com a liberdade sexual [...]”⁷³. Como não se tratava de um movimento organizado, planejado, que tinha objetivos políticos ou da ordem social, as atitudes dessa parcela da juventude são entendidas como *táticas* frente às *estratégias* de racionalização do pensamento impostas pela escola, família, estado ou por qualquer outra instituição social capaz de construir um corpo dócil e sem necessidade de questionar a sociedade. São justamente essas *táticas* juvenis apresentadas no filme *David Vai Guiar*, que serão utilizadas para fazer a leitura da década de 70.

⁷³ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de Abril de 2006.

2. CAPÍTULO II

DAVID VAI GUIAR:

Táticas Juvenis para Enfrentar a Sociedade Disciplinar

Sobreviver o coração
 ao fuzilamento simulado
 Perceber O SOL entre os matutinos,
 na hora da prova dos nove.
 Cantar o azeviche, a gíria, o cu
 - a língua vivíssima.
 E ainda assim
 parar sempre nos sinais vermelhos.
 (*Decálogo do Maldito*, Durvalino Couto)

A cidade era um imenso empório de diferentes tipos. Nas ruas, dividindo espaços entre outros sujeitos, jovens perambulam sem destino. Garotos magros e cabeludos fumam um baseado⁷⁴, enquanto garotas de *top* e mini-saia exibem cigarros como se esgrimissem uma arma. Nos muros, pichações denunciam e testemunham as angústias daquele tempo e daquela geração.

Neste cenário onde o corpo humano e o espaço físico são utilizados como objetos de estudo, o cabelo grande, o modo de caminhar, as vestimentas e os ambientes freqüentados levam consigo as marcas de uma cultura juvenil que, deliberadamente, corre pela margem fugindo aos aprisionamentos do *sistema* e negando as verdades inexoráveis. As imagens, vistas no conjunto, sugerem uma fuga em relação às formas dominantes de pensamento e, ao

⁷⁴ Expressão comumente utilizada para designar um cigarro de maconha.

mesmo tempo, uma resistência em relação ao aspecto comercial da arte. Um subterfúgio que se concretiza com a luta “contra a dominação representada por certos padrões de pensamento e de comportamento”⁷⁵. Suas vestimentas, por exemplo, exclamam a libertação de seus corpos, assim como seus gestos denunciam desdém pela disciplina numa aventura que se mistura com bom humor e pleonasmos. Sutilmente denunciando as armadilhas do pensar desarticulado dos interesses comerciais e reivindicando para si o direito de ser agente social das mudanças radicais que aconteciam no ambiente cultural da cidade.

As imagens de que se está falando dizem respeito ao filme *Davi Vai Guiar*, rodado em Teresina em 1972 e expressivo, segundo seus realizadores, de uma alentada revolução cultural. Mas é pertinente observar que era no corpo que a grande mudança se processava. A revolução comportamental, colocada em cena pelo grupo que realizou o filme, permitia que a contestação ao corpo rígido, inserido em “terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias”⁷⁶, pudesse gerar táticas para enfrentar o rigor e a disciplina, tanto do ponto de vista social como artístico. Nesse sentido, as táticas arquitetadas para essa revolução estavam ligadas a ações do cotidiano, ao micro, que buscava escapar das estratégias de captura exercidas pelas instituições sociais, pelo Estado ou mesmo pelas formas dominantes de pensamento, dispersos pela sociedade teresinense em forma de gestos, atitudes, comportamentos e ações coletivas e individuais. Diante dessa situação, as *táticas* dessa parcela da juventude teresinense que se articularam em torno da contracultura, passa a ser identificada como

muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) [...]. E também, de modo mais geral, uma grande parte das ‘maneiras de fazer’: vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’ (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de ‘caçadores’, mobilidades da mão-de-obra,

⁷⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Contra o rebanho*. A desconcertante História Cultural de Michel Foucault. In: Cadernos de Teresina. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano XIV, n° 34, novembro de 2002, p. 17-18.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*: 20 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p 148.

simulações polimorfos, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos⁷⁷.

Essas táticas juvenis, utilizadas para enfrentar a sociedade disciplinar, aproveitavam as situações corriqueiras que não despertavam a atenção da maioria da população, para poder justificar a sua ligação a um espaço de luta ou de enfrentamento à disciplina. Da mesma forma que negavam a racionalidade e a objetividade que estavam presentes nas estratégias de captura pelo poder, por que as “estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela fala”⁷⁸.

Esse espaço de luta podia ser a casa de campo onde se encontravam para fumar um baseado ou o bar onde se aglomeravam no fim de tarde para bolar idéias de jornais ou filmes. É bem verdade que a relação que se estabelecia com a exterioridade nem sempre era pacífica, tamanha a vontade de ser agente ativo da revolução comportamental que se iniciava na cidade de Teresina em meados dos anos 70.

Era precisamente contra o controle do tempo, do espaço, do movimento, a partir de “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”⁷⁹, que essa fração da juventude se juntava para combater. Era contra as determinações e ordem, contra o corpo disciplinado que acaba sendo constituído no exercício do poder, partido em princípio do exterior do indivíduo para logo em seguida internalizar-se nele; iniciando-se com uma fiscalização diária que pode estar cristalizada em instituições bem como dentro das próprias relações familiares. E era efetivamente contra esse rigor que a juventude teresinense em questão articulava suas idéias de protesto.

⁷⁷ CERTEAU, 1994, 47.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 32 ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 118.

E o que se via de tão diferente no corpo dessa parcela da juventude da década de setenta em Teresina? Em primeiro lugar, o homem cabeludo circulando pela cidade, exibindo o triunfo da diversidade e agredindo a sociedade que adestrou os seus pares, distinguindo o masculino do feminino e criando estereótipos em torno desses gêneros. Proibido de entrar em alguns bares e de frequentar determinados restaurantes, a sociedade conservadora estabeleceu um acordo tácito de combate ao “ser desviante” que se concretizava com o preconceito, a disciplina e a aceitação de um regime de governo que se empenhasse na manutenção dos valores morais entendidos como regras de sociabilidade imutáveis. O cabelo grande, durante muito tempo símbolo do gênero feminino, feria os olhos das famílias tradicionais, enquanto “na psicodelia dos anos loucos, a ambigüidade sexual e vastas cabeleiras confundiam os papéis, indicando o declínio do macho. A moda era unissex. As calças boca-de-sino, o *blue jeans* manchado, apertado, tingido, desbotado [...]”⁸⁰ sinalizavam para uma variedade de estilos e gostos, símbolos de uma época explosiva em signos.

A escola representava, nessa configuração, um dos mais vigorosos instrumentos de fiscalização e controle das atitudes, formulando estereótipos constitutivos do masculino e, mesmo, da própria noção de macho, aquele que justificava a posição masculina dentro da sociedade e não podia ser confundido com a mulher ou com os gestos femininos. Assim, à medida que começavam a desaparecer os tradicionais lugares de socialização – o cinema, por exemplo – a escola passa a ser um dos únicos lugares onde há, por um período mais extenso de tempo, a reunião de um número considerável de pessoas e, dessa forma, torna-se mais fácil a fiscalização e o controle do corpo. Da mesma forma que a escola escolhia os que seriam úteis para o “sistema” e aqueles que deveriam ser impedidos de participar da sociedade, justamente por não colaborarem com a manutenção da docilidade-utilidade nos sujeitos. Em Teresina, por exemplo, diretores de colégios impediam a matrícula, permanência ou a entrada

⁸⁰ DIAS, 2003, p.89.

de alunos cabeludos nas suas escolas, utilizando a justificativa de que isso destruía a imagem do homem e o fazia parecer com o gênero oposto. Exemplo claro disso é o depoimento do Prof. Moacir Madeira Campos, Diretor do Ginásio Leão XIII, um tradicional colégio de Teresina, ao jornal *O Estado Interessante*, em 1972:

Sou contra o uso dos cabelos longos pelos homens e não permito que rapazes de abastadas e afeminadas cabeleiras freqüentem o meu colégio. Sou contra porque acho que esse costume desmaculiniza o homem fazendo-lhe ficar com gestos afeminados⁸¹.

O seu posicionamento evidencia a tomada de decisão de muitas famílias tradicionais de Teresina e do Brasil, ocupadas em impedir que seus filhos mantivessem o hábito de deixar o cabelo crescer. Além disso, a perseguição não era justificada apenas pela caracterização efeminada que o cabelo comprido gerava, mas pela própria idéia que se criava na época de que a juventude deveria escolher um caminho promissor para o futuro, e as longas cabeleiras denunciavam a tomada de decisão inversa. No próprio relato do prof. Moacir Madeira, esta opinião se faz presente:

Não concordo também com quem diz que os cabeludos representam uma nova corrente cultural e que o cabelo grande é um protesto da juventude. Para mim eles não querem protestar nada e a maioria deles usa longas cabeleiras apenas para mostrar que está em dia com a moda, sem que isso traduza nenhuma tomada de posição diante dos problemas sociais e culturais do mundo⁸².

É claro que essa opinião não era unânime, nem muito menos agradava todos os jovens. Mas, mesmo entre os mais liberais, o conservadorismo ainda era uma marca presente, prescrevendo a idéia de que a sociedade teresinense não via com bons olhos as rápidas mudanças comportamentais de parte de sua juventude, pelo menos é isso que pode ser lido na

⁸¹ O ESTADO INTERESSANTE. Cabelos longos desmaculizam o homem. Teresina, 4 de junho de 1972, p. 12.

⁸² Idem.

entrevista do professor Francisco Marques Figueiredo, então diretor do Instituto Elias Torres, um outro tradicional colégio de Teresina na década de 70:

De início devo dizer: sou a favor dos cabeludos, admiro-lhe o gosto, respeito suas maneiras de ser e agir. Se não fosse careca seria cabeludo. [...] Tenho um colégio onde a maioria é formada por cabeludos. [...] Não adianta sermos contra os cabeludos. Queiramos ou não eles representam uma geração e confirmam mudanças profundas no comportamento dos homens. [...]. Agora devo dizer também: sou contra os hippes. Aqueles que andam sujos pelas ruas, sem nenhuma filosofia de vida, levando no corpo uma grande dose de preguiça. Os cabeludos que defendo e que gostaria de ser são aqueles das universidades, dos colégios, dos projetos técnicos e econômicos que engrandecem este país⁸³.

O curioso é observar que todo o discurso inicial do professor vem no sentido de defender a causa dos cabeludos, mas a conclusão acaba denunciando que, no seu olhar sobre o grupo, também há uma forte carga de preconceito, na medida em que é possível identificar a diferença entre o “bom” cabeludo, disciplinado e responsável pelas grandezas do país e o “mal” cabeludo, libertário e descompromissado com qualquer projeto de vida.

Manter as vastas cabeleiras era fugir ao comportamento aceitável, era desagregar valores, uma vez que, “em termos éticos, comportamento aceitável é aquele que segue padrão socialmente relevantes, pode-se contar com ele, é agregador e participativo”⁸⁴. O cabelo grande, portanto, é o troféu da vitória juvenil contra a sociedade disciplinar.

Essa sociedade que se organiza em torno de arquétipos – do macho e da fêmea, do comportamento aceitável e do desviante, etc. – é chamada de disciplinadora porque diante de qualquer “anormalidade” no seu funcionamento, ela tentará corrigir o desvio utilizando-se de “ameaças de castigos, punições, vigilâncias, racismos, inquéritos, exemplos [colocando-se] a cada parada do itinerário perseguido pelos normais, em defesa da sociedade”⁸⁵. No caso

⁸³ O ESTADO INTERESSANTE. Se não fosse careca seria cabeludo. Teresina, 4 de junho de 1972, p. 12.

⁸⁴ DEMO, Pedro. Formas e dinâmicas da sociedade. In: DEMO, Pedro. *Introdução a sociologia*: complexidade, interdisciplinaridade e desigualdade social. São Paulo: Atlas, 2002, p. 194.

⁸⁵ PASSETTI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p.11.

descrito acima, em especial, a punição está na própria impossibilidade do sujeito “desviante” ser misturado com os alunos ditos “normais”.

As vastas cabeleiras, entretanto, não representam simplesmente a idéia de “ser do contra”, mas uma tentativa de mudança comportamental e, dessa forma, articulava a quebra dos estereótipos que definia a sociedade a partir de padrões rígidos, fazendo “de ‘normas’ esquemas cerceadores, de ‘sanções’ cercos prepotentes, de ‘valores’, idéias fixas”⁸⁶. Dessa forma, os principais referenciais de comportamento e suas verdades inquestionáveis, absolutas e eternas, passavam pelo crivo de avaliação dessa parcela da juventude teresinense do início da década de 70. Uma lição dada pela filosofia foucaultiana que esses jovens compreendiam claramente e colocavam em prática, uma vez que o interesse central de Foucault

será problematizar tudo aquilo que é posto como inquestionável, não aceitando nada como natural ou imutável, que exista desde sempre e para sempre. [...] O pensamento foucaultiano remove nossos territórios sólidos, as nossas verdades eternas, apresentando-se acima de tudo como um pensamento que se inscreve no reino da suspeição. Crítica, dúvidas e suspeita foram conceitos centrais em Foucault⁸⁷.

Da mesma forma que jovens como David Aguiar, Durvalino Couto, Torquato Neto, Edmar Oliveira e tantos outros dessa geração, identificavam suas atitudes como um questionamento a todos esses valores que já haviam sido estabelecidos como verdades antes mesmo de eles terem nascido. Um castelo de certezas que começou a ser desconstruído tijolo por tijolo para justificar que a história, longe de ser uma reta, linear, teleológica, capaz de afirmar com clareza onde toda essa mudança ia dar, é, antes de qualquer coisa, formada por processos e metamorfoses, sem a possibilidade de uma verdade final⁸⁸.

⁸⁶ DEMO, 2002, p. 195.

⁸⁷ CASTELO BRANCO, 2005c. p. 8.

⁸⁸ Para a idéia de processos e metamorfoses da História ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. In: PASSETTI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 13-44.

O fotograma da página seguinte é remissivo a tudo isso que foi discutido até aqui, uma vez que ele representa o corpo desviante que quer se libertar de todas as amarras que ligam a sua funcionalidade a esse rigor imposto pela disciplina. Seu cabelo grande e despenteado, sua camiseta afeminada segundo os padrões estilísticos da época⁸⁹ revelam uma fartura de significados imagéticos alusivos ao comportamento juvenil que rompia com os códigos sociais. Por trás de seus óculos escuros, seu olhar parece centrado na lente da filmadora e certamente solicitando ser filmado! Solicitando ser presença na exemplificação do que um típico corpo-transbunde-libertário em que, deixando de ser visto com um “depositário da razão e da militância” política numa visão macro, oferece uma relação invertida do entre “*nós e eles*” para “entre o *eu* e o *mundo*, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas”⁹⁰. Paulo Mourão, o sujeito do fotograma seguinte, não é meramente um personagem participando de um filme; na realidade, a intenção da filmagem é tentar mostrar como, efetivamente, ele se comportava, sem maquiagem ou truques, ele deveria ser, simplesmente, Paulo Mourão.

Ele está descendo de uma motocicleta como se descesse de uma poderosa arma contra as convenções. Seu olhar germina subversividade. Sua roupa denota um ser perturbador! Seu cabelo, face e tórax denunciam um poderoso arsenal bélico contra quem disse que ele precisa ordenar seu pensamento em torno de teorias, normas e racionalidades. Era um corpo extremamente vulnerável às mudanças, fossem elas comportamentais ou artísticas. Desconhecia o que viu na rua, negava a existência de um passado antes daquele momento e se mostrava aberto a participar de um registro sobre a sua singularidade, ou, certamente, acerca de sua postura diante da problemática que rodeava o mundo ao qual ele pertencia, atendendo ao chamado de outros jovens de sua turma:

⁸⁹ Para estilos de vestimentas da década de setenta ver: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

⁹⁰ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*. Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005a, p. 83-84.

Teresina está realmente ficando um sarro, maravilhosa, mas ainda precisa civilizar esse povo. Sim, é este o termo mesmo [...]. A maioria desses rapazinhos, deixam o cabelo crescer, só pra dizer que andam na onda, pra ficar bonitinhos, mas na cuca só tem água [...]. Já é tempo de mudar turma. O negócio é partir pra outra. Ainda tem muita gente com aquela de vovô. Por cima de tudo ainda aparecem alguns retrógrados e dizem que cabelo grande desmasculina o homem. Será que Teresina não precisa ser civilizada⁹¹.



