

3

História Social do Piauí

CULTURA, ARTE E LITERATURA

Francisco Gleison da Costa Monteiro
Márcio Douglas de Carvalho e Silva
(Organizadores)

cançãoeiro



FERATO

Anjo Torto

TROP

HISTÓRIA SOCIAL DO PIAUÍ:
CULTURA, ARTE E LITERATURA

Coleção História Social do Piauí, v. 3.

FRANCISCO GLEISON DA COSTA MONTEIRO
MÁRCIO DOUGLAS DE CARVALHO E SILVA
(ORGANIZADORES)

História social do Piauí: cultura, arte e literatura

Copyright © 2024 by Francisco Gleison da Costa Monteiro, Márcio Douglas de Carvalho e Silva

Todos os direitos reservados.

Editoração, projeto gráfico e diagramação

Ronyere Ferreira

Capa

Mário Sérgio Olivindo

CANCIONEIRO

Editora-chefe

Eva P. Bueno (St. Mary's University, Texas - EUA)

Conselho editorial

Héctor Fernández L'Hoeste (Georgia State University, EUA)

Johny Santana de Araújo (Universidade Federal do Piauí, Brasil)

Josenildo de Jesus Pereira (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)

Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)

Talyta Marjorie Lira Sousa (Universidade Federal do Piauí, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

História Social do Piauí: cultura, arte e literatura / Francisco Gleison da Costa Monteiro, Márcio Douglas de Carvalho e Silva (orgs.). – 1. ed. – Teresina: Cancioneiro, 2025.

244 p.: il. (Coleção História Social do Piauí, 3)

Vol. 1 - História Social do Piauí: terra, trabalho e migração

Vol. 2 - História Social do Piauí: imprensa, sociedade e política

Vol. 3 - História Social do Piauí: cultura, arte e literatura

Vol. 4 - História Social do Piauí: cidade, memória e patrimônio

ISBN: 978-65-83330-32-1 (físico) / 978-65-83330-28-4 (digital)

1. Piauí – História 2. Política – Piauí 3. Escritores Piauienses 4. Literatura Piauiense – História e Crítica 5. Teresina – História 6. Piauí – Cultura I. Título II. Coleção

CDD – 981.22

Ficha catalográfica elaborada por Larissa Andrade, CRB 3/1179

EDITORA CANCIONEIRO

Teresina - Piauí

www.editoracancioneiro.com.br

contato@editoracancioneiro.com.br

Sumário

Introdução.....	7
Apresentação.....	11
<i>Pedro Vilarinho Castelo Branco</i>	
“[...] assim procedendo observou a lei que regula a matéria”: teatro e polícia em Teresina nas primeiras décadas do século XX.....	17
<i>Ronyere Ferreira</i>	
<i>Teresinha Queiroz</i>	
Da impossibilidade histórica de se ser como se é: sujeito, obra, autor e autoria pensados a partir de Torquato Neto.....	43
<i>Edwar de Alencar Castelo Branco</i>	
Um poeta desfolha a cidade: peripécias de Torquato Neto pela <i>Tristeresina</i>	61
<i>Fábio Leonardo Castelo Branco Brito</i>	
<i>One-man shooting</i> : Torquato Neto, filmes em <i>Super-8 mm</i> e a lógica de olhar a realidade com o dedo no disparo.....	83
<i>Jaislan Honório Monteiro</i>	
De Torquato Neto à Jomard Muniz de Britto: o <i>Super-8</i> se faz “cinema” e expressa outras formas de se existir nos anos 1970.....	111
<i>Iago Tallys Silva Luz</i>	
José Expedito Rêgo e a fabricação da História de Oeiras-PI: literatura e ressentimento (1970-1980).....	133
<i>Reginaldo Sousa Chaves</i>	

“Quem era o professor A. Tito Filho?”: redes intelectuais e distinção na produção escrita de <i>Arimathéa Tito Filho</i>	155
Bárbara Bruma Rocha do Nascimento	
Nas temporalidades da escrita: O. G. Rego de Carvalho entre a exposição de si e a história da literatura piauiense.....	177
Pedro Pio Fontineles Filho	
Do Nacional ao regional: O Projeto Pixinguinha chega a Teresina.....	199
Tatiane Carvalho da Silva	
Práticas culturais e formação de sentidos: os acordes musicais entre o Piauí e o Maranhão nos séculos XVIII e XIX.....	219
Francisco de Assis de Sousa Nascimento	
Alberto Dantas Filho	
Sobre os autores.....	239

Introdução

No ano de 2024 o Programa de Pós-graduação em História do Brasil, da Universidade Federal do Piauí, está celebrando seus 20 anos de existência. A proposta inicial foi pensada no âmbito do Departamento de História (DH) da UFPI, por um grupo que almejava criar um Curso de Mestrado em História, no Piauí. A ação altruísta foi articulada pelos docentes do DH: Edwar de Alencar Castelo Branco, Francisco Alcides do Nascimento e Pedro Vilarinho Castelo Branco.

Naquele momento, o desafio parecia quase uma utopia, os doutores em História eram diminutos, e menor ainda o número de docentes na UFPI que tinham experiência com orientações no nível de Pós-graduação. Favorável ao pleito havia a conjuntura nacional, que procurava nichos de doutores espalhados pelo Brasil com interesse em expandir a Pós-graduação no país. No final de 2003, foi encaminhada uma proposta para a CAPES, que, solidária ao esforço dos docentes da UFPI, aprovou a proposta do Mestrado em História do Brasil na Universidade Federal do Piauí, àquela altura, o 4º programa de Pós-graduação em História na região Nordeste.

Desde o início, em 2004, parte significativa da produção do Programa de História, como reflexo das pesquisas e dos interesses de alguns docentes e discentes, ganhou perfil voltado para as temáticas da Arte, da Cultura, Subjetividade e Cidade. O envolvimento com o universo da pesquisa e da pós-graduação levou-nos a entender algumas dinâmicas e engajamentos que deveriam se fazer presentes no interior de um Programa de Pós-graduação. Assim, alguns Grupos de Pesquisa no âmbito do Diretório de Pesquisa do CNPq começaram a se destacar, entre eles o GT História, Cultura e Subjetividade, criado e liderado pelo Professor Edwar de Alencar Castelo Branco e o GT Cidade, Tempo e Espaço, liderado pelo Professor Francisco Alcides do Nascimento. Esses GTs, desde o início, passaram a ser o catalisador de docentes e discentes que tinham interesse em pesquisar e publicar temáticas voltadas para o debate das culturas urbanas, da cidade, da arte, da literatura e das interfaces dessas temáticas com a construção de subjetividades.

Nesse ínterim, ao longo dos seus 20 anos o programa já titulou 322 mestres/as e 15 doutores/as. Em 2024 registra a matrícula de 46 alunos do Mestrado e 44 do Doutorado. Articulados com estes significativos números estão os resultados das produções acadêmicas, que nos sugerem pensar no impacto social do Programa, que tem formado profissionais que hoje atuam como docentes nos Institutos Federais, nas Universidades Federais e Estaduais, nas escolas públicas e privadas. São egressos que atuam, principalmente, no Piauí, Maranhão e Ceará.

Dito isto, convém socializar com os leitores a Coleção História Social do Piauí, que tem como aspiração apresentar para a comunidade as produções de docentes, discentes ativos e egressos do Programa de Pós-graduação em História do Brasil durante estes 20 anos de vivências. O momento é salutar, pois o Programa apresenta as conexões de pesquisas com diversas linhas teóricas e aportes metodológicos, ampliando a noção de História e de fontes históricas. Como poderá ser observado, os textos reunidos nos quatro volumes da coleção são trabalhos que têm como foco a ampliação da pesquisa, das fontes, da escrita e do debate na historiografia piauiense no âmbito da História Social, que pode ser interpretada, segundo Déa Ribeiro Fenelon, por “se preocupar com a vida real mais com as abstrações, por ver a ‘história vista de baixo’ mais que a partir dos dominantes e tratar a experiência ou as vivências mais que os eventos sensacionais” (Fenelon, 1993, p. 80). Assim, um campo da História que nos inspire a ousar, a ampliar os estudos das relações sociais, das classes e dos grupos diversos sociais, buscando interpretar os processos e as transformações sociais e as interações entre diferentes grupos, tendo a relevante importância de examinar como os fatos políticos e econômicos afetam as dinâmicas das experiências sociais, integrando assim, diversas dimensões da vida social e promovendo uma análise mais ampla da História.

Diante do exposto, esta coleção procura dar ênfase à produção acadêmica do Programa, cujas miscelâneas representam abordagens e metodologias produzidas e orientadas a partir das conexões das Linhas de Pesquisa de História, Cultura e Arte e História, Cidade, Memória e Trabalho, distribuídas em quatro volumes, a saber: volume 01 – *História Social do Piauí: terra, trabalho e migração*, volume 02 – *História Social do Piauí: imprensa, sociedade e política*, volume 3 – *História Social do Piauí: cultura, arte e literatura* e volume 4 – *História Social do Piauí: cidade, memória e patrimônio*.