(Paulo Mourão - Fotograma de *David Vai Guiar*- Teresina, 1972)

Nesse panorama de mudanças, diferenças e questionamentos também por parte da mulher, uma vez que sua participação no ambiente antes tipicamente masculino mostrava a quebra parcial da fronteira entre os sexos. As camisetas cada vez mais curtas, a calça *jeans* colada e a presença constante de jovens de mini-saia apresentavam um corpo feminino que desejava o rompimento com os costumes tradicionais e a quebra de muitos tabus, sobretudo do sexual.

⁹¹ RUBEM. *Vamos civilizar essa cidade*. O Estado Interessante. Teresina, 11 de junho de 1972, p.8.

A mulher saía do espaço do lar e começava a freqüentar bares, restaurantes, escolas, universidades, modificando o espaço urbano e “invadindo” o habitual universo visitado apenas por homens, inserindo-se nesses lugares com uma boa dose de aceitação por parte de seus companheiros. De uma forma geral, esse comportamento nascia da fusão de vários elementos, entre os quais o desenvolvimento da pílula anticoncepcional, a literatura feminista que ganhava espaço no Brasil e a própria realidade corporal. Muitas mulheres passaram a contestar o conservadorismo, e é no próprio corpo feminino que essa mudança se processa com mais intensidade.

A liberdade corporal e sexual dos anos de 1970, trazida pela libertação dos costumes, pelos pressupostos contidos na obra de Wilhelm Reich, pela chegada ao mercado da pílula anticoncepcional e pelo fim da virgindade compulsória, marcou toda uma geração. Ter um corpo livre, naqueles anos, era fato político⁹².

Fator político por que a utilização de determinadas roupas – como as vestimentas de banho – eram observadas com atenção pelo Estado que, já desde décadas passadas, comprometia-se com a moral e o conservadorismo da sociedade, estabelecendo leis que proibiam a utilização de peças curtas em locais abertos como praias e clubes.

Muito embora a figura feminina seja apresentada na literatura da década de 70 como sendo desvinculada dos costumes tradicionais, essa liberdade é rigidamente fiscalizada. Uma fiscalização que vem da família, da escola, do trabalho, da igreja, do Estado – como já foi citado anteriormente –, dos órgãos repressores do regime militar e de muitos outros poderes que, no âmbito do cotidiano, atuam estabelecendo quais as regras de conduta a serem seguidas, sendo “um conjunto extremamente complexo sobre o qual somos obrigados a

⁹² AZEVEDO, Sônia. O corpo no Pós-Modernismo: Obra sempre inacabada. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 549.

perguntar como ele pode ser tão sutil em sua distribuição, em seus mecanismos, seus controles recíprocos, seus ajustamentos, se não há quem tenha pensado o conjunto”⁹³

É bem verdade que durante a década de 70, muitas mulheres esbravejavam com uma maior possibilidade de ter sucesso em sua luta. As conquistas já eram festejadas, no entanto, a revolução que se movimentava nesse instante já havia começado fazia algum tempo, e se processava em pequenos gestos de rebeldia: enrolar a saia, soltar os cabelos, namorar em lugares públicos etc.

O saldo dessa luta é um desdobramento do gênero feminino em fragmentos incontáveis de papéis sociais, permitindo uma maior interação e intercâmbio cultural diário entre o sexo masculino e o feminino uma vez que as mulheres tratadas no texto,

ao quebrar a dicotomia entre os papéis públicos e privados, passaram a vivenciar atribuições, tanto da esfera privada quanto da pública. Passaram, portanto, a circular entre a casa, a rua e os afetos. E, nesse movimento, foram criando identidades femininas alternativas e singulares, a partir da valorização da formação superior, da carreira, da autonomia e da independência⁹⁴.

No fotograma seguinte, a erotização do corpo é feita, sobretudo, a partir das vestimentas utilizadas pelas duas jovens. A saia e a camiseta curtas, exibindo as pernas e a barriga, além de erotizar, simbolizavam a conquista feminina diante do autoritarismo, sobretudo familiar, de que se esperava que a mulher mantivesse “os valores relativos ao corpo e a sexualidade”⁹⁵.

Essas alterações comportamentais no universo masculino e feminino no início da década de setenta, permitem um maior contato entre os gêneros e isso acaba sendo fator primordial para o desenvolvimento do movimento contracultural no Estado. Em Teresina, o Colégio São Francisco de Sales – Diocesano –, por exemplo, que até o ano de 1971 era

⁹³ FOUCAULT, 1979, p.151.

⁹⁴ CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: História e Memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003, p. 232.

⁹⁵ Idem.

freqüentado apenas por meninos, teve, no ano seguinte, sua primeira turma mista. E aquele, curiosamente, foi um ano emblemático para a cultura teresinense, um momento em que são feitos os primeiros filmes em Super-8, produzidos os primeiros jornais alternativos do Estado, como *O Gramma* e *O Estado Interessante* e editados os primeiros livros mimeografados.



(Naire Vilar e Nazaré Lages – Fotograma de *David Vai Guiar* – Teresina, 1972)

Essas imagens, descritas até aqui, podiam ser encontradas nas grandes cidades do Brasil e de boa parte do mundo, no entanto, as enunciadas nesse texto, como já foi dito, dizem respeito ao filme *David Vai Guiar*, de Durvalino Couto Filho, rodado em Teresina no início da década de setenta e que contou com a participação de muitos desses jovens cabeludos, dessas mulheres “libertinas” e da geração chamada de Torquato Neto, expressão utilizada a partir da compreensão de que a década de 60 – entendida como um conceito que remete a modos e modas da juventude urbana brasileira – se estende, no caso piauiense, até meados dos

anos 70, quando a influência torquateana escoará os acontecimentos do Sudeste para cá e, nesse sentido, acaba influenciando, em muitos aspectos, a juventude piauiense⁹⁶.

No cenário, as várias ruas de uma Teresina de outrora, onde os carros trafegavam entre um pequeno número de pedestre e alguns animais, num espaço em que a presença constante de carros como o fusca, o corcel, as caminhonetes, os carros utilitários - como a rural - e os jipes lembram os desejos de consumo da classe média da época.

São cenas que apresentam uma cidade de outros ritmos, sem os habituais congestionamentos de hoje, sobretudo das principais avenidas que ligam o centro à periferia. O trânsito na Avenida Miguel Rosa, na Frei Serafim, em ruas e avenidas que são lembradas atualmente pelo grande fluxo de carros, ônibus, motocicletas e pedestres, é mostrado no filme com um compasso característico de uma cidade que estava passando por profundas transformações no seu espaço urbano, onde andar sem capacete de moto e não utilizar cinto de segurança nos automóveis, não representava tanto perigo para o motorista e os passageiros; afinal de contas, por serem bens de consumo caros, eram utilizados apenas pela classe média e alta da cidade, isto é, por um número ainda pequeno de pessoas.

Por outro lado, as imagens do filme são enunciadoras da agonia de uma geração de jovens artistas que buscaram utilizar o cinema como fonte de rompimento com a ordem e disciplina da vida cotidiana. Uma disciplina que, nesse momento, não é imposta apenas ao corpo do adolescente por intermédio de instituições como família e escola, mas à sociedade como um todo, na medida em que, no mesmo período, se estruturava um governo autoritário onde a presença da violação aos direitos de ir e vir e a liberdade de expressão eram visualizados constantemente. No entanto, no que diz respeito ao universo dos jovens em questão, boa parte dos preceitos que deveriam ser previamente aceitos por toda a sociedade –

⁹⁶ Para uma leitura mais aprofundada do conceito “geração Torquato Neto” ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*. Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005a.

como os sinais e as placas de trânsito, as regras de boa conduta, e os padrões comportamentais – começavam a ser questionados e, quando possível, enfrentados.

Isso fica bem claro desde o início do filme. A cena inicial tem um jovem de cabelos grandes, barba, magro e dentro de um jipe *Willes* sem capota, dirigindo o carro pelo centro da cidade de Teresina, indo da Praça Pedro II em direção à Igreja de São Benedito. A cena mostra tomadas do Palácio de Karnak, da Igreja e da praça. O jovem que dirige o jipe era David Aguiar, que dá nome ao filme. Na cena, aparece numa imagem tremula um sinal de trânsito indicando vermelho.

Para relacionar o início do filme com o universo juvenil da década de 70, faz-se aqui uma construção metafórica utilizando na cena o momento em que o jovem do jipe pára diante de um sinal fechado. Nesse instante, ele olha para a esquerda, em seguida para frente, virando-se posteriormente em direção à câmera. Nesse momento, inesperadamente, dá um sorriso. É bem verdade que não parecia uma gargalhada, mas também não era um sorriso entre dentes. Além disso, não era fruto de quem viu uma cena engraçada ou por que alguém lhe fez rir. Esse sorriso, presente no fotograma da página seguinte, trazia em si um tom de ironia, um tom de deboche, pois para ele, o sinal nunca se fecha. Para aquela geração a ordem deveria ser quebrada, e os limites deveriam ser ultrapassados. A transgressão ao que era previamente aceito como norma, soava como uma tentativa de impedir ao disciplinamento de suas atitudes e sobre isso, seguramente, seria levantado um questionamento entre eles. Certamente, por essas atitudes foram duramente perseguidos, presos e revistados nas rotineiras investidas da polícia sobre esse grupo, até porque “viver o que pensa e o que diz, isso exige enfrentar criticamente as regras, os costumes que lhe são impostos”⁹⁷. Rir quando se é inquirido, fumar um baseado em praça pública, mostrar um cigarro de maconha em um filme quando isso é proibido, apresentar garotos cabeludos e meninas descompromissadas

⁹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Os “maus costumes” de Foucault. In: *Pós-História*. Assis-SP, v.6, 1998, p. 73.

com o pudor, tudo isso é sentir prazer na concepção dessa juventude. E isso é viver verdadeiramente, segundo Foucault, é procurar “não só dizer verdadeiro, mas ser verdadeiro enquanto sujeito de um saber e um poder sobre si próprio”⁹⁸.



(David Aguiar – Fotograma de *David Vai Guiar* – Teresina, 1972)

Na imagem do fotograma acima, o cabelo solto e escarafunchado, a barba grande e desproporcional, o olhar baixo e vermelho e o lento abrir da boca com o sorriso, aproximam David de um sujeito de maus costumes. Neto de Euripedes Aguiar, ex-governador do estado, o jovem que andava descabelado, vez por outra descalço, fumava maconha e produzia a festa do pijama onde, negando também a prescrição da vestimenta pijama, “todo mundo ficava nu”⁹⁹, vez por outra também estava envolvido em uma briga. Tinha muitas namoradas e o costume de ir para a cama tanto com homens como mulheres. Ainda falando sobre a imagem

⁹⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1998, p 73.

⁹⁹ ALBUQUERQUE, Amaldo. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 10/03/06.

da página anterior, o seu sorriso parece ultrapassar a linha temporal em que foi filmado e ecoa nesse momento em que pareço estar escutando ele sorrir e dizer: “e aí fera, o que vamos transar hoje?”.

A “metáfora do sinal”¹⁰⁰ está presente em outros filmes, músicas e pinturas da década de setenta e início dos anos oitenta representando, entre outros, uma expressão de temor ao futuro. Além disso, a presença dessa metáfora no filme *David Vai Guiar* aponta para a ligação dos jovens artistas piauienses com os elementos culturais do Brasil e do mundo. Uma vez que, como foi dito anteriormente, essa construção metafórica se apresenta em outras obras do período. Sergio Resende, por exemplo, a utiliza no filme *O sonho não acabou*¹⁰¹, no momento em que os estudantes de pré-vestibular, de Brasília, param no sinal para ver uma comitiva com alguma autoridade passando. A parada não foi feita com o intuito de observar, mas eles foram impedidos de seguir. Em outra situação, o cantor e compositor Belchior – numa clara alusão à incorporação pelo “sistema” de suas músicas, assim como de muitas expressões artísticas desse momento histórico – canta “eles venceram e o sinal está fechado pra nós que somos jovens”¹⁰² e dessa forma, “uma matéria representacional jovem foi projetado numa abstração – eles – o inimigo da juventude. [...] De fato, o sinal foi crescentemente sendo fechado”¹⁰³. De verde, o sinal ultrapassou o limite de atenção e chegou rapidamente ao vermelho, não por vontade dessa parcela da juventude que se envolveu com a contracultura, mas por desejo do mercado que absorvia os elementos artísticos das décadas de protesto estabelecendo novos valores a músicas, filmes, pinturas e poesia, que, numa época de forte

¹⁰⁰ Essa idéia metafórica foi uma criação minha, na medida em que as percepções que tive da cena acabavam ligando ela a uma figura de linguagem.

¹⁰¹ O SONHO NÃO ACABOU. Com: Miguel Falabela, Chico Diaz, Lucélia Santos, Lauro Cardoso e Daniel Dantas. 1982, 1 DVD, 100 min. Direção: Sérgio Rezende.

¹⁰² BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes. *Como nossos pais*. In: Um concerto bárbaro. São Paulo: Poligram, 1995. 1 Cd.

¹⁰³ CASTELO BRANCO, 2005a, p. 74.

censura, seriam entendidas como subversivas e não como cantigas que animam passeatas estudantis em que a polícia participa a convite da própria juventude¹⁰⁴.

Essa metáfora serve de pano de fundo para discutir o comportamento dos jovens teresinenses frente à ordem imposta pelo Estado e pela sociedade. Normas de conduta, padrões de comportamento, estilos de vida, tudo que fazia parte do ambiente tradicional das gerações passadas começava a sofrer profundas transformações. E se o questionamento deve partir sobretudo das imposições, por que não indagar a própria presença de sinais que indicam um sentido único a seguir? Exemplo claro disso está numa outra cena na qual a câmera começa filmando uma placa de trânsito que estabelece uma única direção a ser seguida. A placa indicava que era preciso seguir para a direita. Como a negar a prescrição, o movimento da câmera é para a esquerda. Contrariar a ordem, seguir no sentido oposto, ultrapassar o sinal no vermelho, tudo isso é emblemático para compreender as representações de mundo dessa juventude.

Olhando a imagem da página seguinte, é possível identificar a placa de trânsito que indica um sentido a ser seguido, o da direita. Possivelmente, algumas pessoas ao observar a seta pintada na placa, tenderão a imaginar o movimento da câmera para o sentido da própria seta, ou seja, imagina-se que o movimento da filmadora será o ordenado pelo sinal. Seguramente o próprio Durvalino que filmou a cena, tendeu a virar a câmera para a direita, no

¹⁰⁴ Exemplo disso foi um acontecimento em 2004, por ocasião da tentativa de tombamento da Casa de Simplício Dias da Silva em Parnaíba. Naquele momento foi organizada uma grande manifestação popular que contou, sobretudo, com a participação dos jovens da cidade. Os organizadores do evento – historicistas de carteirinha – não esqueceram de ir às escolas para convidar todos os estudantes, mas, também, lembraram a todos os convidados de que a passeata juvenil que se organizava, contaria com a segurança da Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros e da Guarda Municipal. No auge da manifestação, houve quem lembrasse da participação dos jovens das entidades estudantis durante os anos de Regime Militar e, para celebrar todo esse cenário de ressignificação do espaço-tempo, por que não cantar alto, em bom som e entusiasmo – ali mesmo na frente das autoridades militares, e com o coro deles – *Pra não dizer que não falei das flores*. Os adolescentes batiam palmas com força, acreditando que a música representava algo de impactante naquele momento, não sabiam o que! A canção foi símbolo da resistência civil contra os militares e o autor – Geraldo Vandré – foi perseguido, preso, sofreu tortura e várias de suas músicas foram censuradas. E ali estava, duas décadas depois do fim do regime, a obra com o mesmo conteúdo tendo uma outra significação.

entanto, acreditando que geraria um efeito plástico interessante, a cena que segue é inversa à resolução indicativa do sinal de trânsito.

A placa, indicativa de uma norma de conduta e regularizadora do trânsito de veículos e pedestres na cidade, é uma demarcação do espaço urbano estabelecendo o bom funcionamento da rede urbana. As demarcações que estão distribuídas

desde o habitat (que se constitui a partir da parede) até a viagem (que se constrói em cima do estabelecimento de um 'alhores' geográfico ou de um 'além' cosmológico), e no funcionamento da rede urbana como no da paisagem rural, não existe especialidade que não organize a determinação de fronteiras¹⁰⁵.



(Placa de Trânsito – Fotograma de *David Vai Guiar* – Teresina, 1972)

Assim, o manejo da filmadora de forma intencional no sentido contrário a uma demarcação é entendido como um ato de delinqüência, um conceito de Michel de Certeau

¹⁰⁵ CERTEAU, 1994, p. 208.

identificado por, especificadamente, “viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca”¹⁰⁶, arrastando também para a margem a compreensão dos significados visuais que compõem o espaço urbano teresinense, traduzindo imagens com novos significados e produzindo novos códigos lingüísticos a partir de palavras já existentes. Exemplo disso é a própria palavra “fera”, tratada mais adiante.

Não por acaso, essa cena do filme é traduzida na realidade pelo próprio compromisso que muitos jovens do período assumiram com a arte, produzindo um movimento que condena os valores artísticos clássicos e cria um novo código de valores culturais que é comumente chamado de contracultura. Além disso, as imagens da placa de trânsito e o movimento contrário da câmera não são apenas interpretações da cena sem nenhum ponto lógico de encontro à própria idéia de Durvalino Couto, idealizador do filme. Na realidade, era isso que ele propunha mesmo, pois, como revela, “naquele momento nós estávamos na contramão das tendências, principalmente das tendências oficiais. A gente procurava justamente fazer as coisas no sentido contrário”¹⁰⁷.

Em inúmeras atitudes e utilizando vários meios de comunicação como o cinema, as artes plásticas, os jornais alternativos e a literatura, “criticando a tudo e a todos, esses jovens representavam no início dos anos 70 uma geração que queria forçar uma renovação dos valores morais, políticos e culturais”¹⁰⁸.

É nesse campo de batalha em torno dos costumes que se forma a binária constitutiva da ambigüidade entre aqueles desviantes de conduta e responsáveis por focar sua luta na renovação dos valores, chamados aqui de corpo-transbunde-libertário, e o outro grupo formado pela sociedade conservadora que diante de qualquer desvio de rota sabe que é “preciso corrigir a anormalidade em qualquer instante, em nome da razão, da vigilância

¹⁰⁶ CERTEAU, 1994, p. 208.

¹⁰⁷ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

¹⁰⁸ FILHO, Alcenor Candeira. O produto cultural alternativo dos anos 70 em Parnaíba. In: NETO, Adrião. *A poesia parnaibana*. Teresina: FUNDEC/COMEPI, 2001, p. 208.

produtiva e do castigo exemplar”¹⁰⁹. Esse pensamento chamado de kafkiano ou, no conjunto de suas várias instituições reguladoras e no estabelecimento de regras para a ordem social, de sociedade disciplinar. Entretanto, a existência dessa binária não significa reduzir a presença da juventude em torno apenas desses dois grupos, ao contrário, a sua existência está conectada a idéia de que era possível a convivência entre esses dois tipos de sujeitos.

Embora se tratasse de um conjunto de idéias e valores muito próximos defendidos por aqueles responsáveis pelo desenvolvimento do chamado movimento contracultural, a pluralidade cultural da década desse momento histórico não permite fechá-la e reduzi-la a alguns poucos elementos artísticos válidos para toda a juventude ocidental do período. Na realidade, o que se tem de grande inovação na década de 70 é uma profusão de linguagens artísticas e de elementos culturais que diluem o cinema, a poesia, o teatro e a arte de forma geral em inúmeras expressões artísticas separadas, mas, em grande parte, intercaladas por elementos como contestação e liberdade de produção.

Embora existissem pessoas que defendessem a idéia de que o que estava acontecendo era a construção de um grande poema, onde todos os participantes do movimento contracultural do Brasil contribuíssem para sua escritura¹¹⁰, a realidade analisada aqui trabalha com a proposta de que essas manifestações da contracultura, embora tendo uma linha de pensamento que articulava grande parte dos artistas a uma idéia de rompimento com os padrões tradicionais da arte, desenvolveu-se num momento muito mais complexo do que simplesmente homogêneo e, por essa razão, torna-se inviável tomá-la como singular.

Nesse sentido, a proposta de leitura que se faz da década de 70, sob o ponto de vista cultural, contraria o modelo de arte pensado por muitos modernistas de se esforçar “para

¹⁰⁹ PASSETI, 2004, p. 10

¹¹⁰ Essa idéia está presente num texto de Waly Salomão sobre a heterogeneidade artística da década de setenta: “Mas se você for tomar aquela produção toda, a gente ouvindo que Cacaso fez o assim designado – e coloco entre aspas para marcar diferenças – “belíssimo poema”, como se fosse encarar tudo o que estava sendo feito como um *poemão*, olhar assim encarar como um erro de uma perspectiva includente, juntar alhos com bagalhos com o fito principal de aplainar as diferenças, uma vontade includente de um certo difuso igualitarismo de ameba da época”. SALOMÃO, Waly. *Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença*. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itá Cultural, 2005, p. 80.

reduzir a arte a uns poucos elementos e princípios, aplicáveis a toda arte de qualquer lugar”¹¹¹.

Assim, essa leitura encontra suporte numa teoria que favorece

uma pluralidade de estilos, bem como uma pluralidade de leituras interpretativas de tais trabalhos. [Rejeitando] a universalidade da estética formalista, afirmando que obras de arte não podem ser compreendidas somente por meio de elementos formais, mas que requerem também um bom conhecimento do seu contexto cultural.¹¹²

Alguns artistas da própria década de 70 sentiam e ainda sentem a tentativa, por parte da indústria cultural¹¹³, de se capturarem as suas obras e os seus sentimentos e aprisioná-los em categorias. Exemplo disso é o poeta Waly Salomão – que inclusive é o organizador dos textos que compõem a livro póstumo de Torquato Neto –, que afirma sentir-se

muito preso, muito mal, DESSASSOSSEGADO, em uma situação de desamparo, na categoria *anos 70* ou *poesia marginal*. Nunca me senti bem, eu acho um presilhão, acho uma camisa-de-força, sempre achei, sempre declarei. [...] Acho que o artista tem até quase como uma imposição – como é que se chama? -, uma pulsão para a *acronologia*, para não se acomodar na gaveta dos *anos 60* ou *anos 70* ou *anos 80* ou *anos 90*, nesse baú de ossos da cronologia, do tempo assim medido.¹¹⁴

Dessa forma, o conceito *contracultura* utilizado nesse texto não parte da premissa de construir um modelo com supostos padrões artísticos em que coubesse a referida arte. Na realidade, o próprio termo *contracultura* já carrega em si uma profusão de significados nos quais os aprisionamentos já representariam uma própria contradição ao que ele propõe expressar. Assim, essa manifestação artística e cultural parte da noção de que não existem

¹¹¹ EFLAND, Arthur D. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005 p.179.

¹¹² Idem.

¹¹³ Para o conceito de indústria cultural ver: CALDAS, Waldenyr. Comunicação e indústria cultural. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

¹¹⁴ SALOMÃO, 2005, p.79.

normas e regras fechadas para se expressar artisticamente. Nesse sentido, a arte “pode ser eclética e ter uma beleza dissonante”¹¹⁵.

Da mesma forma, os personagens da sociedade teresinense da década de setenta que se envolveram com a contracultura não propuseram a construção de uma identidade fechada, singular ou homogênea de si mesmos. O sorriso de David Aguiar, no início do filme, tratado anteriormente, acenava para a fragmentação da década de setenta, da cultura juvenil e da identidade em inúmeras partes. O ator David Aguiar é, ao mesmo tempo, um e vários. Uma “natureza fragmentada e heterogênea da identidade socialmente constituída no mundo contemporâneo”¹¹⁶. Fragmentada, porque ele é pedaços de Torquato Neto, de Dean Moriarty, de Jim Morrison, James Dean, de gente simples... Heterogênea, pois dentro de um jipe fazendo parte de uma filmagem, David é motorista, ator e – alguns diriam – louco.

O filme, utilizado como fragmento histórico para o estudo de uma época, permite a observação de toda essa heterogeneidade. No entanto, centra as imagens na contestação à ordem e no comportamento de alguns filhos de classe média de Teresina do início da década de setenta que se envolveram na contracultura.

David Vai Guiar, trocadilho com David Aguiar, é rodado como uma forma de filmar uma parcela da juventude teresinense da época envolvida com a contracultura, incluindo o próprio David, que é considerado pelos realizadores do filme como sendo o primeiro *hippie* de Teresina. A sua influência sobre os jovens teresinenses se fez presente na mudança de atitudes e nas artes de forma geral. Por essa razão, a cena de abertura do filme o traz dirigindo o jipe, representando o guia daquela geração.

No princípio, o título do filme deveria se chamar *As feras*, referência a uma gíria comum na época, em que os jovens evocavam grandes atitudes individuais ou coletivas e, dessa forma, passavam a conhecer o indivíduo responsável por uma atitude inovadora, corajosa ou

¹¹⁵ EFLAND, 2005, p.179.

¹¹⁶ STAM, Robert. Teoria do cinema: A Poética e a Política do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 217.

singular de: o (a) Fera. “E essa palavra já começava a despontar: o cara é fera, se ele era um bom guitarrista, pô o cara é fera na guitarra; se ele era doidão, se ele era um dos nossos; pô ele é uma fera! Ela era uma fera! Isso era uma gíria da época”¹¹⁷.

A utilização dessa palavra no mundo juvenil é exemplo de um novo código lingüístico que está sendo criado para significar as ações dos jovens do período. A linguagem, que já vinha se configurando como um elemento de preocupação para os jovens desde a década de sessenta, nomeava e ordenava as atitudes e comportamentos juvenis, sendo assim,

do interior da rigidez semântico/gramatical do português brasileiro emergiu uma linguagem nova, destruidora, revolucionária, absolutamente voraz no sentido de carcomer significados, subverter sentidos, inventar, enfim, ‘outras palavras’ [...] Como signo da época é possível apontar, como dito, uma constante preocupação com os jovens e em particular com a sua linguagem¹¹⁸.

No que diz respeito ao título do filme, algum tempo depois, segundo Durvalino Couto¹¹⁹, Edmar Oliveira fez um anagrama em que o nome David Aguiar aparece fraturado em três partes, como mostra o fotograma abaixo. A primeira parte, na horizontal, onde é possível ler o nome DAVID. Paralelo a esse nome, e na parte inferior, está a expressão GUIAR. Na vertical, como que unindo o “V” do primeiro nome com o “T” do segundo, está a vogal “A”, que completa o anagrama possibilitando a leitura de *David Vai Guiar*. Assim como ficou conhecido o filme.

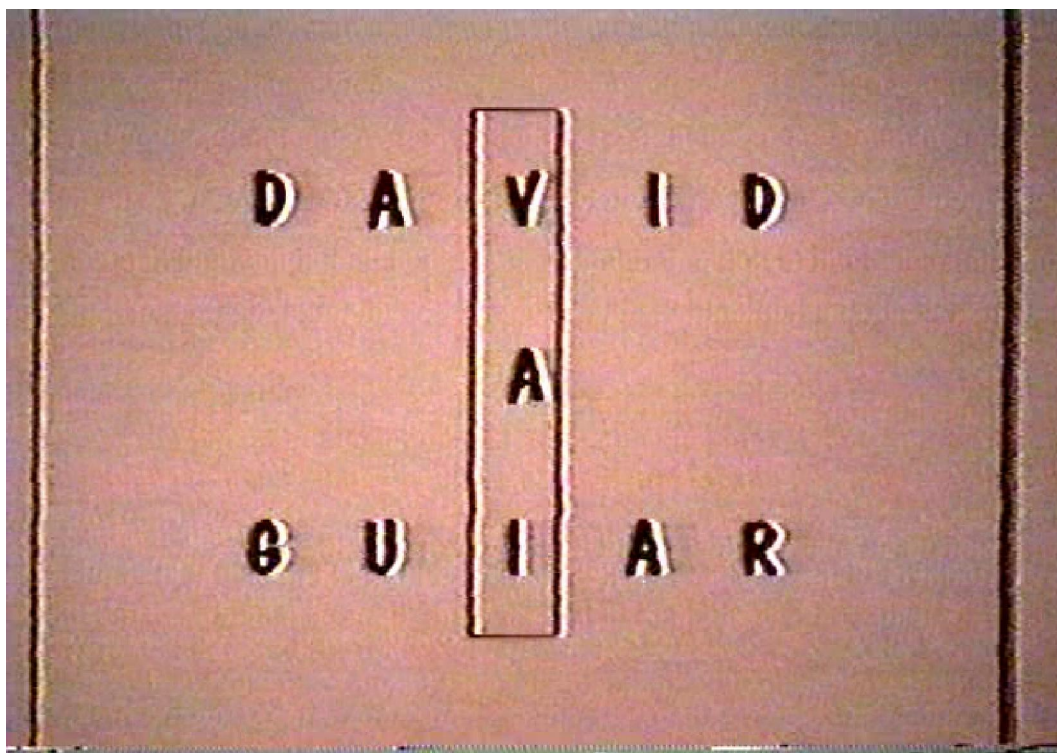
Muitos desses jovens foram estigmatizados como loucos. Psicodélicos e certamente vagabundos. Constantemente quebrando os padrões estéticos e tensionando a linguagem, buscando por trás de inúmeras representações, significar o espaço em que viviam e as pessoas que os rodeavam. Na época, todos jovens: homens e mulheres de 20, 25 e no máximo 30 anos de idade, filhos da classe média teresinense, estudantes de escolas tradicionais da cidade –

¹¹⁷ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

¹¹⁸ CASTELO BRANCO, 2005a, p. 86.

¹¹⁹ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

como o Colégio Diocesano – ou, então recém universitários de cursos de Comunicação de Brasília ou Medicina da Universidade Federal do Piauí. Alguns poucos trabalhavam e tinham condições de financiar os projetos artísticos criados por eles, era o caso do médico e professor universitário Antônio de Noronha, que financiou, entre outros, o filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*.



(Anagrama do filme *David Vai Guiar*– Fotograma de *David Vai Guiar*– Teresina, 1972)

As suas histórias ocupam um lugar central na cena contracultural teresinense da década de 70. Muitos deles viajavam para outras cidades como o Rio de Janeiro e Salvador (Torquato Neto), Brasília (Paulo José Cunha e Durvalino Couto), Belo Horizonte (David Aguiar), e entravam em contato com toda a literatura responsável pelo começo de todas essas expressões artísticas.

É bem possível que, no conjunto, todos eles se identificassem com alguns personagens do clássico de Jack Kerouak¹²⁰ - considerado por muitos como a “bíblia” do movimento *beat*, que mais tarde influenciaria grande parte dos movimentos alternativos – , ou intuíssem idéias de Marshall MacLuhan mesmo sem ter lido nada sobre seus pensamentos. Possivelmente, todos ainda delirassem ao som de músicas de Pink Floyd e Janis Joplin, e embora quisessem ser todos esses sujeitos, viver tudo o que liam e ouviam, eram apenas um, e singularmente viviam a pluralidade de habitar “histórias [que] ocupam o lugar de nossa inquietude, o vazio essencial e trêmulo em que se abriga nossa ausência de destino”¹²¹.

Viviam a psicodélia, a desarmonia, o desarranjo, a sensualidade. Consumiam as drogas, quebravam os tabus sexuais, ouviam muito *rock on roll*. Percebiam “O SOL entre os matutinos”, cantavam “o azeviche, a gíria, o cu – a língua vivíssima”¹²². E, diariamente, sentavam-se numa grama conversando e discutindo como seria o lançamento da próxima edição do jornal *O Gramma* e sobre que temas fariam sua nova filmagem em Super-8.

Creditar a essa geração o início do consumo de drogas, como fazem alguns, seria um grande equívoco, tanto quanto atribuir todas essas mudanças de comportamento a uma ruptura radical que teve origem em 1968. Na realidade, as alterações nas atitudes, nas formas de observar e representar o mundo, na maneira de se vestir, na quebra dos valores tradicionais e de tudo aquilo que se julgava conservador, já vinha se estruturando desde os anos cinquenta. Mudanças na participação dos jovens no movimento estudantil, alterações na própria configuração desses movimentos; novos padrões literários, estilos musicais e renovação das artes de forma geral; Uma agitação que beirava o espanto e a admiração e provocava reações as mais diversas possíveis, desde protesto da juventude engajada com a política até a mobilização de setores como a Igreja proibindo o uso de mini-saias.

¹²⁰ KEROUAC, Jack. *On the road* Porto Alegre: L&PM, 2004.

¹²¹ LARROSA, Jorge. Os paradoxos da autoconsciência. In: *Pedagogia Profana*. Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 22.

¹²² COUTO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias* 2. ed. Teresina, Fundação Cultural do Piauí, 1994, p. 42.

É bem possível que a década de 70 tenha aglutinado todas essas mudanças e marcado a História como o momento em que, entre a idéia de um sonho de transformações no mundo – década de 60 – e a frustração juvenil por ver, mais uma vez, o sistema absorvendo parte da produção engajada das décadas anteriores em seu benefício – década de 80 –, a revolução comportamental, iniciada alguns momentos antes, encontrou terreno fértil nos regimes autoritários de governo pelo Brasil afora para legitimar as suas conquistas ou pelo menos garantir a continuação de sua luta. Uma batalha agora bem de cotidiano mesmo, sem armas, sem passeatas, com grupos pequenos, mas utilizando-se de táticas simples como o cabelo grande por parte dos homens e o uso de mini-saia pelas mulheres.