Desta forma, os temas sobre os quais versa a coleção composta por quatro volumes nos permitem uma visão holística dos diversos tempos e lugares históricos. Os condutores dessas análises são os(as) historiadores/as que a partir de uma minuciosa ação traçaram estratégias para interpretar variados sujeitos e suas relações sociais. Nesse trajeto, os tempos e os lugares foram tomados como objetos de análises em que pesquisadores/as conseguiram identificar os sujeitos e suas ações nos diferentes campos de disputas.

Finalmente, a coleção nos leva a problematizar os tempos e os lugares como evidências tênues e complexas, mas também de detalhes filigranados em que o(s) passado(s) na análise do historiador se tornam matéria fugaz, movediça, mas ainda assim somos capazes de marcar caminhos e de cercar os sujeitos a partir do diálogo perene com as fontes. Desejamos uma boa leitura!

Teresina, 10 de outubro de 2024.

Francisco Gleison da Costa Monteiro
Márcio Douglas de Carvalho e Silva

Referência

FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e História Social: historiografia e pesquisa. *Projeto História*. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História e Departamento de História, PUC-SP, n. 10, p. 73-90, dez., 1993.

Apresentação

O livro *História Social do Piauí: cultura, arte e literatura*, que agora vem a público, é em grande parte tributário dos engajamentos, das pesquisas e dos diálogos acadêmicos ambientados no GT História, Cultura e Subjetividade, demonstrando a maturidade e a qualidade das pesquisas desenvolvidas no âmbito do PPGHB. Os artigos assinados por Edwar Castelo Branco, Teresinha Queiroz, Fábio Leonardo, Francisco Nascimento e Pedro Pio, docentes do Programa; e por Jaislan Monteiro, Ronyere Ferreira, Iago Thallys, Reginaldo Chaves, Bárbara Bruma, Tatiane Carvalho e Alberto Dantas Filho, discentes de ontem e de hoje do PPGHB, refletem em cada uma das linhas escritas a capacidade de pesquisa, a maturidade teórica e reflexiva que conseguimos efetivar na esfera do nosso Programa de Pós-graduação.

O artigo inicial, de Ronyere Ferreira e Teresinha Queiroz: “[...] *assim procedendo observou a lei que regula a matéria*”: teatro e polícia em Teresina nas primeiras décadas do século XX, analisa as relações entre teatro e polícia em Teresina, particularmente no período que se estende das últimas décadas do século XIX às primeiras décadas do século XX, momento em que a instituição polícia ganhou *status* de instituição civilizadora, de mantenedora da ordem social, do que era socialmente sancionado pelas elites dirigentes como socialidades civilizadas, decentes, ordeiras. O Teatro era percebido como lugar refinado, onde as exigências do vestuário acabavam por definir e selecionar o público presente nas sessões, no entanto, no palco, a arte da representação muitas vezes poderia convidar as plateias a comportamentos transgressores, à medida que se tornava espaço de difusão de novos costumes, ideias, estéticas, modas e ainda de críticas sociais, políticas e religiosas, questionadoras da ordem estabelecida. Diante dessas possibilidades de transgressão, o Teatro era alvo de tensões, de olhares vigilantes da polícia. O que Ronyere Ferreira e Teresinha Queiroz evidenciam no artigo são as tensões entre o Teatro como espaço de liberdades criativas e as estratégias do estado disciplinador de vigiar e de buscar manter a ordem e os princípios da civilidade.

Na sequência, Edwar Castelo Branco brinda os leitores com uma reflexão sobre as inúmeras possibilidades de interpretação da obra de Torquato Neto, no artigo *Da impossibilidade de ser como se é: sujeito, obra, autor e autoria pensados a partir de Torquato Neto*. No texto, Edwar Castelo Branco constrói sofisticada reflexão sobre as múltiplas e fragmentadas formas de existir presentes nas sociedades pós-modernas, utilizando para isso o sujeito Torquato Neto, como instrumento de conhecimento de seu tempo, marcado por complexas técnicas de sujeição/subjetivação. Fundamentado em consistentes referenciais teóricos que passam por Roland Barthes e Michel Foucault, reflete sobre a produção de Torquato Neto, sobre as inúmeras possibilidades de seu lugar de autor. Mas por que não dizer que no seu texto Edwar reflete sobre os seus próprios rastros na oficina de historiador, sobre os inúmeros fios que usou na feitura da sua própria teia autoral, nas inúmeras vezes em que buscou o melhor ângulo para observar a realidade, sempre movediça, instável e multifacetada, sobre a qual se movimentavam os personagens que escolheu retratar?

No seguimento da coletânea, iniciando pelo artigo de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, encontramos trabalhos que tratam de Torquato Neto e sua produção cinematográfica, o primeiro trabalho: *Um poeta desfolha a cidade: peripécias de Torquato Neto pela Tristeresina*, aborda os sentimentos e ressentimentos do poeta e letrista piauiense Torquato Neto na relação com sua cidade natal, Teresina, nos primeiros anos da década de 1970. O autor aborda as ações de Torquato Neto e sua inserção no cenário cultural da cidade, particularmente em espaços de criação e divulgação cultural alternativos, onde segmentos da juventude teresinense, incomodados com o modorrenento circuito cultural da cidade, procuravam inovar, seja na imprensa escrita, seja na produção de filmes em formato Super-8, tecnologia que possibilitava a criação cinematográfica com baixo custo, facilitando o acesso de grupos culturais não comerciais no circuito da produção cinematográfica, particularmente no que se refere à produção de curtas-metragens.

No artigo *One-man shooting, Torquato Neto, filmes em Super-8 mm e a lógica de olhar a realidade com o dedo no disparo*, Jaislan Honório Monteiro também direciona o foco da sua análise para os experimentos cinematográficos da juventude brasileira, que tinha com a tecnologia de filmagem Super-8 a possibilidade de inserir-se na produção, circulação e consumo

de bens e práticas culturais, particularmente nos espaços urbanos nos anos 1960 e 1970. A tecnologia Super-8 possibilitou que a produção cultural filmica passasse por um processo de democratização, fazendo com que a magia da produção de filmes saltasse do domínio exclusivo dos produtores culturais comerciais e ganhasse as ruas, a juventude, os grupos experimentais, possibilitando que recriassem, ressignificassem os espaços urbanos partindo de outros olhares e percepções.

Fechando as reflexões sobre a produção cinematográfica em Super-8, o artigo de Iago Tallys Silva Luz, intitulado: *De Torquato Neto a Jomard Muniz de Brito: o Super-8 se faz “cinema” e expressa outras formas de se existir nos anos 1970*, o autor parte do ponto de vista que a construção de diálogos mais consistentes entre os diferentes circuitos de produções filmicas em Super-8, especialmente nordestinos, possibilitaria a percepção de forma mais sofisticada dos possíveis contatos, das dissidências, criando um entendimento da produção filmica em Super-8, em seu conjunto. Na construção do argumento lança mão da produção filmica do piauiense Torquato Neto e do pernambucano Jomard Muniz de Brito, procurando entender como os dois, partindo de lugares diferentes, buscaram criar formas de retratar a realidade do Brasil nos anos 1970 e de usar o fazer cinema como forma de resistir às imposições do tempo.

Na sequência, os autores direcionam suas reflexões para a literatura, evidenciando formas de uso da escrita que procuram nos reconciliar com o passado, com o vivido, com os nossos afetos e anseios mais íntimos, re-vigorando as nossas identidades e memórias. No artigo intitulado *José Expedito Rêgo e a fabricação da História de Oeiras-PI: literatura e ressentimento (1970-1980)*, Reginaldo Sousa Chaves analisa a forma como nos anos 1970-1990, a elite letrada de Oeiras empreendeu o esforço de criar espaços institucionais como o IHO (Instituto Histórico de Oeiras) e mesmo desenvolver significativo esforço de valorização da memória e da História, definindo cronologias, datas comemorativas, panteão de heróis e memórias, procurando manter vivo o passado e o brilho da cidade de Oeiras. Na construção do argumento, Reginaldo Sousa Chaves analisa duas obras de José Expedito Rêgo: *Vaqueiro e Visconde (1981)* e *Malhadinha (1990)*, em que o literato oeirense recria os ambientes rurais, a vida nas fazendas de criar da região, mas também traz novamente à vida personagens e situações vividas na cidade de Oeiras na primeira metade do século XIX, quando o

centro da vida política e das disputas de poder na então Província do Piauí transcorriam nas fazendas, nas casas e nas ruas da então capital.