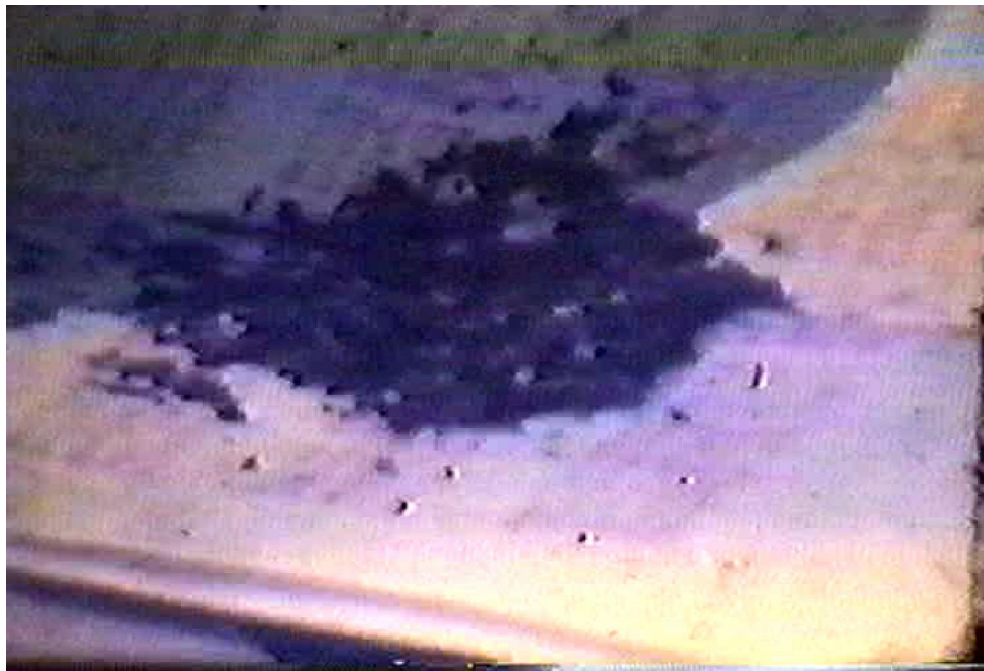
Acontecia assim também com o consumo de drogas. De uma forma geral, o seu consumo era proibido tanto pelo Estado quanto era mal-visto por parte considerável da sociedade e, entre os jovens que participaram do filme *David Vai Guiar*, uma maneira de reagir a essa imposição do Estado e desaprovação da sociedade, era apresentar o seu consumo na tela. Em alguns momentos do filme, numa passagem bastante rápida entre uma cena e outra, quase não perceptível, diga-se de passagem, aparece um papelote de maconha e uma mão preparando a droga para ser consumida. Essa imagem é repetida várias vezes, mostrando uma intencionalidade por parte de Durvalino em apresentar a maconha.

A imagem do papelote com maconha não é bem visível no filme – assim como no fotograma seguinte – pela forma com que foi intencionalmente colocada nele. “Aqui e ali aparece uma mão pegando numa coisa, uma mão de uma menina preparando um baseado”¹²³, que, pelo fato de ser colocado entre uma cena e outra, num intervalo de tempo muito curto, passa quase despercebido.

Em outro momento, o fotógrafo Antônio Quaresma está num jardim observando as plantas, fazendo uma apologia ao plantio de maconha. É bem verdade que não se tratava da

¹²³ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

droga, mas, na simbologia daqueles jovens, aquela cena trazia consigo a marca de uma juventude que encontrava nas drogas uma forma de expandir a consciência e lutar contra o sistema, até por que dentro da concepção conservadora, “quem fumava maconha estava diretamente associado a movimentos de esquerda, eram inimigos do sistema, do *status quo*”¹²⁴.



(Papelote de maconha – Fotograma de *David Vai Guiar*– Teresina, 1972)

Não se pode negar, entretanto, que boa parte dos jovens envolvidos com a produção dos filmes em Super-8 da *geração Torquato Neto*, seja de *David Vai Guiar* ou de qualquer outra película, tivesse necessariamente que fumar para estar inserido no grupo. Ao contrário disso, muitas pessoas que participavam do movimento contracultural do Piauí, não consumiam droga alguma, ou então, boa parte dos consumidores estava usando maconha ou LSD, por exemplo, para buscar novas sensações, experimentando novas percepções de mundo, ou para

¹²⁴ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

compreender com mais clareza (ou de uma outra ótica) músicas, poemas, contos etc. e não com o sentido de desafiar as autoridades.

Mesmo nós aqui do Piauí, a gente fumava maconha mas era para ouvir música, para ler poesia, a gente gravava uma fita com poesias do Fernando Pessoa botava uma música e todo mundo fumava maconha e ia-se ouvir aquela fita, ouvir aquela música, tinha música para a gente ouvir [...] a gente usava drogas pra isso em busca de melhorar a sua percepção. Quantas vezes nós não fumamos maconha para ler Fernando Pessoa, para ler uma poesia, para ler Carlos Drummond Andrade¹²⁵.

O cenário juvenil de ruptura, de contestação, de mudanças de atitudes e valores que vêm sendo descrito desde o início do texto até aqui, só estaria completo, entretanto, com essa busca por novas sensibilidades, que era proporcionado, em grande parte, pelo consumo de drogas como a maconha. “A utilização de drogas, como rito de iniciação e busca de uma nova sensibilidade, iriam ajudar a compor esse panorama local da moderna filosofia do *drop out*”¹²⁶.

Os estudos sobre os alucinógenos ganhavam as páginas dos jornais de todo o mundo. Livros começavam a ser publicados com possíveis explicações para o aumento do consumo de drogas entre os jovens. Jornais e revistas dedicavam espaços para se debater sobre o assunto. Cientistas se debruçavam sobre as novas descobertas nos tratamentos de doenças com a utilização das drogas, da mesma forma que estudavam os malefícios provocados pelo seu consumo sem um objetivo medicinal. Em abril de 1972, o jornal *O Estado Interessante* anunciava:

Segundo trabalho de Deisher e colaboradores publicado na revista “PEDIATRICS” dos Estados Unidos, os principais motivos que levam os adolescentes a tomar drogas são os seguintes: 1) Para demonstrar seu valor e aceitar o perigo que ele implica; 2) Por motivo de rebelião e hostilidade para a autoridade; 3) Para facilitar os desejos e atos sexuais; 4) Para fugir da solidão

¹²⁵ NORONHA, Antônio de. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

¹²⁶ MARQUES, 2004, p. 407.

e proporcionar novas experiências; 5) Para tentar encontrar o significado da vida¹²⁷.

Embora para a região sudeste, a literatura tenha marcado a geração de 60 e 70 como sendo a do consumo intenso de drogas, no Piauí, no entanto, a sua utilização era fiscalizada pela própria sociedade que via com maus olhos até o uso das pílulas anticoncepcionais. “Aqui teve casos de mãe que deu escândalos porque encontrou pílula anticoncepcional na bolsa da filha”¹²⁸. Da mesma forma acontecia com o uso de drogas, era feito com grande reserva apesar de toda a visibilidade que se dava a ela nos filmes. “A gente fumava escondido, pegava o carro e ia fumar lá no morro não sei das quantas, botando toalha nas frestas das portas e das janelas, vez em quanto um dançava”¹²⁹.

Afora as cenas externas, remissivas à velocidade e à contestação, as imagens mais vigorosas de *Davi Vai Guiar* são aquelas que remetem a um pequeno bar. Do lado de fora, na parte superior, uma placa da *coca-cola*. Algumas mesas e cadeiras preenchem o espaço exterior. Dentro, um balcão espreita mesas e cadeiras desarrumadas. Com letras vermelhas, escrito em cima da porta lateral, a expressão *Gelatti* denuncia o nome daquele lugar.

Era um lugar que pulsava em significados na década de 70 em Teresina. Espaço de convergência de parte da juventude dessa década, o *Gelatti* é o típico “lugar que se completa pela fala, [pela] troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”¹³⁰. Frequentado por jovens do movimento contracultural piauiense, o bar era ponto de encontro nos fins de tarde de homens e mulheres que tramavam a sua atuação na literatura, nos jornais, no cinema, nas artes plásticas e no teatro na cidade de Teresina.

Para a juventude envolvida com a contracultura no estado, o *Gelatti* carregava o significado de, num primeiro momento, ser identitário, uma vez que havia um reconhecimento

¹²⁷ O ESTADO INTERESSANTE. O que leva a juventude a usar drogas? Teresina, 23 de abril de 1972, p. 6.

¹²⁸ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 73.

por parte dos jovens com esse lugar. A repetição do nome *Gelatti* no filme traz consigo os códigos culturais dessa juventude, possibilitando a ligação entre o signo – *Gelatti* – e um dos seus possíveis enunciados – lugar de fatura de idéias ou de querela de valores.

Entretanto, enquanto o bar se afirma como um lugar – dentro da própria concepção antropológica – para o grupo ligado à contracultura em Teresina, representa ao mesmo tempo um *não-lugar* para o restante da sociedade, que vê ali um ambiente de subversividade, da mesma forma que não define esse espaço para si “nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”¹³¹.



(Naire Vilar e Nazaré Lages – Fotograma de *David Vai Guiar*– Teresina, 1972)

No fotograma da página anterior, duas garotas saem do *Gelatti* caminhando em direção ao outro lado da rua. A presença da mulher nesse ambiente é mais um indício da revolução comportamental iniciada na década de 70 na cidade e de tudo aquilo que se disse no texto sobre a participação feminina na contestação aos valores tradicionais.

¹³¹ AUGÉ, 2004, p. 73.

O nome *Gelatti* vinha da marca de um sorvete vendido no Piauí e que acabou dando nome ao bar. Localizado na Av. Frei Serafim, nos anos 80, ele deixou de existir, no entanto, historicamente esteve associado à contracultura no estado, no sentido de ser justamente o lugar onde jovens como Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira, David Aguiar, Pierre Bahiano, entre vários outros que, entre um gole de cerveja e outro, idealizaram jornais, escreveram roteiros de filmes ou imaginaram um festival de música.

O Gelatti tinha essa significação de ser um lugar que reunia essas pessoas que tramavam, que estavam sempre tramando [...] e o Gelatti reunia gente, ali nós tramamos jornais, ali nós tramamos filmes, era um ponto de encontro onde nós organizávamos festas¹³².

No filme, o nome aparece pela primeira vez numa camisa de sorveteiro levada pelas duas garotas apresentadas no fotograma da página anterior – Naire Vilar e Nazaré Lages –, ainda nas primeiras cenas. Em uma outra ocasião, na varanda de uma casa, aparece uma jovem e por trás dela, mais uma vez, a camisa com o nome *Gelatti*. Nessa cena, um efeito de *zoom* da câmera dá três saltos em direção à camisa, filmando num primeiro plano a jovem e a camisa ao fundo e, por fim, uma parte do rosto da jovem com a camisa ampliada. Aparece ainda outras vezes sendo carregada sempre por mulheres e nunca vestida em alguém. Sem dúvida, tantas vezes apresentada no filme, a palavra acaba despertando algumas perguntas do tipo: o que isto queria comunicar? Que papel a palavra *Gelatti* ocupa no enunciado?

Essa palavra se enche de significados quando inserida dentro do contexto histórico da década de setenta, uma vez que ela representava o lugar onde os idealizadores do movimento contracultural do Piauí se encontravam para planejar seus filmes, jornais e livros. No entanto, para o idealizador do filme – Durvalino Couto –, a palavra representava apenas um nome de sorvete e que servia para nomear um bar.

¹³² COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

De qualquer maneira, o *Gelatti*, era o lugar que aglomerava a juventude teresinense em torno de cerveja, drogas, namoradas (os), diálogos sobre o movimento cultural e brigas. Tudo o que podia ser identificado como resistência aos valores tradicionais e onde os jovens de classe média, mal vistos da cidade, encontravam-se.

Na representação de mundo dessa juventude, apresentada através de inúmeras palavras em que nomes de marcas de empresas nacionais e multinacionais, nomes de bares, expressões encontradas em igrejas, na camisa de sorveteiro, palavras que geram um sentido que, produzido historicamente, acabam gerando, diferenciadamente, a construção de novos significados. Nesse sentido,

no ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afectam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo¹³³.

O contraste entre o puro e o impuro, a dicotomia entre o santo e o profano, a binária do homem estereotipado como o macho que deve perder sua virgindade antes do casamento e da mulher que deve se manter pura até ele. Essas relações conflituosas encontram no cenário de Teresina, imagens que selecionadas para fazer parte do filme, configuram o espaço do questionamento, da incerteza, da desarmonia e, sobretudo, da desordem. Assim como nos filmes produzidos na mesma época e sob a gênese do poeta Torquato Neto, como *Terror da Vermelha* e *Adão e Eva do paraíso ao consumo*, em *David Vai Guiar*, as palavras aparecem com o sentido contestatório, contra as multinacionais, fazendo referência e apologia a lugares que são mal vistos pela sociedade – o *Gelatti* e o Cabaré da Toinha são exemplos disso. Assim, e como em *Adão e Eva do paraíso ao consumo*,

¹³³ CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990, p. 24.

neste filme, onde as palavras raramente aparecem e quando aparecem não são ditas, é possível encontrar uma crítica razoavelmente universal, que consegue criticar, ao mesmo tempo, a sociedade de consumo, a bíblia, o conceito de paraíso e – ainda que pelas brechas – a ditadura militar¹³⁴.

É bem verdade que em *David Vai Guiar*, não há, aparentemente, nenhuma referência à bíblia ou à idéia de paraíso, no entanto, as placas com as marcas *Esso* e *Crush*, que são intencionalmente mostradas inúmeras vezes, apontam para uma crítica às multinacionais que começavam a chegar a Teresina, na época. Além disso, a trama montada para o filme gira em torno da forte repressão que perseguia a todos os desviantes do comportamento convencional.

A intenção inicial do filme era mostrar todos os jovens que faziam parte da turma de Durvalino e que, de alguma forma, contribuíam na contracultura do Piauí. No entanto, o próprio Durvalino compreende que era preciso criar uma linha narrativa que unisse todas as cenas e pudesse ser também um material de cunho contestatório, uma vez que filmes como *O Terror da Vermelha* e *Adão e Eva do paraíso ao consumo* já haviam lançado as sementes do que se esperava das produções em Super-8 no estado por parte daquele grupo. Assim foi criado o personagem Inspetor Pereira (Francisco Pereira da Silva), que munido de uma espingarda, “chapéu de palha, sandália franciscana [sai] perseguindo os malucos da cidade”¹³⁵.

Antes de sair para a *caça*, o Inspetor Pereira faz um ritual de limpeza de sua arma, numa clara referência ao autoritarismo da época, na frente de símbolos da suástica nazista dispostos lado a lado colados em barbante no formato de bandeirinhas. Barbudo, com o semblante sério, o Inspetor Pereira, apresentado no fotograma abaixo, carrega consigo o símbolo da repressão militar: uma arma. Em outra ocasião, ele se esconde por dentro de uma ruína vigiando pedestres, persegue alguns jovens e mata aqueles que desrespeitam a sua ordem. Além disso,

¹³⁴ CASTELO BRANCO, 2005a, p. 210

¹³⁵ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

flagra uma jovem lavando uma calça na beira do rio, uma roupa que trazia nos bolsos desenhos que denunciavam o amor livre e a liberdade corporal.



(Francisco Pereira - Fotograma de *David Vai Guiar*- Teresina, 1972)

Mais significativo que as poucas palavras utilizadas para explicar o desenvolvimento do filme é o esforço comunicacional que Durvalino teve para, em poucas expressões, significar a sua compressão de contracultura e apresentar num filme mudo, mas que parece não querer calar em simbologias. Uma dessas simbologias é a própria suástica nazista atrás do personagem Inspetor Pereira. Como ele simbolizava a perseguição aos “malucos da cidade”, o símbolo é utilizado como referência a um regime de governo que perseguiu, torturou e dizimou minorias, como é o caso do nazismo na Alemanha e, por isso, essa idéia estaria incorporada no personagem do filme.