Em seguida, Bárbara Bruma direciona-nos para pensar o espaço intelectual do Piauí, partindo de outros lugares e temporalidades. No artigo *Quem era o professor A. Tito Filho?: redes intelectuais e distinção na produção escrita de Arimathea Tito Filho*, a autora conduz o leitor para o mundo intelectual da cidade de Teresina na segunda metade do século XX. O personagem central da sua argumentação é José Arimathea Tito Filho, intelectual que ocupou espaços institucionais centrais na vida cultural da cidade, como a presidência da APL (Academia Piauiense de Letras), e ainda com presença marcante na imprensa e na produção cultural da cidade. No artigo, Bárbara Bruma analisa a obra escrita de A. Tito Filho, mas principalmente a forma como o referido literato articulou sua produção intelectual, com a construção de uma rede de contatos que construiu em torno de si, como estratégia bem-sucedida de legitimar o seu lugar enquanto figura pública e intelectual.

Fechando a série de artigos lastreados na interface da História com a literatura, Pedro Pio Fontineles Filho desenvolve análise sobre o escritor O. G. Rego de Carvalho, com artigo intitulado: *Nas temporalidades da escrita: O. G. Rego de Carvalho entre a exposição de si e a história da literatura piauiense*. No artigo o autor analisa o impacto da obra literária de O. G. Rego de Carvalho na (re)construção da história da literatura piauiense e mesmo na ressignificação da identidade piauiense.

Nos dois últimos artigos da coletânea, os autores trazem reflexões sobre a presença de eventos que movimentavam a cena cultural de Teresina e do Brasil no final dos anos 1980. No primeiro artigo, Tatiane Carvalho da Silva, com o trabalho intitulado *Do Nacional ao regional: O Projeto Pixinguinha chega a Teresina*, a autora analisa a proposta do Projeto Pixinguinha, evento de divulgação da música brasileira que consistia em apresentações de artistas nacionais, nas mais diversas partes do país, tendo impacto relevante na formação de plateias, e na interação da população com artistas nacionais e com suas produções musicais.

Fechando a coletânea, Francisco de Assis de Sousa Nascimento e Alberto Dantas Filho apresentam o artigo: *Práticas Culturais e formação de sentidos: os acordes musicais entre o Piauí e o Maranhão nos séculos XVIII e XIX*, no qual refletem sobre as históricas interações entre Piauí e Maranhão na

longa duração, e a forma como as intensas interações culturais e sociais das duas capitanias/províncias impactaram a construção de identidades e de uma musicalidade que desconhece as fronteiras geopolíticas, mostrando o quanto os historiadores têm a ganhar quando se desvencilham das espacialidades contemporâneas e percebem as dinâmicas históricas nas suas ambiências pretéritas.

Ao final reafirmo o convite à leitura e os ganhos que o leitor terá ao percorrer as páginas do livro *História Social do Piauí: cultura, arte e literatura*.

Teresina, 6 de outubro de 2024.

Pedro Vilarinho Castelo Branco.

“[...] assim procedendo observou a lei que regula a matéria”: teatro e polícia em Teresina nas primeiras décadas do século XX

*Ronyere Ferreira
Teresinha Queiroz*

O teatro é a arte de representar as relações sociais, sejam elas de um mundo real ou inventado, seja de forma transparente ou opaca. Essa arte, forjada em uma complexa intimidade entre artistas e espectadores e em relações cotidianas estabelecidas a partir de convenções cênicas e sociais, alcançou o ápice de sua popularidade na segunda metade do século XIX, quando se tornou o principal divertimento urbano do ocidente, atraiu o interesse e o envolvimento de distintos grupos sociais e intensificou a mobilização dos mecanismos dos Estados na tentativa de mantê-lo sob vigilância e controle.

Essas interferências dos poderes oficiais no teatro tiveram diferentes formas ao longo do tempo, variando de acordo com seus objetivos, suas estratégias de atuação e os movimentos de resistência praticados pelos diferentes sujeitos envolvidos na dinâmica teatral. Expressas com frequência através da censura prévia, da análise do texto e das performances antes de suas exposições ao público, essas experiências têm sido analisadas em diversos países e no âmbito de diferentes disciplinas, privilegiando-se, sobretudo, contextos turbulentos, como regimes ditatoriais e momentos políticos delicados.

No Brasil, desde a abertura acadêmica das últimas décadas do século XX, surgiram diversos estudos que construíram uma tradição historiográfica relacionada à censura teatral, na qual se ganhou relevo pesquisas sobre três períodos: a) durante a segunda metade do século XIX, especialmente no Rio de Janeiro, enfatizando-se as tensões em torno da atuação do Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais dos intelectuais que o conceberam (Khéde, 1981; Souza, 2002; Silva, 2006); b) durante o governo de Getúlio Var-

gas, principalmente no decorrer do Estado Novo, quando se buscou intervir de forma mais incisiva no âmbito cultural (Costa, 2010; Medeiros, 2012, p. 201-220); e c) durante a Ditadura Militar no Brasil, sobretudo após 1968, quando se enrijeceu a repressão do regime e se intensificou a produção de uma arte de resistência.¹

Essa tradição, construída nas últimas décadas, ao passo que contribuiu para fortalecer a história do teatro como um campo historiográfico e para desenvolvê-la teórico e metodologicamente, proporcionou pouco interesse em outras experiências históricas ligadas à censura, fenômeno este que ocorreu praticamente de forma ininterrupta e ligado a instituições oficiais em diversas cidades brasileiras, ao menos desde a primeira metade do século XIX até a promulgação da Constituição de 1988. A ampliação das pesquisas contemplando outras experiências em diferentes espaços e períodos proporciona a compreensão da censura enquanto mecanismo de intervenção e controle cultural, bem como da cultura brasileira como um campo de tensões e disputas entre projetos, discursos e visões de mundo.

Tendo em mente o estado da arte sobre o tema, assim como as lacunas ainda existentes, propomo-nos a analisar as primeiras décadas do século XX, um período que conta com poucos estudos. Privilegiamos as experiências históricas de Teresina, capital do Piauí, onde a censura era desempenhada pela polícia, sob gerência direta do secretário de polícia e ao alcance dos olhos dos políticos mais influentes do estado, entre eles o Governador. Estabelecemos diálogos com a historiografia, bem como com experiências históricas de outras cidades, especialmente o Rio de Janeiro, então centro administrativo e artístico do Brasil. De maneira comparativa, buscamos identificar semelhanças, singularidades, diálogos e tendências da censura da Primeira República, seus mecanismos de atuação e as resistências exercidas por outros sujeitos ligados ao teatro, como dramaturgos, atores, diretores e empresários.

Para tanto, analisamos os regulamentos que dotavam a prática de legalidade, documentos internos da Secretaria de Polícia e crônicas e notícias publicadas em periódicos circulantes no período. Essa documentação permite uma análise parcial das práticas da censura, dos discursos e projetos culturais

1. A lista é extensa, entretanto, alguns estudos são representativos dos caminhos de pesquisa percorridos ao se analisar a censura e a dramaturgia de resistência no período: Garcia, 2012, 2014; Paranhos, 2014; Pelegrini, 2015; Betti, 2013.

que a atravessavam, dos interesses sociais e políticos envolvidos em seu funcionamento cotidiano e das tensões sociais que permeavam o seu serviço, que então era justificado com o suposto intuito de evitar ofensas à moral, à decência pública e às instituições.

Convém destacar que, nessa análise, compreendemos a censura em uma perspectiva ampla e não apenas como o trabalho exercido pelos censores durante a análise prévia da dramaturgia. Ao passo que observamos a análise prévia, consideramos igualmente o processo de inspeção policial aos ensaios, teatros e espetáculos. A partir dessa perspectiva, a dramaturgia, a censura e a encenação são compreendidas como sistemas culturais interligados e imersos em uma mesma ordem social (Darnton, 2016, p. 97-98).

As atuações da censura

A atuação da polícia nos teatros teresinenses ocorreu com base em normas implantadas desde a década final do século XIX, entre elas o regulamento interno do Teatro 4 de Setembro (1897),² o *Código de postura do Conselho Municipal de Teresina* (1905) e o Regulamento de serviço de segurança pública do Piauí (1908). No primeiro, previa-se a necessidade de autorização para apresentações no teatro, a presença policial nos dias em que fossem realizadas e uma série de proibições relacionadas aos comportamentos de artistas e espectadores. No *Código de postura*, por sua vez, ficou determinado que todo “espetáculo ou divertimento público” só poderia ocorrer com a devida licença da Intendência Municipal, dispositivo que, se contrariado, poderia incorrer em multas aos organizadores (Conselho Municipal de Teresina, 1912. p. 35); no último, foi destinado um capítulo exclusivamente para delimitar a atuação policial nos teatros e demais espaços de diversão, reforçando a necessidade de autorização prévia para os espetáculos, a obrigatoriedade de inspeção policial nos dias de funcionamento e descrevendo responsabilidades a empresários, artistas e autoridades policiais.

Intitulado “Da inspeção dos teatros, espetáculos e festejos”, o oitavo capítulo do Regulamento de serviço de segurança pública do Piauí foi o documento mais abrangente que embasou a atuação da polícia no âmbito cultural, determinando a quem cabia autorizar e inspecionar as apresentações

2. O Teatro 4 de Setembro foi construído entre 1889 e 1894, era a principal casa de espetáculo da cidade. Seu regulamento interno foi criado pelo decreto n. 68, de 23 de setembro de 1897.

teatrais, espetáculos públicos e festejos populares. Fixou as obrigações de empresários, artistas e autoridades policiais responsáveis pela fiscalização dos espetáculos. À autoridade responsável pelas inspeções cabia, entre outras atribuições, vistoriar as apresentações, comparecendo antes de seu início e se retirando após o seu término; evitar a venda de ingressos em quantidade superior à capacidade; inspecionar a conformidade entre o programa dos espetáculos e os anúncios feitos ao público; requisitar e orientar a força policial necessária para atuar nos teatros; vigiar se o espetáculo condizia com o conteúdo aprovado; conter tumultos e estabelecer a ordem perante conflitos; e inibir práticas consideradas inadequadas, indecentes e prejudiciais às atividades, fosse elas realizadas por parte do público ou dos artistas:

§ 6º Proibir fumar nos corredores, camarotes, plateia e caixa do teatro, assim como quaisquer atos que possam incomodar os espectadores, ou produzir incêndio, desastre e mais acidentes perigosos.

§ 7º Não consentir que nas portas, escadas e corredores, se conservem pessoas paradas impedindo a entrada e saída, ou incomodando de qualquer modo os que entrarem e saírem, nem que os bilhetes de entrada se vendam por maior preço do que a estabelecimento, quer por conta da empresa, quer por conta de particulares que os tenham comprado para revender.

§ 8º Vigiar que o programa e o recitado sejam conformes ao aprovado e que os atores não procurem dar às palavras e gestos em sentido equívoco, ou ofensivo à decência e à moral (Editais, 24 fev. 1914, p. 5).

Outras condutas deveriam ser evitadas, como o arremesso de objetos em direção ao palco, assobios e demais barulhos, salvo aplausos ou reprovações. Esse capítulo interferia em diferentes âmbitos da atividade teatral, o que evidencia o esforço das autoridades na tentativa de controlar as diversões, embasado em determinados valores e padrões sociais inspirados em experiências estrangeiras.

Essas determinações, embora pensadas para o âmbito local, significaram a interiorização de normas e projetos de intervenção cultural praticados em grandes centros urbanos brasileiros, o que pode ser observado através da semelhança entre os regulamentos locais e os de outras cidades. Essa similaridade é observada entre o regulamento aprovado em Teresina, em 1908, e o Regulamento para a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas do Rio de Janeiro, aprovado em julho de 1907. Neste, que possivelmente serviu de modelo para outros estados, encontram-se de forma mais acen-

tuada as prescrições meticulosas para empresários, artistas, espectadores e autoridades policiais, bem como a exposição e proibição de comportamentos considerados impróprios dentro dos teatros. Em ambos os regulamentos constavam as penalidades para os desviantes, que variavam de multas à prisão por desobediência (Brasil, 1908, p. 1393-1402).

No Rio de Janeiro, as novas determinações reforçaram o poder de interferência da polícia e provocaram críticas por parte dos envolvidos na produção e comercialização dos espetáculos, que através da imprensa ironizaram as novas exigências e os responsáveis por sua elaboração. Em artigo publicado na primeira página do *Correio da Manhã*, em 29 de julho de 1907, um articulista chamou atenção para as “impertinências injustificadas” e “imposições descabidas” sobre o trabalho dos artistas e os comportamentos do público, sugerindo às autoridades a elaboração de um novo regulamento, “ouvindo competentes em assunto de teatros ou entregue a sua redação a uma comissão de competentes” (O assombroso regulamento, 29 jul. 1907, p. 1).

Em ambos os regulamentos se encontram os elementos que deram a tonalidade da censura nas primeiras décadas do século XX em muitas cidades brasileiras, como a nomeação da polícia como instituição fiscalizadora, o rito burocrático para a liberação dos espetáculos e o uso de conceitos indeterminados, tais como “moral”, “decência pública” e “bons costumes”, que possibilitaram ampla margem de atuação e interpretação aos agentes policiais no decorrer das diferentes etapas da censura teatral.

A partir desses dispositivos, a censura se iniciava com a submissão do manuscrito da peça para análise da autoridade competente, que em Teresina era o secretário de polícia. Nessa instância, poderia ser exigido o corte de falas e cenas ou estabelecidas condições para a representação de determinadas partes. Após aprovadas, as peças recebiam o visto e eram assistidas durante o ensaio geral pelo secretário ou por uma autoridade designada por ele, para se observar se eventuais mudanças solicitadas haviam sido feitas, impedir falas ou gestos considerados excessivamente ambíguos e vetar alusões ofensivas às pessoas, à religião, à decência e à moral.

A atuação da censura ainda se estendia aos dias das apresentações, sob os auspícios de uma autoridade responsável por inspecionar o teatro a partir do camarote destinado à polícia. Esses procedimentos eram basicamente os mesmos adotados em outras cidades, como no Rio de Janeiro, onde a cen-

sura, embora fosse comandada pelo chefe de polícia, era exercida pelo 2º Delegado Auxiliar e seus assistentes.

Em Teresina, diversas peças passaram por esse processo. Em 1908 foi censurada a revista de costumes *Teresina de Improviso*, encenada pelo Grupo Gonçalves, companhia que realizava temporada na cidade com o auxílio de amadores locais. Segundo o jornal *O Monitor*, a “imprensa e a polícia já compareceram a alguns ensaios, que foram considerados inocentes”, com muita música, “mas pouco sal e pimenta” (Revista dramática, 3 set. 1908, p. 2). Em 1914 a revista *Sem eira, nem beira*, escrita por intelectuais locais e encenada pelo grupo Recreio Teresinense, foi aprovada pelo então secretário de polícia: “Pela 2º vez, a polícia permitiu a representação da revista de costumes locais, ‘*Sem eira, nem beira*’, na qual foi lançado o visto do Dr. secretário de polícia, que assim procedendo observou a lei que regula a matéria” (A polícia no teatro, 26 fev. 1914, p. 1). O mesmo ocorreu com *Teresina por dentro*, revista escrita por Jônatas Batista e encenada pelo grupo Amigos do Palco. Segundo o *Diário do Piauí*, jornal oficial do estado, tanto *Sem eira, nem beira* quanto *Teresina por dentro* foram autorizadas porque “não existe nenhuma ofensa à moral, nem individualmente à vida privada de quem quer que seja” (A polícia no teatro, 18 mar. 1914, p. 3). Em 1917, a revista de costumes *O Bicho*, de Jônatas Batista, também foi aprovada sem cortes pelo chefe de polícia (Tito Filho, 1975, p. 75).

A censura não se tratava de um fenômeno recente, sendo uma herança advinda do século XIX, quando autoridades policiais já possuíam o poder de interdição sobre o conteúdo e as performances dos artistas. Em outubro de 1869, em Teresina, notabilizou-se a intervenção do então chefe de polícia na apresentação da atriz Maria Henriqueta, na ocasião da segunda récita da poesia *Consequências do baile* (P, 23 nov. 1869, p. 1-2). Segundo o jornal *O Amigo do Povo*, perante o primeiro verso da poesia, que alertava sobre os perigos dos bailes para as moças, a proibição foi lançada:

‘Virgens ditosas que fugaz nos bailes’

Os castos ouvidos do Sr. Peixoto ficaram horripilados, de tal sorte que ele, com verdadeira azafama, estendeu sua mão de espectro para o cenário fazendo sinal a atriz que parasse, e, ato contínuo, falou o ARBITRIO rouquenho, nesses termos: ‘Nada; esta não consinto eu!’ (O Amigo do Povo, 23 nov. 1869, p. 1).

Embora não tenhamos evidências da existência de uma censura regular em Teresina durante a segunda metade do século XIX, os documentos internos da Secretaria de Polícia indicam relações constantes entre artistas e autoridades, bem como uma reiterada presença policial nas diversões públicas. Em fevereiro de 1861, um extenso grupo da sociedade teresinense, querendo realizar “um pequeno divertimento de máscaras”, submeteu o programa das atividades e solicitou a permissão à Secretaria de Polícia, pedido que foi deferido no mesmo dia (Requerimento de S. O. Moraes [...], 9 fev. 1861). Já em agosto de 1881, o empresário da Companhia Ateneu Dramático comunicou ao chefe de polícia a realização de um espetáculo no Teatro Concórdia, solicitando que “se digne mandar como é de costume para o mesmo teatro, uma força a fim de manter a boa ordem” (Requerimento de Ednardo Alves [...], 14 ago. 1881), procedimento que também foi adotado em outras duas vezes em 1884, referentes a apresentações no mesmo local (Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues Sampaio [...], 20 set. 1884; Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues [...], 13 out. 1884). Em junho de 1889, um delegado de polícia de Teresina solicitou uma força policial de 20 a 25 praças, “para poder garantir a ordem hoje, amanhã e nos dias 28 e 29 do corrente quando tem de haver o brinquedo do Boi” (Requerimento de Antônio Francisco Ribeiro [...], 23 jun. 1889).