No desenrolar do filme, a câmera mostra lugares que deixaram de existir em Teresina. Possivelmente os únicos registros visuais da década de setenta do bar *Gelatti*, do cemitério

São José e do bairro Matadouro, estão em *David Vai Guiar*. Muitas cenas foram feitas na periferia da cidade e, nesse sentido, de lugares que não eram comumente registrados pelo Estado ou pelas emissoras de TV. Numa cena, uma jovem caminha por uma estrada de barro e passa embaixo de um letreiro onde é possível ler *Casa da Toinha*. Esse espaço não existe mais. Trata-se de um cabaré cuja localização ainda é ponto de discórdia entre os idealizadores do filme, no entanto, o registro visual desse lugar no filme é provavelmente o único existente. Além disso, a cena desperta para um outro fato curioso. A câmera acompanha a jovem caminhando, passando embaixo do letreiro do cabaré e em seguida, mostra a jovem andando na frente de uma Igreja, diga-se de passagem, ao lado do cabaré, onde está escrito em letras vermelhas *Deus é a única esperança*.



(Nazaré Lages – Fotograma de *David Vai Guiar*– Teresina, 1972)

A imagem congelada da cena acima permite visualizar a garota, carregando alguns cadernos e passando em frente ao cabaré. Na parte inferior da parede uma propaganda do

Armazém Paraíba, e a poucos metros dali, na parede seguinte – e no fotograma abaixo – lê-se a expressão *Deus é a única Esperança*, quando a cena se encerra.

O cabaré representa, no senso comum, o lugar da busca de prazeres rápidos, de extravasamento de necessidades sexuais. A Igreja, por sua vez, lembra o lugar do pudor, do arrependimento, da moral. E por que logo a mulher passando entre o cabaré e a Igreja? A mulher indicava a pureza – nesse sentido a tentativa era de destruir com esse estereótipo do feminino –, a compostura e, ao mesmo tempo, o símbolo do pecado do homem. Aquela que desobedeceu às leis divinas contrariando a vontade de Deus e convencendo o homem a segui-la no seu pecado.



(Nazaré Lages – Fotograma de *David Vai Guiar*– Teresina, 1972)

Entre o santo e o profano, passando entre a “Casa da Toinha” e sob o texto “Deus é a única Esperança”, as duas imagens das páginas anteriores representam a idéia de movimento

partindo da direção do pecado – cabaré – para a salvação – Igreja –, e não o inverso. Ela carrega em suas mãos alguns livros, usa calça jeans e uma camiseta curta. Sinais da mulher que frequenta as escolas e universidades, que agencia o seu corpo como deseja e se liberta parcialmente do controle rigoroso da família, da escola, ou mesmo da Igreja.

Basicamente todas as tomadas do filme são feitas em lugares abertos, lugares de passagem e mudanças rápidas. São ruas, avenidas, pontes, cruzamentos, esquinas, enfim, lugares sugestivos de transição, de alternância ou, também chamados pela antropologia de “não-lugares”. São espaços que “não são em si lugares antropológicos e que [...] não integram os lugares antigos”¹³⁶. São espaços indefinidos para a maioria da sociedade, que se utiliza deles sem a ocupação de defini-los como um espaço de identificação com seus códigos culturais. São lugares identificados apenas pelo nome de ruas e avenidas, da mesma forma que pelas imagens que compõem o cenário de filmagem. Assim, as relações lugares/não-lugares presentes em *David Vai Guiar*, são identificadas também em cartazes, que permitem a ligação dos sujeitos do filme às suas experiências subjetivas – como o cartaz com o leão que aparece insistentemente ao longo do filme montando a trama lingüística em que o sujeito *desviante* é que era considerado o fera (ou “a fera”). Entretanto, a impossibilidade de existência de um não-lugar puro faz existir, “evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele”¹³⁷, e se representa um lugar, o é para alguém e não necessariamente para todos.

Além de expressões artísticas significativas do período e de grande relevância para a compreensão do movimento marginal do Piauí, os filmes em Super-8 da década de 70, pelo caráter menos comercial, acabam sendo um importante *corpus* documental e de informações históricas sobre a cidade de Teresina, onde é possível identificar os costumes daquela sociedade e as transformações urbanas que a cidade passava na década. Além de permitir uma

¹³⁶ AUGÉ, 2004, p. 73.

¹³⁷ Idem, p. 74.

leitura razoável da vivência dos jovens que circulavam entre a rebeldia e a arte alternativa do Estado, preenchendo as lacunas e questionamentos culturais e políticos com muita irreverência, inteligência e, sobretudo, com contestação.

3. CAPÍTULO III

ESPAÇO MARGINAL:

Os Muros da Cidade Falavam Alto Demais

Carrego uma carteira de identidade
 E mais outra de motorista
 Um título de eleitor
 Um certificado de reservista
 Um cartão de cpf
 Uma certidão de nascimento
 E outra de casamento
 Um diploma de bacharel
 Um seguro de vida
 [...]
 - e mais o peso abstrato da existência.
 (*Carga*, Alcenor Candeira Filho)

Teresina. Set de filmagem: diferentes ruas do centro histórico da cidade. Atores: Raimundo Nonato Monteiro e Antônio José Medeiros. O roteiro dessa filmagem, idealizado pelo jovem Luís Carlos Sales, deu origem a um dos filmes da cinematografia piauiense de grande relevância para entender o movimento cinematográfico não comercial do Estado no final década de 70 e início dos anos oitenta. Trata-se do filme *Espaço Marginal*, um dos principais trabalhos do grupo *Mel de Abelha* que, entre o fim dos anos setenta e início da década de oitenta produziu inúmeros filmes em equipamentos de Super-8, com destaque, entre outros, para *Pai Herói*, *Da Costa e Silva*, *Povo Favela*, *Relógio de Sol*, *Dia de Passos* e *Pagode de Amarante*, todos filmados em bitolas domésticas de Super-8 e significativos para

compreender a nova postura de uma fração da juventude teresinense envolvida com a arte e política.

A produção de películas pelo grupo *Mel de Abelha* foi um dos reflexos sentidos em Teresina com as mudanças de postura por parte de alguns grupos juvenis envolvidos com a cultura local. O cenário de contestação descrito no capítulo anterior permanecia muito presente com o espectro *Mel de Abelha*, entretanto, com uma postura em certos aspectos antagonica. 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. Da mesma forma, o comportamento *desbundado*, a transgressão de valores e a “total ausência de formalidade”¹³⁸ do grupo analisado anteriormente, cedia espaço para jovens bem-vestidos, universitários com futuro promissor, filhos da classe média teresinense que apresentavam em vários filmes os novos e velhos problemas sociais da cidade de Teresina.

Na cinematografia da época, entre tantos filmes produzidos pelo *Grupo Mel de Abelha*, tem destaque o filme *Espaço Marginal*, produzido em meados de 1980 e que traz como problemática central 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. “A idéia era mostrar aquele fenômeno que tinha na cidade de pichações mais politizadas e também com uma frequência muito grande, viam-se muitas pichações na cidade e com um cunho político muito forte”¹³⁹.

Dessa forma, estabelecer um comparativo entre os filmes *David Vai Guiar* e *Espaço Marginal*, é aceitar o desafio de mostrar que dois filmes de épocas distintas – mas não tão

¹³⁸ ROSZAK, 1972, p. 135

¹³⁹ SALES, Luis Carlos. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 19 de setembro de 2006.

distantes no tempo, afinal de contas apenas dez anos separam um do outro –, e tratando de temáticas em alguns pontos tão diferentes, podem ser utilizados para apresentar as antigas e novas angústias e inquietações, advindas da velha e da nova conjuntura política, social, econômica e cultural do Brasil. Embora diante dessas significativas diferenças, o espectro da contestação utilizando-se da linguagem visual e do comportamento não foi calado ou totalmente capturado pelo *sistema* e está presente nos dois momentos, embora as mudanças na composição do corpo juvenil sejam sensivelmente sentidas desde as primeiras cenas de *Espaço Marginal*.

Os filmes do primeiro momento foram realizados num país enrijecido pela ditadura militar, marcado por intensa censura à produção artística e intelectual e forte repressão, enquanto que os filmes produzidos pelo grupo *Mel de Abelha* foram idealizados e apresentados ao público durante o momento de abertura política, de anistia e do retorno de muitos exilados políticos – sobretudo intelectuais e artistas. Nos próprios jornais do final da década de 70 já é possível ler claramente – sem metáforas ou qualquer outra figura de linguagem – algumas notas de protesto por parte de jornalistas contrários ao regime militar. Da mesma forma que passa a ser corriqueiro encontrar notícias de insatisfação por parte de intelectuais de renome no estado, assinalando o nascimento de uma nova etapa da história do Brasil, como atesta a nota abaixo:

Manifestando-se a favor da legalização do Partido Comunista, o ex-deputado Celso Barros declarou que já é tempo de tirar a poeira de preconceitos, que são alimentados nas civilizações atrasadas. ‘O Partido Comunista envolve a defesa de uma ideologia – a do socialismo – hoje difundida em todo o mundo, sem que isso signifique que todo o mundo aceite [...]’¹⁴⁰.

Era impensável ver um tipo de notícia dessas publicada num jornal no início da década de setenta, quando, mesmo no fim da década, o próprio título da matéria – Celso: Quem tem

¹⁴⁰ O ESTADO. Celso: Quem tem medo do comunista defende ideologia de Hitler. Teresina, 21 de novembro de 1979, p.

medo do comunista defende ideologia de Hitler – certamente já causava calafrios em muitas pessoas contrárias ao regime, e, por outro lado, atingia abertamente os defensores dos militares.



(Fonte: Jornal *O Estado*, Teresina, 21 de novembro de 1979, p. 3)

É bem verdade que em 1979, por conta da anistia concedida pelo estado aos presos e exilados políticos, do fim do bipartidarismo e do retorno de alguns movimentos sociais – sindicalistas, por exemplo –, a censura já não tinha como impedir que a imprensa divulgasse aqui e ali algumas notas contrárias às opiniões do governo. Entretanto, a notícia acima é, presumivelmente, um afronte ao regime militar e expressa uma relativa abertura por parte da imprensa teresinense em discutir ou publicar assuntos que até bem pouco tempo atrás seriam vetados.

Se a razão para as diferenças entre as duas produções se resumisse apenas a isso, já seria o suficiente para construir a imagem de uma parábola histórica formada por dois extremos, onde de um lado, por conta da forte repressão, a atitude *desbundada* predominava na cena cotidiana de um grupo de jovens que, mesmo se tratando de uma minoria da

juventude, não passou despercebida pelo olhar da maioria atônita diante de tanta revelia. Esse comportamento representa uma das táticas utilizadas pelo grupo para enfrentar a sociedade disciplinar. Do outro extremo, a maioria seguia os passos da contestação do grupo anterior, mas os questionamentos agora eram muito mais da ordem social e política do que propriamente comportamental.

Entretanto, além da questão cronológica e de contexto histórico, as imagens visualizadas no filme *Espaço Marginal*, são enunciativas de uma juventude universitária que utilizou o cinema como instrumento de expressão da angústia juvenil teresinense de classe média diante da fome, da miséria, do desemprego, da urbanização e do crescimento desordenado da cidade, enfim, problemas vividos pela cidade de Teresina em quase toda a sua história – mas revelados nos filmes só a partir dos anos oitenta – e que estão intimamente relacionados com todo aquele surto desenvolvimentista do início da década de 70, quando foi produzido o filme, discutido no capítulo anterior. Além disso, toda aquela efervescência contestatória e de quebra de valores começava a dar lugar a anúncio de marcas que comercializavam a cultura *hippie* ou utilizavam de modelos estereotipados da rebeldia para vender calças jeans e estilos de vida. “Nessa altura, a contracultura começa a parecer, com bons motivos, nada mais que uma campanha publicitária em escala mundial”¹⁴¹. Uma previsão que foi feita por Theodore Roszak ainda em 1968, quando o sonho de mudanças ainda não havia chegado sequer ao Piauí.

Se a contracultura se reduzir a um conjunto pitoresco de símbolos, gestos, maneiras de vestir e slogans, aceitos sem maior exame, ela proporcionará muito pouca coisa capaz de ser transformada em compromisso de toda uma vida – exceto, e nesse caso pateticamente, para aqueles que sejam capazes de se acomodar a uma situação de eternos parasitas do campus, das ‘festas de amor’ e dos clubes de rock¹⁴².

¹⁴¹ ROSZAK, 1972, p. 80.

¹⁴² Idem.

Nos filmes do grupo *Mel de Abelha*, do final da década de 70, já não se via mais a figura do cabeludo, que chocou a sociedade teresinense do início da referida década. Certamente porque a discussão em torno da possibilidade ou não do homem usar cabelos compridos já havia se exaurido e por que agora, segundo a concepção dos representantes do grupo *Mel de Abelha*, havia outros problemas mais urgentes para serem discutidos. 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”¹⁴³; “pobre não pode mais comprar leite em pó”¹⁴⁴; “Carne de porco pode ficar mais cara do que a de gado”¹⁴⁵, um cenário de crise econômica que parecia estar próximo, frustrando as expectativas de entusiastas do governo.

Como a negar o debate político nacional desse momento, os historiadores piauienses se aglutinavam em torno de um embate histórico sobre a possível mudança da data do Dia do Piauí. Uma querela que não passa incólume aos jornais da época, pois neles, semanalmente e em algumas ocasiões até diariamente, era possível ler alguma notícia relativa à mudança da data comemorativa do Dia do Piauí.

Alguns parnaibanos “estão em pé de guerra” – como eles próprios anunciaram em alto e bom som por que dois ou três membros da Academia Piauiense de Letras querem transferir o Dia do Piauí – 19 de outubro – para o mês de janeiro. O impasse é positivo por que abre oportunidade para novos exames críticos da nossa historiografia cuja cronologia, em particular, como de resto a nacional, têm colocado em situações difíceis os que manipulam os documentos históricos¹⁴⁶.

¹⁴³ O ESTADO. Leite em pó aumenta e é racionado. Teresina, 15 de novembro de 1979, p. 7.

¹⁴⁴ _____. Pobre não pode mais comprar leite em pó. Teresina, 17 de novembro de 1979, p. 7.

¹⁴⁵ _____. Carne de porco pode ficar mais cara do que a de gado. Teresina, 17 de novembro de 1979, p. 7.

¹⁴⁶ O ESTADO. O 19 de Outubro. Teresina, 10 de novembro de 1979, p. 5.

Assim, os jornais do final da década de setenta mudam, em grande parte, o seu foco de discussão. Antes, páginas discutindo arte, apresentando os filmes produzidos no estado, comentários de películas nacionais e estrangeiras, além de divulgação das artes plásticas. Poesias, contos e crônicas preenchiam um espaço que, no final da década, é dado ao noticiário policial. Notícias relacionadas à política e à economia suplantam informações relativas à cultura. Quem ainda se sobressai em meio a tantas discussões sobre inflação, debate histórico e homicídios, são as informações esportivas.

É em meio a esses novos problemas vividos em Teresina, que o grupo encabeçado por Luis Carlos Sales e Valderi Duarte se organiza para fazer suas filmagens enxertadas de idéias de cunho social. Não por serem os únicos a perceberem que esses problemas atingem boa parte da população teresinense da transição dos anos setenta para os oitenta, mas, porque eles são os vetores, no cinema, dessa nova visão sobre a cidade. O filme, assim como o texto, quer seja filosófico ou científico, “não é resultante unicamente do ‘gênio’ daquele autor, mas que responde a uma série de movimentos e processos sociais, históricos, culturais – coletivos, portanto – dos quais o autor acaba sendo apenas o vetor de manifestação”¹⁴⁷. Assim, o que Luis Carlos Sales faz, é representar no filme a média do pensamento de parcela significativa da população que começava a entender as pichações no muro como uma forma de comunicar que a cidade de Teresina vivia um momento de ebulição em questionamentos da ordem social, política e econômica, sendo solicitada uma participação mais ativa do setor público.

Tínhamos uma preocupação com o social, de transformar a realidade e não tinha uma outra forma, ou você fazia pela música, ou pelo cinema, ou pela pintura. Como nós não éramos músicos e estávamos trabalhando com Super-8, cinema, a forma de se comunicar era através do cinema, por isso que as nossas temáticas tiveram um forte cunho social, uma preocupação muito forte com o

¹⁴⁷ GALLO, Sílvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menos e filosofia menor. In: PASSETI, Edson (coord.) *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 78.

social, tanto é que começa com *Povo Favela*, que já mostra essa preocupação com as condições de vida da população¹⁴⁸.

Afora essa discussão inicial advinda das diferenças entre as épocas e o contexto das duas produções fílmicas, a nova linguagem é, sem dúvida, uma das mais particulares críticas que se faz ao assistir *Espaço Marginal*. Filme mudo cujas únicas falas ditas são proferidas pelo sociólogo Antônio José Medeiros que tenta explicar as diferentes formas de pichações que estão sendo criadas em Teresina naquela época. O sociólogo irrompe o silêncio por duas vezes e tenta dar significado às expressões que são pichadas em vários lugares da cidade. Boa parte do filme tem uma linguagem apenas visual em que o personagem principal, um jovem qualquer que perambula pelas ruas da cidade, tenta encontrar sentido para as frases que lê nos muros.

Rodado em Teresina na fase final do regime militar, durante o governo do General João Baptista Figueiredo, *Espaço Marginal* pode ser analisado sob vários prismas. Primeiro sob o aspecto histórico, pois o momento político do Brasil e os questionamentos sobre a situação estudantil, econômica e governamental do país estarão sendo implicitamente contestados e lembrados a partir da visualização de pichações como “o fim da ditadura militar” ou “a UBES voltou”. Segundo pelos mecanismos de produção da película, seja na linguagem, na montagem das cenas e na construção do personagem, o filme acaba guardando uma estreita relação com o cinema marginal do início da década de 70, mas, por outro lado, em pouco se parece com os filmes da *geração Torquato Neto*. No que diz respeito à linguagem, como já foi dito anteriormente, a particularidade de *Espaço Marginal* está no fato de negar, em primeiro lugar, à utilização das palavras em diálogos, quando muito, elas são utilizadas apenas para dar visibilidade aos tipos de pichações da cidade daquele período, em outros momentos, as palavras representam um universo de incógnitas em busca de

¹⁴⁸ SALES, Luis Carlos. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 19 de setembro de 2006.

significados raramente aceitos por todos os leitores do filme da mesma forma. E isso acaba aproximando mais ainda as produções do grupo *Mel de Abelha* dos filmes do cinema marginal do início dos anos setenta, uma vez que

É do interior mesmo das palavras demais que surgiria o primeiro movimento sistemático de negação do percurso cinema-novista: o cinema marginal [...] vem do mundo das palavras e através delas, e da radicalização da prática originária, da qual a política real dos ideólogos do cinema-pai se afastava, vai abalar pela primeira vez o castelo cinema-novista, vale lembrar, a coerência tensa entre obras e texto – o “corpo político” daquele cinema¹⁴⁹.

A problemática urbana, as dificuldades originadas a partir do crescimento da cidade e o aperfeiçoamento das técnicas de filmagem compõem a estética daquilo que o grupo *Mel de Abelha* tentou explorar e se comprometeu de apresentar nos filmes. A “trilogia da imperfeição humana”¹⁵⁰, formada pelos filmes *Espaço Marginal*, *Pai Herói* e *Povo Favela*, revelam os contrastes urbanos ao mesmo tempo em que reanimam a discussão social da pobreza, da miséria e das condições de existir de uma parcela significativa da população teresinense do início dos anos oitenta. Assim, esses filmes compartilham também de idéias semelhantes aos filmes da segunda metade da década de oitenta produzidos na cidade de São Paulo, por se tratarem de filmes “que buscavam um tom mediano de ampla inserção e comunicação com a cultura urbana, marcados fortemente pela idéia da técnica, que de alguma forma tiveram a ilusão de realizar sua missão e reanimar seu sistema ideológico de fundo [...]”¹⁵¹.

O filme *David Vai Guiar* materializou a imagem da juventude que compartilhava de códigos comportamentais avessos à disciplina, da mesma forma que nos corpos dos

¹⁴⁹ AB´SABER, Tales A. M. *A imagem fria*. cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos oitenta. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 33.

¹⁵⁰ Essa expressão corresponde a uma criação minha, utilizada para identificar os três filmes do grupo *Mel de Abelha* que tratam da problemática existencialista dos homens, ao mesmo tempo em que os tornam meros agentes de um processo de assujeitamento dos indivíduos, cercados pela pobreza, fome, miséria, ou, quando todo esse aspecto material não está presente visivelmente no filme, o olhar distante de alguns personagens acenam para a existência de um corpo fabricado para pensar dentro de esquemas lógicos, sem fugir ou escapar dos aprisionamentos do sistema.

¹⁵¹ AB´SABER, 2003, p. 17.

indivíduos que aparecem na película está inscrito o lugar social a que pertencem e as preferências de vestimentas e normas de conduta. Em *Espaço marginal*, o personagem solitário que caminha pelas ruas de Teresina, não ultrapassa sinais fechados ou critica qualquer valor previamente estabelecido. Até na sua aparência há um novo corpo sendo formado, substituindo aquele descompromissado com as regras, agora estigmatizado por normas e imposições, capturado pela sociedade que tratou de inseri-lo em um novo regime disciplinar, sendo ortopedicamente construído, remontado, ajustado, convocado a obedecer¹⁵². Esse personagem de pele escura, cabelos pretos e curtos tem uma aparência que não denuncia mais que trinta anos de idade. As suas vestimentas, igualmente, não expressam nenhuma particularidade. Ao contrário: sua camisa branca de botão, sobre uma calça jeans com a bainha enrolada à mão e o tênis de uma marca qualquer parecem gritar que ali está um cidadão comum. É quase possível ouvir alguém constantemente sussurrando: “Cidadão comum. sempre subindo a ladeira do nada, topar em pedras que nada revelam. Levar às costas o fardo do ser e ter certeza de que não vai ser pago”¹⁵³. Sem relógio, pulseira ou cordão. Passos curtos sem pressa alguma de chegar. De onde ele vem? Para onde ele vai? Mil respostas podem ser adivinhadas, uma vez que uma das propostas do filme é justamente exigir do espectador uma postura ativa, contributiva no sentido de explodir o signo, na recepção, e propor o seu significado. O cenário inicial é uma das muitas calçadas de Teresina. “Essa história começa ao rés do chão, com passos [...]. Os jogos de passos [que] moldam espaços. Tecem os lugares”¹⁵⁴. À luz do dia a filmadora acompanha atentamente algumas passadas do personagem. Pára e fixa a lente acompanhando atentamente o *stop* e a virada do ator. A deliberada falta de palavras, e mesmo de gestos, ao invés de calar grita um sem quê de significados. Por sobre um aparente vazio de fala emerge, em palavras não ditas, um jovem

¹⁵² PASSETI, 2004, p. 11.

¹⁵³ ARAÚJO NETO, Torquato. Cidadão comum. In: ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 50.

¹⁵⁴ CERTEAU, 1994, p. 176.

suburbano, marginalizado pela sociedade e amargurado pela incerteza que transporta o seu pensamento para as pichações que vê ao seu redor. Mais uma vez é possível ouvir alguém sussurrando, dessa vez para afirmar que “os muros da cidade falavam alto demais”¹⁵⁵.

São pequenos fragmentos de quem? Perguntaria um sociólogo curioso. Talvez um pouco de vários personagens, diria o cineasta confuso com a pergunta. A verdade é que diante do mundo em que ele vive e dos sujeitos que lhes cortam constantemente, a sua constituição enquanto indivíduo é muito mais heterogênea do que singular. Ele provavelmente não se dá conta de que a sua forma de andar não lhe pertence, com certeza não parou para pensar em nenhum instante que o seu corpo foi disciplinado para agir desse jeito. A sua postura sempre ereta, seus passos marcados e seus braços balançando compassadamente sem ferir ritmo algum, são expressões da disciplina engessando o seu corpo, “penetrando em [suas] carnes anestesiadas, marcando-as com seus signos, produzindo subjetividades carentes, vazias, domésticas, domadas, animais”¹⁵⁶. São micropoderes distribuídos de uma forma tão sutil que acaba se tratando de “um mosaico muito complicado”¹⁵⁷ analisar a ação de tantos agentes da política no corpo desse sujeito. Embora ele seja um “ser de linguagem”, que se comunica e se orienta através de leituras, das imagens, dos objetos, dos gestos, na forma de olhar e sentir, nas expressões é, assim como todos nós, “uma espécie de animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem”¹⁵⁸.

No fotograma da página seguinte, o ator observa silencioso e atentamente uma pichação cujo enunciado carrega uma carga simbólica de discussão da ordem política e ideológica. Seguramente ele não pensou que a Igreja foi e é também uma instituição que

¹⁵⁵ ENGENHEIROS DO HAWAI. *Nunca mais*. In: Surfando Karmas e DNA. Universal Music, 2001. 1 CD.

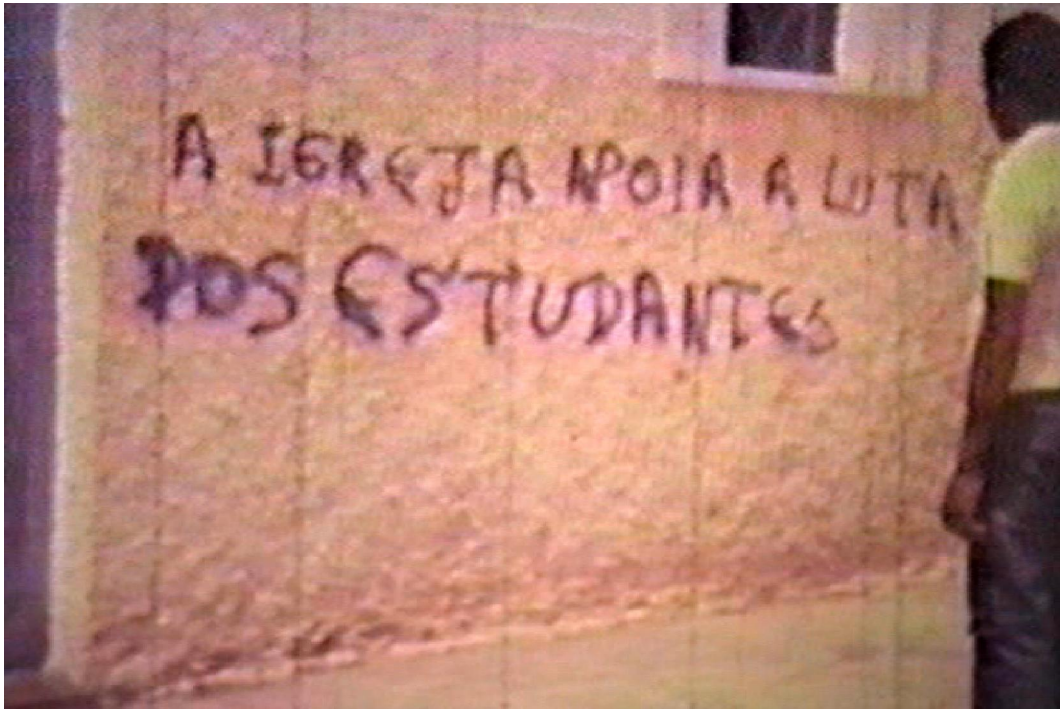
¹⁵⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2004, p. 29.

¹⁵⁷ FOUCAULT, 1979, p. 151.

¹⁵⁸ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.10.

molda valores e comportamentos. No máximo leu a frase e concordou com a união entre Igreja e estudantes na luta contra a Ditadura.

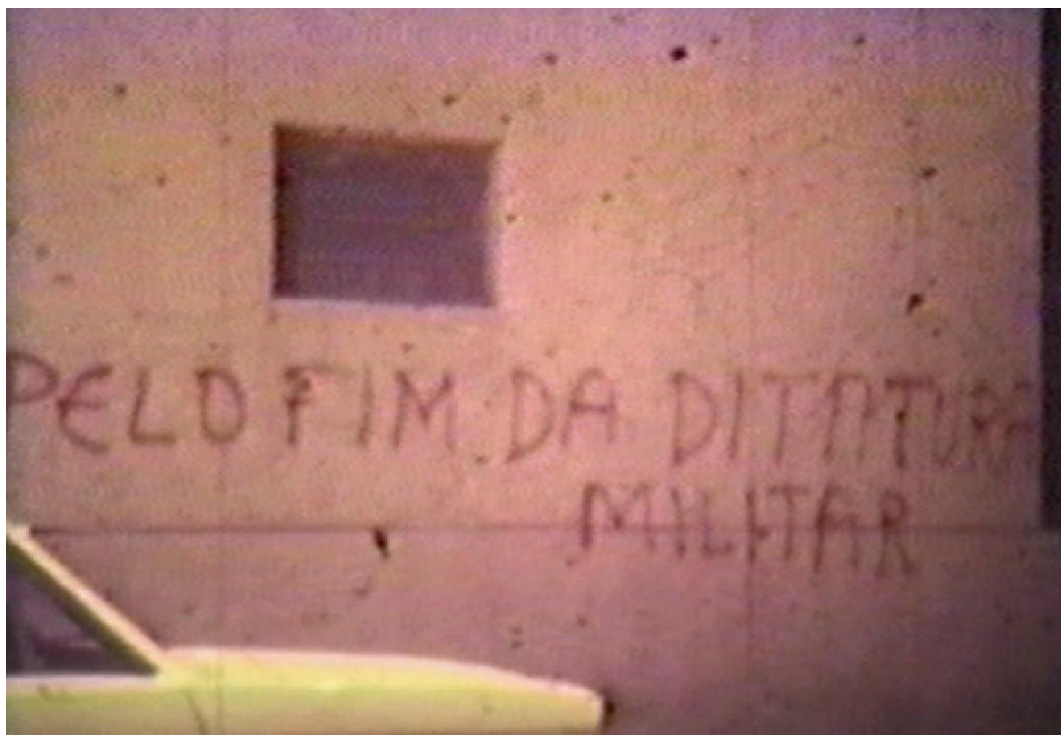
Numa das participações do sociólogo Antônio José Medeiros no filme, ele destaca a existência de três tipos de pichações na cidade, na que, a apresentada no fotograma abaixo estaria inserida no terceiro tipo, aquelas carregadas de um cunho político e ideológico.



(Raimundo N. Monteiro – Fotograma de *Espaço Marginal*, 1982)

Na sua postura enquanto agente enunciador dos novos problemas da juventude envolvida com cinema em Teresina, o ator não apresenta nenhuma característica que permita uma leitura razoavelmente semelhante àquela dos atores do filme *David Vai Guiar*, afinal, a sua principal intriga não está com o seu corpo, muito menos com a sua forma de se vestir ou andar, na realidade ele pensa, sobretudo, nas pichações. Mas não se trata de um pensamento de crítica ao ato de pichar, mas de uma reflexão sobre o que elas tinham para lhe dizer. Eram inúmeras, vistas pelas ruas da cidade. Palavras que diziam algo, letras que exalavam signos,

frases que queriam expressar algum sentido, até por que “no interior das frases, ali mesmo onde a significação parece ter um apoio mudo em sílabas insignificantes, há sempre uma nomeação adormecida, uma forma que guarda fechado entre suas paredes sonoras o reflexo de uma representação invisível e todavia inapagável”¹⁵⁹.



(Pelo fim da ditadura - Fotograma de *Espaço Marginal*, 1982)

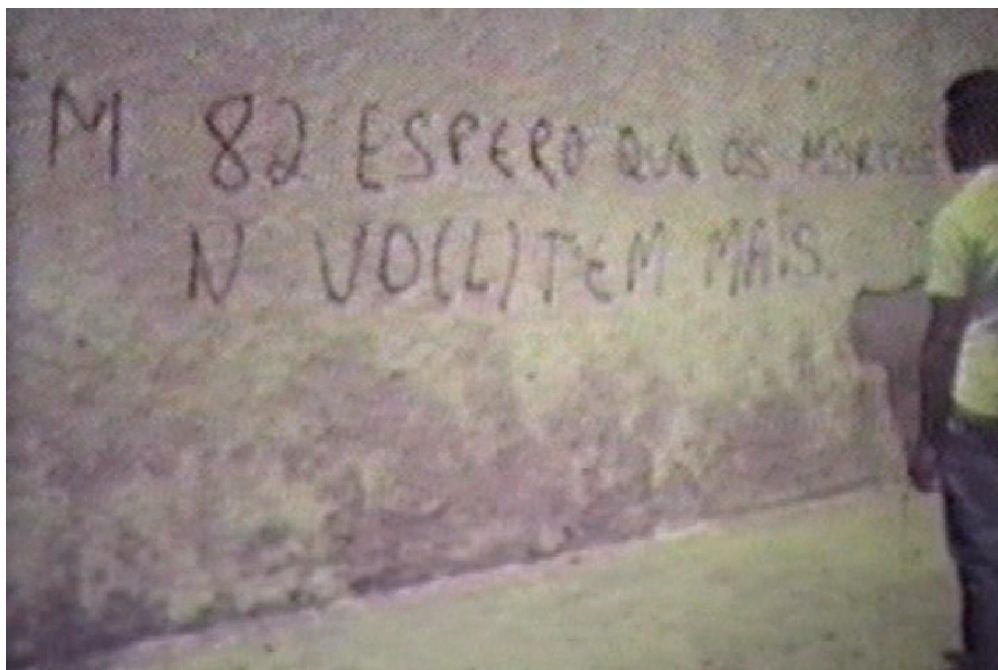
O olhar atento do jovem e a tentativa de interpretar o significado das pichações estarão presentes em todas as outras introspecções do personagem diante das simbologias trazidas por cada letra, palavra ou expressão encontrada nos muros de prédios públicos, nas paradas de ônibus, nas paredes do cemitério, em casas e até mesmo nas igrejas. Pichações que eram objetos de denúncias sociais, críticas ao governo e aos seus representantes e até a exaltação do sexo.