Em cidades com maior dinâmica teatral, durante o século XIX, a censura foi um fenômeno mais constante. No Rio de Janeiro, os primeiros episódios remontam a 1824, quando em edital da Intendência Geral de Polícia foram estabelecidas medidas de segurança que deveriam ser observadas nos teatros da capital, inaugurando-se, segundo Sonia Salomão Khéde (1981, p. 56), “a tradição policialesca da censura teatral”. Esse controle exercido pela polícia foi normatizado nas décadas seguintes e reforçado em 1843, quando foi criado o Conservatório Dramático Brasileiro, instituição literária que passou a exercer a censura em conjunto com as autoridades policiais. O Conservatório foi idealizado por intelectuais renomados, responsáveis por avaliar os manuscritos dos espetáculos e emitir pareceres autorizando, proibindo ou sugerindo modificações. A aprovação do Conservatório era requisito para posterior autorização policial, em uma tensa parceria que perdurou até 1864, quando o Conservatório Dramático foi desativado.³ Em Salvador, foi criado

3. O Conservatório Dramático Brasileiro funcionou durante duas fases, entre 1843-1864 e 1871-1897, durante esses períodos, não foram poucos os conflitos entre a instituição e a polícia

em 1857 o Conservatório Dramático da Bahia, instituição que além de incentivar o desenvolvimento teatral, cumpriu a tarefa de censurar os textos que seriam representados, atuação que gerou conflitos com outras instâncias de poder, como a polícia e o governo provincial, que em determinadas ocasiões vetaram a apresentação de peças aprovadas anteriormente pelo Conservatório da Bahia.⁴

A análise prévia ao conteúdo das peças, procedimento iniciado no século XIX e que continuou sendo praticado durante as primeiras décadas do século XX, era um momento fundamental para o controle do teatro e o alcance dos objetivos da censura, afinal, a aprovação de determinadas peças poderia desencadear críticas indesejadas a pessoas ou instituições. Buscava-se limitar o poder das palavras, podando-se a capacidade de impacto e ressonância que o teatro proporcionava aos dramaturgos e artistas. Segundo Teresinha Queiroz, em “circunstâncias em que as estruturas repressoras atuam com visibilidade, a palavra é dos primeiros processos a ser imobilizado e castrado em sua força de operar no social” (Queiroz, 2014, p. 199-200). Nesse sentido, o teatro era compreendido como um mecanismo de intervenção social, uma prática política dotada do poder das palavras, estas que, segundo Robert Darnton, “Quando faladas ou escritas, as palavras exercem poder. De fato o poder da fala opera de maneiras que são fundamentalmente distintas das ações comuns no mundo cotidiano. Atos de fala [...] têm a intenção de produzir efeitos em seu ambiente; e, quando assumem a forma escrita, não há motivos para associá-los exclusivamente à literatura” (Darnton, 2016, p. 14-15).

O teatro, uma das principais diversões urbanas das primeiras décadas do século XX, era local de ampla aglomeração de pessoas, portanto, visto pelas elites governantes como um local que fugia do controle e convidava à transgressão. No palco, os sujeitos poderiam ser expostos ao ridículo e as críticas sociais ganhar amplitude, podendo difundir representações negativas ou leituras alternativas a cerca de instituições ou personalidades influentes. Dessa forma, a censura teatral do período adquiriu tonalidades morais e políticas,

envolvendo a primazia da censura, o que propiciou um crescente desgaste na imagem da instituição. Sobre o Conservatório, em suas duas fases, ver: Khéde, 1981, p. 34-106; Souza, 2002; Souza, 2017, p. 44-65.

4. A documentação e os estudos sobre o Conservatório Dramático da Bahia em relação à censura são escassos, entretanto, mais informações podem ser consultadas em: Bastos, 2014. p. 138-155.

ocupando lugar estratégico na tentativa de controle cultural e social, uma vez que era dirigida por autoridades alinhadas politicamente com os grupos dirigentes, a exemplo de Teresina, onde era comandada diretamente pelo secretário de polícia.

Esse aspecto moral e político foi uma característica recorrente nas diferentes censuras em países ocidentais, mesmo considerando diferentes espaços e períodos históricos. Essas instituições partilhavam ainda as justificativas para se sustentar, embasadas geralmente em um padrão de moralidade defendido por classes que detinham o poder oficial, e o intuito de inibir os possíveis usos políticos do teatro. Christophe Charle, ao analisar a censura teatral em metrópoles europeias durante a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, destacou que o controle ao conteúdo moral, religioso e político do teatro estava intimamente ligado ao interesse de se evitar a sua transformação em um fórum político, que suscitasse nas camadas populares ações ou reflexões indesejadas:

Até uma data tardia, o espaço teatral continua sendo estreitamente controlado pelas autoridades, mesmo quando elas relaxam (na aparência ou na realidade) seu controle sobre as outras formas de expressão pública, pois as peças sempre são suscetíveis de fornecer repertórios de ação ou modelos de identificação às classes inferiores.

[...] Por seu turno, os atores podem dar a ilusão de reviver determinados heróis históricos ou apresentar determinados tipos sociais positivos ou negativos e, portanto, suscitar entusiasmo ou rejeição nos espectadores, que eles fascinam ou horrorizam, passando insensivelmente do registro da emoção estética ao da expressão política ou à identificação social (Charle, 2012, p. 256-257).

Esse estreito controle ao teatro brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, foi constante tanto em cidades de intensa produção artística, como Rio de Janeiro e São Paulo, quanto em cidades caracterizadas pelo amadorismo, a exemplo de Teresina. O empenho em vigiar e controlar o teatro teresinense é identificado nos regulamentos, nos comentários da imprensa e na documentação interna da Secretaria de Polícia, onde as atividades teatrais aparecem mencionadas com frequência nas correspondências internas.

Nos ofícios semanais enviados pela Secretaria de Polícia à Secretaria de Governo, com relatos sobre as principais ocorrências na capital e no interior, eram comuns as menções à atuação policial no âmbito cultural, citando as

fiscalizações e condutas adotadas em espetáculos teatrais e circenses, bailes carnavalescos e festejos do bumba-meu-boi. Nessas correspondências, eram mencionadas as datas das atividades e exaltado o suposto empenho policial na manutenção da ordem, como fez o então secretário de polícia Francisco de Moraes Correia, em 28 de maio de 1906, quando informou que nos dias 24, 26 e 27 do mesmo mês a empresa Paulo & Teixeira apresentou espetáculos no Teatro 4 de Setembro, concluindo: “Assisti a todos os três, os quais foram bem policiados, não ocorrendo nenhum incidente e tendo reinado sempre a melhor ordem” (Ofício de Francisco de Moraes Correia [...], 28 maio 1906). Segundo outros relatos, as apresentações da referida empresa e a fiscalização policial continuaram nas semanas seguintes (Ofício de Francisco de Moraes Correia [...], 5 jun. 1906; Ofício de Francisco de Moraes Correia [...] 17 jun. 1906), e nos dias 26, 28 e 30 de junho ocorreram “espetáculos de prestidigitação, tendo, todos, ocorrido sem a menor alteração” (Ofício de Francisco de Moraes Correia [...], 2 jul. 1906).

Essas menções evidenciam a importância destinada pelas autoridades políticas e policiais às diversões públicas, especialmente aquelas com grandes aglomerações de pessoas, como o teatro. Não se tratava de simples menções à presença policial, mas de uma ênfase por parte de um secretário de estado, que com constância alegava ter inspecionado pessoalmente as apresentações. O mesmo secretário, Francisco de Moraes Correia, após pedir demissão do cargo de secretário de polícia, em julho de 1910 (Ofício de Francisco de Moraes Correia [...], 1 jul. 1910), apresentou ao governador um extenso relatório sobre as atribuições policiais, as dificuldades para colocá-las em prática no Piauí e as medidas que teria adotado para o devido desempenho do cargo que lhe foi confiado. Em relação aos espetáculos teatrais em Teresina, destacou que ocorreram em grande quantidade e que cuidou pessoalmente para que os regulamentos vigentes fossem cumpridos:

Assisti a quase todos, fiscalizando-os e mantendo a ordem, obrigando aos respectivos empresários ao fiel cumprimento das disposições do regulamento do ‘Teatro 4 de Setembro’, não só quanto à licença que deve ser concedida por esta Secretaria para ter lugar a representação desejada, como também quanto ao – visto – que esta Secretaria deve lançar nas peças dramáticas ou cômicas, antes de serem levadas à cena, e bem assim na parte referente a venda de bilhetes de acordo com a lotação do teatro ou circo, ao cumprimento exato dos anúncios, à execução do programa e providencian-

do para que reinasse dentro do teatro ou circo a maior ordem e decoro [...] É grande a satisfação que deixo aqui assinada que nenhum incidente se deu até hoje nos espetáculos havidos nesta capital durante a minha serventia (Correia, 1910).