O movimento da câmera se faz no sentido de permitir que as frases sejam lidas e, dessa forma, o expectador pode se sentir parte do personagem, refletindo, angustiando-se,

¹⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 145.

projetando-se para além da tela e imaginando os sentimentos despertados diante da passagem das cenas. É esse movimento que prende espectador e personagem fazendo com que o filme, além de ser assistido possa também despertar as subjetividades de quem assiste. As conclusões que o personagem tira (ou não) fazem sentido para ele e, em instante algum, essas conclusões são frutos de diálogos, leituras e, além disso, elas permanecem apenas na imaginação de quem vê o filme.

A ausência de um tempo definido, ao invés de confundir colabora para estruturar um cenário de inquietação e dúvidas, da mesma forma que os passos do personagem, que vêm de um lugar indefinido e se desloca para um local incerto, rompe com a teleologia, impossibilitando justificar onde fica o início, o meio e o fim. Em qualquer parte que se comece a assistir ao filme, o entendimento será o mesmo: um jovem está confuso, caminhando na cidade tentando compreender as dezenas que pichações que preenchem o espaço urbano de indignação e agonia. Tudo se passa naquele instante, indefinido como o espaço, incerto como o futuro.



(Raimundo N. Monteiro. Fotograma de *Espaço Marginal*, 1982)

O que se segue às sucessivas tentativas de entendimento das pichações é uma angustiante reflexão introspectiva recheada de simbologias e representações. Como ele entende o mundo ao seu redor? Quais as interpretações que ele faz sobre o que está escrito? Que relações o indivíduo estabelece entre as várias formas de pichações que encontra na rua? Dificilmente a resposta seria encontrada apenas nas expressões faciais do jovem. No entanto, o silêncio diz muita coisa, e o seu corpo vaza explicações.

Na pequena feira que encontra pelo caminho ele dá uma pausa para tomar uma dose de cachaça que deixa mais confusa a sua cabeça. Com tomadas rápidas, a câmera filma o rosto e o copo de pinga sendo levado à boca do jovem e mostra, aleatoriamente, pichações como: “contra o aumento das passagens”, “baixa o empresário e o prefeito”, “o povo educado jamais será explorado!”, “Lucídio: governo pornô”. Nesse momento, o jovem está cercado por pessoas marginalizadas, crianças semi-nuas e magricelas. A câmera não mostra, mas certamente ao seu redor estivessem assaltantes, bêbados, índios, prostitutas, retirantes, pobres, solitários, suicidas, vagabundos, velhos, viciados... “coisa ante cuja a visão dá vontade de morrer”¹⁶⁰. Um copo modelo americano e a cachaça levada à boca... E nada de solucionar seu problema!

Sem nome, sem identidade e sem destino. O personagem parece caminhar ao acaso. Está sempre só, nunca é acompanhado por alguém ou encontra pessoas conhecidas andando na rua. A solidão, angústia constante de muitos poetas e intelectuais da década de 80, talvez simbolizasse a sensação de fracasso das décadas anteriores. Possivelmente a saudade e melancolia dos tempos de luta e a vontade de estar só para tentar compreender o que de fato aconteceu. Mas o personagem certamente não viveu a inquietação dos jovens envolvidos com a contracultura no Piauí da década de 70. Quem sabe por isso ele nunca fala, sorri, abre ou

¹⁶⁰ BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes. *Rock-Romance de um robô goliardo*. IN: Cenas do próximo capítulo. Gamerati. 1 Cd.

fecha a boca. Não entra em ônibus, não pega táxi e não usa transporte algum. Ou, quem sabe, sob a pressão de um panóptico ele talvez tenha internalizado um comportamento dócil. Por que a visibilidade do personagem em locais públicos, a sua presença em espaços de fácil observação, aciona o dispositivo panóptico, que “organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. [...] A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade era uma armadilha”¹⁶¹. Ora, a censura atenta da sociedade em torno de suas atitudes, construíram um sujeito em um “estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”¹⁶². O fato de ele estar sempre só, isolado dos demais, incomunicável com os outros, facilita o controle disciplinador. “E esta é a garantia da ordem”¹⁶³.

Por vezes ele caminha sozinho... Olha frases escritas em muros e senta num banco qualquer, numa repetição de movimentos que se apresenta como a única forma de explicar o que o filme quer dizer. O seu mal estar existencial lhe cobre de um peso e densidade que não é possível explicar. É como se um paradoxo estivesse pairando sobre a cabeça desse sujeito como se ele dissesse para si próprio que aquilo tudo era uma carga muito pesada que ele não poderia suportar. Uma reflexão muito próxima a de Alcenor Candeira Filho numa demonstração de inquietação e ansiedade.

Carrego uma carteira de identidade
e mais outra de motorista
um título de eleitor
um certificado de reservista
um cartão do CPF
[...]
um sapato
muitas chaves
e mais o peso abstrato da existência¹⁶⁴.

¹⁶¹ FOUCAULT, 1987, p. 166.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ FILHO, Alcenor Candeira. Cargas. In: FILHO, Alcenor Candeira. *Antologia poética*. Parnaíba: Sieart, 2004, p. 104.

Algumas vezes – como no fotograma seguinte - o rosto ou o corpo do jovem preenche toda a tela e, em nenhum desses momentos, ele chora ou sorri. Também não transparece raiva ou rancor. Não demonstra tristeza ou felicidade. Não parecia estar com fome, nem cansado, nem enfadado e muito menos preocupado com família, lazer, futebol ou qualquer outra coisa comum a um jovem de sua idade. Estava muito atento, concentrado e aflito. Pois a esses sentimentos estavam ligados as pichações.



(Raimundo N. Monteiro – Fotograma de *Espaço Marginal*, 1980)

É complicado tentar compreender o que essas marcas nas paredes queriam dizer para ele. É claro que dentro da lógica dos signos, tudo aquilo dizia algo, pois as frases representavam coisas, objetos. No entanto, a mesma lógica que explica ser possível ler o mundo como linguagem não permite tirar conclusões sobre o olhar de um personagem sobre os signos e representações de mundo que ele próprio cria.

A aparente inexistência de roteiro, a forma que foi constituindo o personagem, o estilo de filmagem, esses e outros tantos elementos presentes no filme são marcas de um cinema desvinculado dos interesses comerciais. Mostrar a pobreza vista por ela própria, inexistência de diálogos e a presença de personagens de um mundo marginalizado são outras características do cinema marginal que se fazem presentes em *Espaço Marginal*. Na maioria desses tipos de filmes não havia

discurso algum, acabavam de modo desordenado, sem suscitar reflexões ou questionamentos e sem, ao menos, a preocupação de se voltar sobre si mesmos, depois de mostrar uma série de atos inconseqüentes como assassinatos, roubos, conversas vazias, ou simplesmente sem rumo, sem finalidade de vida ou de existência¹⁶⁵.

O cinema não-comercial no Piauí compartilha com a literatura marginal de um espaço muito próximo. Há uma ligação entre os representantes do cinema e da literatura claramente visível, por exemplo, no filme *Terror da Vermelha*, quando Torquato Neto convida para fazer o filme os jovens que haviam participado do jornal *Gamma*, um dos primeiros jornais alternativos publicados em Teresina, editados por Paulo José Cunha. A partir desse episódio, a relação entre Torquato Neto, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e outros, vai lentamente se estreitando, permitindo que além de grandes amigos, fossem também parceiros de vários filmes, livros, revistas e jornais. O mesmo acontecia com os estudantes universitários da década de 80, que se aglutinaram em torno de uma cultura mais politizada e voltada para os elementos sociais. Luis Carlos Sales, Valderi Duarte, Dácia Ibiapino, Lourena Rego e Socorro Melo se organizaram em torno de um elemento comum: fazer cinema Super-8 projetando numa tela qualquer – de preferência para o público do cine-clube teresinense – os novos e os velhos problemas de Teresina, a relevância e originalidade da obra de *Da Costa e Silva*, a engenhosidade de se produzir um relógio de sol, a miséria e

¹⁶⁵ MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro: História e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994. p. 205.

falta de perspectiva de futuro das pessoas que viviam nas primeiras favelas que passavam a existir na periferia da cidade e, acima de tudo, o renovado cinema alternativo piauiense do final da década de setenta e início da de oitenta.

É dentro dessa perspectiva que *Espaço Marginal* passa a ter um valor significativo para entender a arte e a contestação juvenil voltada para outros interesses. Além de representar um dos filmes que mais claramente absorve a postura antiestética marginal, uma vez que não se liga ao Cinema Novo e “trabalha a crise de identidade, [...] a violência, o marginalismo, perambulações sem destino¹⁶⁶”.

Além das imagens remissivas ao personagem e as pichações, o filme é marcado por uma sonoplastia que acompanha o desenrolar das tomadas. As diferenças técnicas em relação ao filme *David Vai Guiar*, discutido no capítulo anterior, se tornam mais significativas se tratadas sob o ponto de vista da utilização das bandas sonoras. No primeiro caso, quando se queria colocar um som para acompanhar o desenrolar do filme, era colocado ao lado do projetor um aparelho de som que reproduzia as músicas escolhidas. Não que não existisse técnica para a inserção de músicas no filme, mas se tratava de um elemento muito caro. Já no segundo caso, a sonorização dos filmes, já está carregada de toda uma produção sonora, com música feitas sob encomenda, tendo, inclusive, técnicos de som para trabalhar em cima das trilhas sonoras. Nesse sentido é que se monta uma sonoplastia adequada para cada momento do filme. As primeiras cenas do filme *Espaço Marginal* são marcadas por pouca ação e basicamente a câmera se movimenta acompanhando os passos e o olhar do personagem. Assim, a melodia criada para essas cenas dá um sentido especial ao filme. Não era eletrizante pois o caminhado, o olhar e as expressões do jovem eram suaves, mas também não era um som completamente lento, pois o personagem fazia um giro angustiante dentro de si e sobre o espaço ao seu redor. Essa primeira melodia parece um som de flauta tocada entre um ritmo

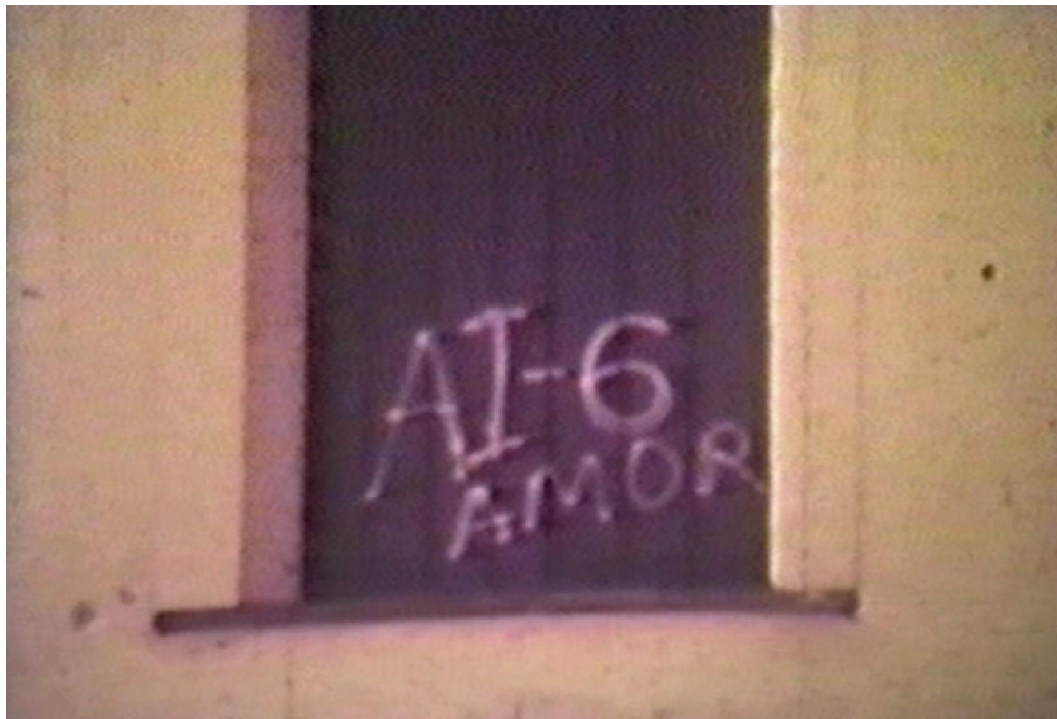
¹⁶⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 69.

acelerado e lento. A segunda melodia é um dedilhado de violão acompanhado por uma voz suave que parece suspirar no ouvido do garoto. Nesse momento de intensa introspecção a melodia reflete um sentimento de tristeza, angústia e neurose.

Oito minutos e dez segundos de filme. O silêncio e a suavidade do som são rompidos por um solo de flauta acompanhado por fortes e ritmadas batidas de palmas ou de algo de madeira com um som semelhante, dado um ritmo diferente às ações finais. Sem dúvidas, a trilha sonora tem uma marca profunda no decorrer do filme. Essa sonoplastia, assim como a de vários outros filmes do grupo *Mel de Abelha* foi idealizado por Luis Carlos Sales, tendo Rosemberg Peixoto como técnico de som.

São apenas nove minutos de filme e nas últimas tomadas esse som eletrizante de um solo acompanha a passagem rápida da câmera por várias pichações, algumas já mostradas anteriormente e outras novas. As últimas imagens acabam se confundindo com os créditos finais que, fortemente marcadas pela não utilização de equipamentos de edição, foram feitos num muro branco, usando uma tinta spray vermelha. A última pichação mostrada é “AI-6 Amor” – fotograma da página seguinte. Que tem em sua essência características políticas, ideológicas e históricas... Assim como *Espaço Marginal*.

Nesse fotograma, em especial, é perceptível a visualização do interesse do grupo *Mel de Abelha* em relação à política institucionalizada. Os espectros sociais e políticos que estiveram presentes nos filmes do grupo acabam definindo as produções cinematográficas desses jovens com uma forte relação entre arte e política. Nesse caso, a política não como um poder de decisão sobre que vestimentas usar ou quais comportamentos seguir, mas uma atenção especial ao pronunciamento do governo e às novas leis que estavam sendo editadas. Criticando ou não o *status* político, esses jovens se debruçaram sobre as novas questões da cidade.



(AI-6 Amor – Fotograma de *Espaço Marginal*, 1980)

Evidentemente, aquela fração da juventude do início da década de setenta não pode ser identificada no filme *Espaço Marginal*. Não por que eles se esquivaram de criticar a política institucional, mas, por que longe de querer ser capturado pelos esquemas lógicos e racionais de pensamento, aquele conjunto de jovens escapou ao cerceamento da disciplina e do olhar panóptico da sociedade, e buscaram abrigo numa teia de sensibilidades capaz de produzir novas sensações, seja com o consumo de drogas ou na produção de novos padrões artísticos. Quando o dispositivo panóptico foi acionado no final dos anos setenta, ele pôde “ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos”¹⁶⁷ e, naquele momento, a cidade já era um laboratório de outras análises. Um empório de diversos sujeitos ortopedicamente construídos. Com corpos que precisavam se adequar às novas necessidades de trabalho e de ordem social, afinal de contas, quase que imperceptível ao olhar da sociedade teresinense, o poder havia se levantado mais do que o

¹⁶⁷ FOUCAULT, 1987, p. 168.

normal e construído “por algum tempo o que é ao mesmo tempo a contracidade e a sociedade perfeita”¹⁶⁸, onde as diferenças podem conviver em harmonia, onde a disciplina passa por uma metamorfose e, competentemente encontra justificativa de existir por conta da crescente indisciplina em sala de aula, das constantes greves dos operários, das paralisações de funcionários públicos – os privados têm consciência de que se forem indisciplinados perderam seus empregos – e da generalizada situação de pobreza que faz muitos pobres entrarem num supermercado em plena segunda-feira à tarde, no horário de maior movimentação, pegar um alimento na prateleira, colocar no bolso tentando não ser notado pelo vigilante, e esquecer de olhar para a placa do lado da câmera de vídeo na parte superior da parede que solicita encarecidamente que ele sorria! Triste fim de um luta contra a disciplina. Seria só um filme se a metáfora fosse construída em cima de uma cena fictícia, mas não se trata de um livro de George Orwell¹⁶⁹, nem muito menos uma teoria infundada sobre o futuro da humanidade. É muito mais uma previsão foucaultiana sobre o final do século XX, já analisada por ele desde o século XVIII. Não mais que realidade de uma época! Por isso, cuidado com a câmera de vídeo... A do filme e a do *Google Earth*¹⁷⁰, a do supermercado e a da loja de conveniência, a da escola e do estádio de futebol, afinal de contas, “quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado”¹⁷¹

¹⁶⁸ FOUCAULT, 1987, p. 168.

¹⁶⁹ Escritor que em 1948, escreveu o livro “1984”, prevendo como seria o futuro da humanidade a partir do fortalecimento do regime socialista no mundo.

¹⁷⁰ Programa de computador formado por fotografias de satélites que identificam qualquer ponto da superfície terrestre, identificando cidades, casas, ruas, avenidas, carros etc, em quase todas as partes do globo.

¹⁷¹ Idem, p. 167.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando vi pela primeira vez os filmes da *Geração Torquato Neto* e, pouco depois, aqueles do grupo *Mel de Abelha*, subjetivei a sensação de que aqueles filmes, expressivos de uma época tão pulsante historicamente, revelariam as condições de existir de boa parte da juventude brasileira, sobretudo de uma significativa parcela de jovens filhos da classe média do Piauí. Nesse universo, o que se mostrou mais significativo para mim ao analisar os filmes foi tentar entender o mundo juvenil que se armou, metaforicamente, de bitolas de uso doméstico para combater, através de uma subversão criativa, o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina. É bem provável que nem aquela pequena parcela da juventude que se envolveu com a contracultura em Teresina, ou mesmo no mundo, imaginasse que a sua luta diária representaria um curto-circuito tão avassalador nas formas dominantes de pensamento, capaz de fazer com que atualmente ela seja exemplo concreto de que é possível montar táticas simples, de cotidiano, contra o autoritarismo imposto pela sociedade disciplinar.

No mundo moderno uma sociabilidade autoritária com base no princípio do castigo e recompensa organiza a vida da família ao Estado, das normas às leis, com formação de espaços cada vez mais disciplinados em função do corpo útil, dócil, das mentes inteligentes, da participação política¹⁷².

Era precisamente contra esse poder fragmentado, estilhaçado e descentralizado, que essa parcela da juventude teresinense do início da década de setenta se mobilizou para combater. Entretanto, não se tratava de um movimento homogêneo, certamente essa palavra “movimento” não foi sequer cogitada ou utilizada entre eles. Não havia um projeto político ou

¹⁷² PASSETTI, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 15.

ideológico preciso sobre o que fazer, quando e como. Na realidade, muito mais que movimento, o interesse desse pequeno grupo de jovens, fez com que a década de setenta em Teresina fosse mais irreverente e promissora de intelectuais nas áreas literárias, no cinema e no teatro, para ficar apenas nos exemplos de manifestações artísticas mais comumente lembrados. É bem verdade, também, que o final dessa história não tem um final feliz como é comum nas grandes produções comerciais do cinema.

Nem tampouco o fim foi brindado com entusiasmo por todos os seus integrantes. Alguns percalços no caminho impediram que outras vozes estivessem zunindo nas linhas desse trabalho. Para um deles, a morte sinalizaria o início do reconhecimento por parte de parcela significativa da população acadêmica do Estado do Piauí. Diga-se de passagem, um suicídio precoce e, segundo alguns estudiosos, já previsto em muitos textos, como o próprio Durvalino Couto afirma: “[...] o do Torquato me parece que a morte era projeto, tanto que nos texto dele ele deixa escapar aqui e ali: ‘é preciso não morrer por enquanto’, ‘morte não é vingança’, ‘todo dia é dia D’”¹⁷³. Outros tiveram um longo e tortuoso caminho com as drogas e com as bebidas. Experimentaram a vida pelo prazer de consumir o corpo e de ser consumido da forma que sentissem mais desejo. Alguns ficaram loucos, outros foram presos, uns são alcoólatras e outros tantos tiveram graves problemas de saúde, entretanto, em meio a tantos que saíram da década de setenta e oitenta descompromissados com a disciplina, com as normas, com valores, docilidade e utilidade, outros foram levados pelo grande tentáculo do *sistema* a deixar de lado as táticas e cuidar de assuntos que afetam os interesses das suas famílias e dos amigos, como a miséria que cresce ao lado de suas casas, as favelas que surgem na periferia da cidade, o pai de família que é herói por que consegue sustentar os filhos e a mulher tocando sanfona no centro da cidade ou a onda de pichações que se alastra pelos

¹⁷³ COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 de abril de 2006.

muros e representa a nova possibilidade de luta silenciosa contra o poder, mas agora contra o poder instituído.

Certamente são duas histórias distintas – as dos filmes do início da década de setenta e as do início da de oitenta – mas curiosamente ligadas pelo que as separa: uma é a antípoda da outra. Se a primeira começa com um jovem cabeludo vibrando dirigindo um *jeep*, a segunda “história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série”¹⁷⁴. Como já foi observado,

A desserialização que separa a geração *Torquato Neto* da geração *Mel abelha* revela dois modos distintos de atravessamento de jovens teresinenses pela história. A primeira geração atuou na micrologia do cotidiano, injetando desbunde e contestação como instrumentos de fabricação inventiva de seu cotidiano; a segunda, com o olhar voltado para o macrológico, problematizou muitas das questões nacionais que configuravam a história do Brasil no momento em que o *Milagre brasileiro* começava a revelar sua face mais cruel, acentuando as desigualdades sociais¹⁷⁵.

Em *David Vai Guiar*, os jovens aparecem às dezenas, era, inclusive, projeto do diretor, filmar todos os que faziam parte da sua turma. Já em *Espaço Marginal*, contrapondo-se ao grande número de jovens do primeiro filme, a figura solitária do único personagem – com exceção do sociólogo Antonio José Medeiros que participa do filme apenas comentando as pichações – desarticula a idéia de conjunto, rompe a força da juventude e fratura a contracultura. A invasão de centauros, anunciada Theodore Roszak¹⁷⁶, dá lugar mais uma vez aos filhos da disciplina. A racionalidade/objetividade pensada em torno de uma história contada com uma finalidade, utilizando-se de técnicas mais aprimoradas, dá o tom, do ponto de vista técnico, às produções do *Grupo Mel de Abelha*. Assim, nascia com o grupo além de

¹⁷⁴ CERTEAU, 1994, p. 176.

¹⁷⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminhanter : cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. Teresina, 2006. Inédito. p. 18.

¹⁷⁶ ROSZAK, 1972.

uma nova postura em relação à produção dos filmes, outros problemas abordados pelo renovado cinema piauiense.

Não se constitui como uma facilidade o julgamento sobre qual dos dois filmes, ou mesmo dos grupos, deixou mais marcas na cultura piauiense, também por que não é essa a tarefa para esse momento. Entretanto, é pertinente justificar que a escolha para se trabalhar com esses filmes, assim como essa época, parte muito mais da ausência que sinto na literatura piauiense de temas relacionados ao cinema no Estado, assim como dessa juventude, do que propriamente por perceber as diferenças que existem entre os dois momentos em questão. Sem dúvidas, o interesse pelo estudo partiu – como já foi justificado na introdução do trabalho – por uma inquietação minha e, a partir daí, outras necessidades foram se agregando, tornando-se quase uma obsessão pessoal concluir esse trabalho da melhor forma possível.

O emaranhado de significados comportamentais dessas duas parcelas da juventude teresinense – a do início da década de setenta e a do final –, legaram para a posteridade mais de uma dezena de filmes, jornais, livros, pinturas os quais podem ser úteis para desenrolar o novelo da história da contracultura em Teresina. E muito embora o novelo dessa história esteja fragmentado em inúmeras partes, as possibilidades de leituras da década de setenta e oitenta a partir dos filmes produzidos por esses jovens, se mostra extremamente pertinente, para não utilizar a expressão “necessária”.

Muitos dos jovens cineastas em estudo estão mortos! Entre aqueles que estão vivos, muitos já não têm as mesmas atitudes e comportamentos das décadas anteriores. Os filmes poderiam passar despercebidos aos olhos daqueles interessados em apagar da história o que não é merecedor de destaque nos jornais e na grande imprensa. Entretanto, em meio a tantas palavras mal-ditas a respeito desses jovens, em meio aos próprios gestos deselegantes dessa parcela da juventude, nas suas quebras de padrões, no rompimento com os valores tradicionais e entre tantos outros procedimentos tomados por eles que afrontavam as estratégias e os

desejos das formas dominantes de pensamento... Alguns suspiros ainda teimam em querer romper o silêncio que paira na juventude da década de oitenta para cá, e esbravejam com sinais sutis afirmando que dentro de alguém, no vizinho do bairro, nas minorias dentro da escola, nas bandas de rock que ocasionalmente aparecem na televisão ainda existe um fio de indisciplina capaz de mobilizar uma luta cotidiana contra a rede disciplinar, uma luta enfraquecida certamente, entretanto adequada para o momento. Receosa de acontecer talvez pelo medo de perder o que já se conquistou ou conquistar além do que é permitido pela teia de saberes que controlam as nossas atitudes e comportamentos: a escola, a família, o sindicato de trabalhadores ou, quem sabe, as punições diárias que se recebe quando se transgride qualquer regra de boa conduta. Medo que não serve nem para construir metáforas para jovens como Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Luis Carlos Sales, Valderi Duarte e outros. Provavelmente esta configuração articula os dois grupos mais do que os separa. E ela se mantém como uma possibilidade histórica latente, à espera da intervenção dos historiadores.

REFERÊNCIAS

DEPOIMENTOS:

ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 10/03/06.

COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

_____. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 24/07/06.

NORONHA, Antônio de. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

SALES, Luis Carlos. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 19/09/06.

FAIXAS E DISCOS:

BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes. *Rock-Romance de um robô goliardo*. IN: Cenas do próximo capítulo. Gamerati. 1 Cd.

_____. Série dois momentos. Vol. 13, 2000. 1 Cd.

ENGENHEIROS DO HAWAI. *Nunca mais*. In: Surfando Karmas e DNA. Universal Music, 2001. 1 Cd.

FILMOGRAFIA:

CORAÇÃO MATERNO. Com: Francisco Pereira, France Barradas, Piere Baiano, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e Haroldo Barradas. 1974, 1 DVD, 14 mim. Direção: Haroldo Barradas.

DAVID VAI GUIAR. Com: David Aguiar, Durvalino Couto, Naire Vilar, Nazaré Lages, Paulo Mourão e Francisco Pereira. 1972, 1 DVD, 18 min. Direção: Durvalino Couto.

ESPAÇO MARGINAL. Com: Raimundo N. Monteiro e Antônio José Medeiros. 1982, 1 DVD, 9 min. Direção: Luis Carlos Sales.

MISS DORA. Com: Dora, Zé Alencar, Ruth, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Francisco Pereira. 1974, 1 DVD, 13 min. Direção: Edmar Oliveira.

O SONHO NÃO ACABOU. Com: Miguel Falabela, Chico Diaz, Lucélia Santos, Lauro Cardoso e Daniel Dantas. 1982, 1 DVD, 100 min. Direção: Sérgio Rezende.

PORENQUANTO. Com: Celso Braga, Conceição Galvão, Milton Faria, Rubem, Augusto, Zé Carlos. 1973/74, 1 DVD, 10 min. Direção: Carlos Galvão.

TERROR DA VERMELHA. Com: Torquato Neto, Edmar Oliveira, Claudete Dias, Conceição Galvão, Durvalino Couto e Paulo José Cunha. 1972, 1 DVD, 31 min. Direção: Torquato Neto.

TUPI NIQUIM. Com: Gordinho, Francisco Pereira, Carlos Galvão, Celso Braga. 1974, 1 DVD, 15 min. Direção: Francisco Pereira.

JORNAIS:

O ESTADO. Teresina (PI) – 1972. Jornal Diário/ Circulação Regional.

_____. Teresina (PI) – 1979/80. Jornal Diário/ Circulação Regional.

O ESTADO INTERESSANTE. Teresina (PI) – 1972. Jornal Semanal/ Circulação Regional.

DISSERTAÇÕES:

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. 1999. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Os “maus costumes” de Foucault. In: *Pós-História*. Assis-SP, v.6, 1998.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Contra o rebanho*. A desconcertante História Cultural de Michel Foucault. In: Cadernos de Teresina. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano XIV, n° 34, novembro de 2002.

_____. *Táticas caminhanças*: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. Teresina, 2006. Inédito.

TRABALHOS EM ANAIS

CASTELO BRANCO, Edwar de A. e MONTEIRO, Jaislan H. *A quadratura do círculo, o enquadramento do ciclo*: filmes em super-8 como repositórios de informações históricas. In: Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundos da imagem do texto ao visual. Florianópolis: Clickdata Multimídia, 2006. p.1224-1232. 1 CD-ROM.

_____. *O Terror da vermelha*. síntese sensitiva da marginália setenta. In: II Encontro de História da Arte. São Paulo: Unicamp, 2006.

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS:

AB' SÁBER, Tales A. M. *A Imagem Fria*: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O arteiro e o poeta. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Annablume, 2005.

ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 4 ed. Campinas, SP: Papius, 2004.

AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (org.). *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.

AZEVEDO, Sônia. O corpo no Pós-Modernismo: Obra sempre inacabada. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

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

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. ensaios de psicologia social. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

CALDAS, Waldenyr. Comunicação e indústria cultural. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itá Cultural, 2005.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: História e Memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.

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

_____. Desfamiliarizar o presente e solapar sua certeza: Receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da história. In: CASTELO BRANCO, E. de A. et. al. (Orgs). *Histórias: Cultura, Sociedade e Cidades*. Recife: Edições Bagaço, 2005b.

_____. *Tristesina*: Um lugar triste e lindo, capaz de nos ensinar que as cidades existem em sua forma invisível. In: VASCONCELOS, J. G. e ADAD, S. J. C. *Coisas de cidade*. Fortaleza: EDUFC, 2005c.

CERTEAU, Michel de. *A intenção do cotidiano*. 1. Artes de Fazer. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

COUTO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*. 2. ed. Teresina, Fundação Cultural do Piauí, 1994.

CORREA, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1837 – Acerca do Ritornelo. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEMO, Pedro. Formas e dinâmicas da sociedade. In: DEMO, Pedro. *Introdução a sociologia: complexidade, interdisciplinaridade e desigualdade social*. São Paulo: Atlas, 2002.

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

EFLAND, Arthur D. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*. Alegoria Alegria. 3. ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2000.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema Super 8 em Recife*. do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: FUNDARPE, 1994.

FILHO, Alcenor Candeira. O produto cultural alternativo dos anos 70 em Parnaíba. In: NETO, Adrião. *A poesia parnaibana*. Teresina: FUNDEC/COMEPI, 2001.

_____. Cargas. In: FILHO, Alcenor Candeira. *Antologia poética*. Parnaíba: Sieart, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Microfísica do Poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALLO, Sílvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menos e filosofia menor. In: PASSETI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LARROSA, Jorge. Os paradoxos da autoconsciência. In: *Pedagogia Profana*. Danças, piroetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. Sobre a Tela da Ilusão: Fascínio e Impacto do Cinema em Parnaíba. In: *Fragmentos Históricos*: Experiências de Pesquisas no Piauí. Parnaíba: Sieart, 2005.

MARQUES, Roberto. Modernos marginais: memória da cidade da cultura na década de 70. In: PINHEIRO, Áurea da Paz & NASCIMENTO, Francisco Alcides do (org). *Cidade: História e Memória*. Teresina: EDUFPI, 2004.

MAUAD, Ana Maria. História, iconografia e memória. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (org.). *Os desafios contemporâneos da história oral*. Campinas: Área de publicações CMU/UNICAMP, 1997.

MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro*: História e relações com o Estado. Niterói: EDUFF, 1994.

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

NOVAES, Aduino (org.). *Anos 70*: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PASSETTI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault*: sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

QUEIROZ, Teresinha. *Os Literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 2. ed. Teresina: Ed. da UFPI, 1998.

REIS, Flávio. *Cenas Marginais*: Fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane. São Luis: Lithograf (edição do autor), 2005.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

SALOMÃO, Waly. Contradiscorso: do cultivo de uma dicção da diferença. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STAM, Robert. Teoria do cinema: A Poética e a Política do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TATIT, Luiz. A canção moderna. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)