O relatório de Francisco de Moraes Correia, ao passo que buscou construir uma representação positiva sobre sua atuação à frente da secretaria e, por extensão, da censura, informa sobre o cotidiano do controle ao teatro e evidencia a importância atribuída a esse serviço, seja por ele ou por seu destinatário principal, o governador. Entretanto, embora tenha alegado empenho na fiscalização dos espetáculos, o funcionamento da censura ocorreu de maneira irregular, sendo marcada por momentos de relaxamento, conforme reconheceu anos depois outro secretário de polícia, Fenelon Castelo Branco. Em fevereiro de 1914 destacou:

Quer na parte material, quer na parte moral, não podemos contestá-lo, o nosso ‘4 de Setembro’ exige sérios reparos.

Deixando de parte a primeira face, por escapar em absoluto a nossa competência, vimos tratar da segunda, que está afeta à ação da polícia, a que somos presos por uma grande soma de deveres e interesses.

A não ser a patrulha, que dirigida por uma autoridade policial, ali permanece durante os espetáculos e que tem limitado a sua ação a prevenir desordens e conflitos, a nossa polícia, confessamos, se tem descuidado em absoluto da inspeção [...] (B, 17 fev. 1914, p. 1).

Conforme destacou Fenelon Castelo Branco, a atuação policial estaria se limitando a intervir em conflitos, negligenciando as diversas atribuições estabelecidas nos regulamentos vigentes. Esse testemunho ocorreu após incidentes que repercutiram negativamente na imprensa, quando, no Teatro 4 de Setembro, quebraram-se lâmpadas e danificaram equipamentos do Cinema Guarani, empresa de projeções cinematográficas que estava funcionando na casa de espetáculos. Esse episódio marcou o início de uma nova conduta policial no teatro. Após esses acontecimentos, o então governador Miguel Rosa realizou uma vistoria no local, ficando “muito mal impressionado com o estado de conservação da nossa casa de espetáculo” e ordenando uma limpeza no edifício e, em conferência com o Chefe de Polícia, “sérias medidas para o ‘4 de setembro’” (Ontem, o Exmo. Sr. Dr. Governador [...], 14 fev. 1914, p. 2).

Em consequência da inspeção realizada pelo governador, no mês seguinte o teatro já passava por algumas transformações: limpeza externa, reforma das cadeiras, pintura interna e a nomeação de um zelador (B, 8 mar. 1914, p. 1-2; Estivemos, ontem [...], 1 mar. 1914, p. 1). As pequenas reformas empreendidas provocaram o adiamento de apresentações e se tornaram o marco inicial de uma dupla cruzada “civilizatória”, uma empreendida pela polícia, com o objetivo de aplicar os regulamentos, e outra desempenhada pela imprensa, com o intuito de conscientizar o público e reafirmar a inadequação de determinados hábitos.

Quatro dias após a vistoria de Miguel Rosa ao teatro, Fenelon Castelo Branco publicou sua primeira crônica sobre a atuação policial nos teatros, reconhecendo a indiferença policial com os supostos desvios morais dos espectadores, inclusive sujeitos “da nossa melhor sociedade”, que fumavam em camarotes, corredores, plateia e palco, mantinham-se com chapéus na cabeça durante as apresentações e invadiam lugares para os quais não haviam obtido bilhete, costumes que “apenas demonstram o nosso espírito conservador dos hábitos primitivos” (B, 17 fev. 1914, p. 1).

Além da manutenção da ordem, a polícia entrou em cena como instrumento de imposição de um projeto de civilidade, que era rascunhado em Teresina há décadas. Segundo Teresinha Queiroz, na década final do século XIX, o teatro já era associado à noção de civilidade, caracterizado como uma escola de costumes, responsável por aperfeiçoar os comportamentos do público, geralmente rebelde e alvo dos redatores de jornais, que “bradavam contra os vândalos mirins e contra as plateias insubordinadas ao projeto civilizador de que eram os arautos, lançando mão da pena impotente e poucas vezes eficaz. Quando o verbo esgotava, apelavam para as autoridades, solicitando o concurso da força policial. Muitas vezes acusavam os policiais presentes ou próximos aos eventos vergonhosos de se limitarem à condição de assistência passiva” (Queiroz, 2015, p. 67).

A polícia, os cronistas e os redatores dos periódicos se tornaram instrumentos desse projeto civilizador, buscando através dos regulamentos e da argumentação impor e disseminar um padrão de comportamento tido como civilizado, marcado pela contenção dos impulsos – vaias, conversas, correias, o hábito de fumar e levantar-se constantemente –, exigindo do público a consciência do papel que desempenhava na dinâmica teatral, seu silêncio, controle e autocontrole. Esse processo visava, sobretudo, condicionar os

frequentadores do teatro a novos padrões de se portar, aclamados como evoluídos, cujos exemplos seriam supostamente as plateias das metrópoles europeias, como Londres, Paris e Berlim. Estava em curso um processo que, conforme demonstrou Norbert Elias, é severo, laborioso e busca adaptar as pessoas a um padrão social considerado adequado por círculos sociais influentes, busca impor limitações às suas emoções e condutas até que naturalizem esse controle, que reproduzam as novas exigências (Elias, 2011, p. 63-203).

As reprovações através da imprensa continuaram durante décadas, com os cronistas apontando os desvios de espectadores, artistas, empresários e dramaturgos. Contudo, foi sob a égide de Fenelon Castelo Branco que se iniciou um esforço coordenado de imposição dos regulamentos e dos padrões de comportamento considerados adequados durante os divertimentos públicos. Era a implementação de um processo de moralização do teatro e combate aos vícios, defendido através da imprensa e empreendido pelas autoridades policiais, especialmente após a inspeção do governador Miguel Rosa, que “Em conferência que, a respeito, teve com o secretário da polícia, ficaram assentadas enérgicas e rigorosas providências no sentido de moralizar a nossa casa de espetáculos, de evitar-se a reprodução dos atos a que nos referimos e que são uma flagrante ofensa aos bons costumes e aos nossos créditos de povo culto” (B, 17 fev. 1914, p. 1).

Essas publicações buscaram legitimar as novas medidas. Fenelon Castelo Branco utilizou em suas crônicas um arcabouço retórico e determinou que fosse publicado no jornal oficial do estado o capítulo do Regulamento de serviço de segurança pública, responsável por reger a atuação policial nos teatros do estado, bem como fixá-lo nas portas do teatro e de outros edifícios públicos (Editais, 24 fev. 1914, p. 5). Os redatores do *Diário do Piauí*, por sua vez, empenharam-se na tentativa de legitimar as atitudes policiais, buscando conscientizar os espectadores e denunciar a continuidade dos vícios, mesmo após as interferências das autoridades. Em 4 de março de 1914, os articulistas do periódico apontaram a persistência dos desvios e denunciaram que eram patrocinados especialmente por homens de grupos sociais privilegiados, justamente aqueles que deveriam dar exemplo às “classes inferiores” (No teatro, 4 mar. 1914, p. 3). Ao tentar argumentar em favor da nova postura, esses escritores evidenciaram as dificuldades enfrentadas ao se tentar colocar em prática os regulamentos, bem como as múltiplas formas

de resistência praticada pelos demais sujeitos inseridos na dinâmica teatral em Teresina.

As resistências à censura

As narrativas sobre o teatro nas primeiras décadas do século XX são atravessadas pelo silêncio em relação à censura. Nelas, a polícia aparecia esporadicamente, exigindo um ou outro corte, liberando uma ou outra peça, sem que sua atuação fosse problematizada ou abordada de forma mais acurada. Entre as poucas exceções, a principal parece ter sido – ao menos até onde essa pesquisa conseguiu avançar – os meses que envolveram as investidas do secretário Fenelon Castelo Branco e do governador Miguel Rosa nos teatros da capital, momentos em que a atuação policial foi amplamente exposta na imprensa.

Mesmo nas exceções, a polícia apareceu de maneira naturalizada. Falava-se em “cortes”, “visto”, “inspeção”, “camarote da polícia”, sem que surgissem questionamentos diretos sobre a pertinência da atuação policial no âmbito teatral. Para se ter dimensão, observa-se que o termo “censura” sequer circulou na cidade como um vocábulo associado ao controle ao teatro, sendo mencionado na documentação como sinônimo de admoestação. Não que as resistências inexistissem, entretanto, surgia sem alarde, praticadas no cotidiano, sem que para isso houvesse a construção de discursos sistemáticos contra a tutela exercida pela polícia, diferentemente do que ocorreu em outras cidades, onde se desenvolveram fortes movimentos contra a censura policial durante o período.

No Rio de Janeiro, especialmente após a aprovação do novo regulamento dos teatros, em 1907, foram constantes os conflitos entre os sujeitos envolvidos na produção teatral e as autoridades policiais. Nesses episódios surgiam os descontentamentos e os anseios daqueles que discutiam o teatro carioca e a intervenção da polícia. Na maioria das vezes não se defendeu a abolição da censura, considerada por muitos como necessária para o combate aos excessos, mas sim uma oposição ao serviço ser realizado pela polícia e não por intelectuais ligados ao teatro, como ocorria na época do Conservatório Dramático Brasileiro, instituição esta lembrada com frequência quando se buscava esboçar uma alternativa à censura policial. Em determinadas ocasiões, especialmente após proibições consideradas exageradas, ha-

via mobilizações para ridicularizar os censores com acusações variadas, passando desde uma alegada incompetência e falta de critério, até a existência de interesses escusos por trás das análises dos manuscritos. Em 1912, após o censor Pio Ottoni proibir cenas contendo piadas sobre padres, diversos jornais publicaram charges, crônicas e matérias ironizando o seu catolicismo e a sua incompreensão das convenções teatrais. Desde então, Pio Ottoni se tornou um símbolo do alegado despreparo policial para a atividade.⁵

Gilberto de Andrade, que atuou como censor entre 1924 e 1930, foi outro que se viu alvejado pelos ataques na imprensa. Sua atuação foi marcada por polêmicas, envolvendo tanto os cortes nas peças, quanto suas rivalidades com os empresários teatrais, sua atividade como dramaturgo, suas supostas investidas amorosas com as atrizes e suas relações com os partidos governistas. As críticas eram agressivas e buscavam desqualificá-lo como censor, cujo cargo era atribuído aos conchavos políticos de seu pai, então ocupante de uma cadeira de senador por Alagoas.⁶ Em artigo publicado em 9 de dezembro de 1926, um articulista do jornal *A Manhã* sintetizou os ataques ao censor, acusando-o de ser imparcial, perseguir os desafetos e roubar cenas das peças que censurava:

O que se requer de um censor, qualquer que seja o terreno que exerça sua função, é compostura e parcialidade. [...]

É essa compostura, ao lado dessa imparcialidade, que não se encontra no Sr. Gilberto de Andrade. Figura apagada em qualquer profissão, foi confiada a esse moço, unicamente por ser filho de senador [...] E era isso que ele queria. Vendo fazer revistas, quis ele também fazê-las. Fê-las, e representou-as. Censor e autor, censurando as peças alheias e ensaiando as suas, que autoridade lhe pode sobrar, desde que, nesta segunda qualidade, tem de se submeter à vontade dos artistas? O resultado dessa situação é o que se vê: a queixa de autores e empresários, perseguidos pelo representante da polícia, o qual, por ser censor, não esquece o seu interesse nas peças que lhe saem do bestunto (*A censura teatral*, 9 dez. 1926, p. 3).

5. A conturbada atuação de Pio Ottoni pode ser consultada nos periódicos cariocas. Ver: *A censura teatral*, 8 mar. 1912, p. 3; *O sr. Pio Ottoni*, 28 mar. 1912, p. 1; *Crise policial*, 30 mar. 1912, p. 3; *Esse seráfico Sr. Belizário Távora* [...], 29/30 mar. 1912, p. 1; *A censura teatral*, 4/5 abr. 1912, p. 2; *A polícia e os teatros*, 4 abr. 1912, p. 1; *Teatros*, 7 maio 1912, p. 3; *D'Oliveira*, 30/31 maio 1916, p. 3.

6. Algumas polêmicas de Gilberto de Andrade podem ser consultadas em: *Lyra*, 5 jan. 1928, p. 5; *Nos teatros*, 22 dez. 1928, p. 4; *Aspectos repulsivos da propaganda julista*, 8 ago. 1929, p. 16.

Os discursos contra a censura policial no Rio de Janeiro, notadamente aqueles críticos a Gilberto de Andrade, devem ser inseridos em uma teia de múltiplos interesses artísticos, econômicos e políticos, uma vez que o teatro era uma das principais diversões públicas e atraía grande quantidade de espectadores, movimentava vultosas somas de dinheiro e poderia influenciar os contextos políticos. Essa postura de enfrentamento não pode ser considerada como uma regra, sendo relativamente incomum em outras cidades. Em Teresina, uma vez que a resistência à censura não mobilizou os sujeitos ligados ao teatro na elaboração de discursos para questionar sua legitimidade ou impulsionar mudanças em seu funcionamento, as oposições podem ser identificadas em movimentos táticos tomados durante momentos de conflito, como os ocorridos em 1914, após a nova postura adotada pela polícia.

Com a investida civilizatória de Fenelon Castelo Branco e seus subordinados, intensificaram-se os conflitos entre os diferentes sujeitos ligados ao teatro; empresários, atores, subdelegados, zelador e espectadores buscaram adaptar-se à nova situação da maneira mais favorável possível, gerando, assim, ruídos que reverberavam na imprensa. A própria nomeação de um zelador permanente para o teatro, que também era um subdelegado de polícia, provocou resultados inesperados, pois distribuíram os poderes e a autoridade no local, propiciando questionamentos e desentendimentos referentes ao cotidiano da casa de espetáculos.

Em crônica de 8 de março de 1914, Fenelon Castelo Branco reconheceu esse aumento dos conflitos que, embora os tenha chamado de “pequenos”, colocaram em risco as ações que, segundo ele, tinham o “sentido de dar ao nosso teatro um aspecto mais recomendável e fazê-lo entrar num regime de moral apurada”. O secretário ainda explicitou a tensão de que o Teatro 4 de Setembro se tornou palco, com queixas oriundas de todos os lados, provocando incômodos constantes à Secretaria de Polícia: “[...] Raro é o dia em que se lhe não apresenta uma queixa ou uma reclamação, ora de um subdelegado contra um diretor de empresa, ora deste contra qualquer daqueles, ora de qualquer deles contra o zelador, ora deste contra aqueles, ora dum particular contra o porteiro, ou contra subdelegados, &. Certo é que os atritos ali, embora pequeninos, tem sido constante [...]” (B, 8 mar. 1914, p. 2).

Fenelon Castelo Branco deu publicidade aos problemas e resistências enfrentadas na cruzada “civilizatória” da polícia. Essas queixas, originadas de

diferentes sujeitos, podem ser compreendidas como métodos para desequilibrar as ações que estavam sendo tomadas. A isso, somavam-se os crescentes desencontros entre o projeto arquitetado e defendido na imprensa e o desempenho das autoridades no local, que emitiam ordens conflitantes. Algumas decisões eram consideradas descabidas pelo próprio secretário de polícia, como a proibição imposta aos frequentadores de se retirar de seus lugares durante os intervalos das apresentações, a expulsão de botequins que ficavam no salão do teatro e as ordens de serviço dadas pelas autoridades a pessoas alheias ao funcionamento da casa de espetáculos, sem a devida comunicação aos empresários, que, contrariados, impediam a entrada, alegando não terem sido informados com antecedência.

Os conflitos foram variados e se estenderam à própria polícia, com o estabelecimento de intrigas entre os subdelegados que se revezavam na inspeção dos espetáculos, em acontecimentos públicos que mostravam os rumos trôpegos da corporação na incumbência de “moralizar”, de dar nova feição ao teatro:

O chefe de polícia designa diariamente um subdelegado para dirigir a patrulha no teatro.

Acontece, porém, que além do escalado para o dia, outros aparecem à porta do estabelecimento, e, alegando o seu caráter de agente de polícia, ali querem ter ingresso. Opõe-se o empresário, dizendo mesmo à autoridade recém chegada, que não o reconhece como tal [...] surgindo daí a discussão, que, por mais de uma vez, tem ocorrido entre os próprios subdelegados, ou entre eles e diretores de empresas.

E fatos dessa natureza poderão dar lugar a fatos desagradáveis como a de que, há poucos dias, tivemos notícia, qual a de ficar um cabo, comandante da patrulha, sem saber de qual dos subdelegados recebesse ordens, a ponto de oficiosamente (porquanto lhe faleciam atribuições para tal) intervir um oficial do corpo militar [...] e ordenar a retirada da patrulha, que só voltou ao teatro quando surgiu o chefe de polícia, para dirigi-la pessoalmente! (B, 8 mar. 1914, p. 2).

A descrição de Fenelon Castelo Branco evidencia a fragmentação da autoridade policial na intervenção ao teatro, provocando conflitos que deterioravam internamente o projeto civilizatório, em cuja consecução a polícia era um dos principais meios de efetivação e imposição. A multiplicação das queixas, que pode ser compreendida como um mecanismo para fragilizar a

atuação policial, que ainda se desenhava em traços inconsistentes, era uma forma de resistência indireta que se somava a outros meios, como a negação da autoridade policial, questionamentos relacionados a legalidade de sua atuação, recusas em obedecer às determinações e estratégias para ludibriar a análise dos manuscritos.

Contra a censura prévia, eram recorrentes os movimentos na tentativa de enganar as autoridades policiais, encenando-se espetáculos diferentes daqueles aprovados anteriormente. Nessas ocasiões as companhias atuantes em Teresina submetiam um texto e um ensaio geral irrepreensíveis, que pudessem ser aprovados sem admoestações. Posteriormente, contando com a limitação do serviço policial, uma vez que geralmente a autoridade responsável pela aprovação não era a mesma da inspeção nos dias dos espetáculos, encenava-se peças com acréscimos. Ainda que fosse muitas vezes eficaz, esse artifício era conhecido pelas autoridades, conforme sugere uma nota publicada no *Diário do Piauí*, em meio ao acirramento das rivalidades entre os grupos Recreio Teresinense e Amigos do Palco, e se referindo às autorizações das revistas de costumes *Teresina por dentro e Sem eira, nem beira*:

E, a referida autoridade [Fenelon Castelo Branco] confia no critério dos diretores do referido clube [Amigos do Palco], como muito confiou e confia ainda no bom senso dos diretores do 'Recreio', para que as peças teatrais que recebem seu Visto, não sofram, depois dessa formalidade, nenhuma alteração que venham comprometer o seu nome e a sua autoridade (A polícia no teatro, 18 mar. 1914, p. 3).

Além de simples admoestação, a nota sugere a existência dessa tática na cidade e o seu potencial em “comprometer” os responsáveis pelo serviço da censura, conforme ocorria em outras cidades e aconteceu posteriormente em Teresina. Em novembro de 1917, a revista de costumes *Frutos e frutas*, escrita por Jônatas Batista e musicada por Pedro Silva, foi elogiada pela imprensa antes da estreia, entretanto, passou a ser acusada de levar ao palco um conteúdo diferente do aprovado, supostamente apimentado e grosseiro. Segundo um articulista do jornal *A Notícia*, a revista seria detentora de gestos indecentes e indesculpáveis, uma pantomima que “tinha por fim exclusivo alvejar um determinado cavalheiro do nosso meio social” (Tito Filho, 1975, p. 76-77).

Essa tática foi amplamente utilizada em outras cidades e em outros períodos. No Rio de Janeiro de meados do século XIX, fazia parte do cotidiano teatral a tentativa de burlar o Conservatório Dramático Brasileiro com a submissão de textos que seriam posteriormente encenados com modificações ou sem as alterações solicitadas. Além disso, os censores ainda denunciavam o improviso dos artistas, que incorporavam gestos ou palavras supostamente maliciosos ou ambíguos (Souza, 2002, p. 172-180). A prática, assim como as reclamações dos censores, continuou nas décadas seguintes. Em maio de 1918 o jornal *A Rua* reproduziu um artigo de um periódico paulista, no qual se criticou o excesso de duplo sentido nas revistas e o acréscimo de elementos não autorizados pela censura (Cenas e telas, 28 maio 1918, p. 5). Já em novembro de 1923 a *Revista de Teatro e Esporte* comentou em editorial a determinação do então chefe de polícia do Rio de Janeiro, que tornou obrigatório que as apresentações aprovadas fossem assistidas pelas autoridades ao menos duas vezes por semana, “afim de observar se os artistas se limitam aos seus papéis ou se enxertam com frases suas os originais dos visados pela polícia.” Embora concordasse com a medida, o articulista alertou para sua limitação, afinal, outros elementos eram acrescentados e “não só as palavras ofendem a moral. Também os gestos. E não são poucos os artistas que usam desse recurso para dar à palavra dúvida a significação pornográfica desejada” (A moralidade no teatro, 24 nov. 1923, p. 5).

Em Teresina, o conjunto de práticas visando afrontar as novas determinações causava desconforto. Fenelon Castelo Branco, em crônica de 28 de abril de 1914, destacou seu descontentamento com a resistência dos espectadores à aplicação dos regulamentos vigentes. Segundo destacou, não seriam raras as ocasiões em que sujeitos supostamente esclarecidos indagavam sobre o amparo legal das interferências policiais nos teatros: “Com ares de enfado e em tom de *troça*, perguntam eles ao agente policial que, por ventura, lhes faça tal advertência, *qual a lei que estabelece tais proibições* e, apregoando conhecimentos e educação que, segundo demonstram, não possuem, persistem em seu erro, na intenção manifesta de desrespeito à polícia e à sociedade” (B, 28 abr. 1914, p. 1).

Através dessas crônicas, evidencia-se que os opositores se encontravam também entre os integrantes da elite teresinense que, alegando conhecimentos de outras sociedades, buscavam transgredir os padrões defendidos. Percebe-se ainda a heterogeneidade das concepções e funções

atribuídas ao teatro em meio a um mesmo grupo social, havendo internamente divergências significativas sobre os padrões de comportamento que deveriam ser seguidos.

O modelo de civilidade defendido era baseado nos costumes europeus, um suposto patamar a ser alcançado, referências culturais frequentemente aludidas como forma de sustentação retórica. Outras menções eram feitas a cidades brasileiras que estavam passando por processos de modernização urbana e eram culturalmente influentes, como Rio de Janeiro e Belém, que em conjunto com as metrópoles do além-mar, serviam de modelo e vitrine para muitos cronistas que buscavam disciplinar os comportamentos dos espectadores. Utilizando esse artifício retórico, Fenelon Castelo Branco, em crônica de 28 de abril, discorreu longamente sobre a disciplina do povo francês, supostamente obediente às proibições dentro dos teatros e sempre disposto a contribuir para o bom andamento das diversões. Argumentou ainda se referindo à integridade na Alemanha, onde, conforme alegou, a lei se aplicava a todos (B, 28 abr. 1914, p. 1). As ilustrações externas buscavam legitimar as ações tomadas e desmobilizar argumentos contrários, contudo, revelam a distância entre o que era idealizado e o que era vivenciado na cidade.

Considerações finais

Os conflitos culturais originados nessa cruzada “civilizatória” da polícia piauiense explicitam alguns aspectos que regiam os documentos que regulamentavam as atividades e as condutas nos teatros. Através de mecanismos oficiais, buscava-se impor padrões de comportamentos inspirados em experiências estrangeiras, em parte alheias ao cotidiano e aos interesses da maioria dos frequentadores dos teatros locais. Esses modelos eram frutos de uma complexa rede discursiva, que envolvia padrões sociais heterogêneos e, por vezes, divergentes, que estavam à procura de expansão e legitimação.

Entretanto, a negação dos supostos vícios do público e a instalação dos novos costumes não poderiam simplesmente ser impostos pela força policial, por isso a intensa campanha de convencimento desenvolvida por meio de escritos publicados nos periódicos da cidade, linha da qual Fenelon Castelo Branco se tornou o chefe de fila, mas que também era defendida por outros intelectuais, que se voltavam ao teatro ora fazendo uso de sua capacidade de interferência na sociedade, ora opondo-se aos usos feitos dela no palco.

Se por um lado a polícia ocupou importante papel de agente civilizador, buscando manter o que se considerava por ordem, por decência e por os hábitos civilizados, em oposição à suposta barbárie e ao primitivismo, por outro, era considerada fundamental para a manutenção de uma estabilidade social, pois os teatros eram compreendidos como locais a serem vigiados e controlados, locais políticos, que convidavam a transgredir, um mecanismo eficaz de difusão de novos costumes, ideias, modas, críticas políticas, sociais e religiosas.

Esse ímpeto impositivo de uma civilidade idealizada contrastou com frequentes posicionamentos contra a censura, que surgiu a partir de táticas praticadas pelos sujeitos envolvidos na produção teatral. Essas resistências, em Teresina, ainda que não tenha se dado de maneira sistemática e discursiva, conforme, à época, já se verificava em grandes centros urbanos, foi responsável por testar os limites das imposições oficiais e por tensionar as relações sociais no âmbito das práticas artísticas, a ponto delas re-verberarem posicionamentos e perspectivas nas páginas dos periódicos. É dessas publicações que se sobressai um teatro teresinense marcadamente amador, com experiências individuais e coletivas pouco contempladas pelas narrativas históricas, mas representativo dos debates postos à época a respeito dos palcos brasileiros.

Referências

Oficiais

BRASIL. Decreto 6.562, de 16 de julho 1907. Aprova o regulamento para a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas no Distrito Federal. In: *Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1907*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908. p. 1393-1402.

Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues Sampaio ao chefe de polícia da Província do Piauí, Benevenuto Alves de Carvalho. Teresina, 20 set. 1884. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues ao chefe de polícia da Província do Piauí, Benevenuto Alves de Carvalho. Teresina, 13 out. 1884. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

CONSELHO Municipal de Teresina. *Código de posturas do Conselho Municipal de Teresina*. Teresina: Tipografia Paz, 1912.

CORREIA, Francisco de Moraes. Relatório apresentado ao Palácio de Governo, 1910. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 214.

Ofício de Francisco de Moraes Correia ao Governador Antonino Freire da Silva. Teresina, 1 jul. 1910. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Ofício n. 130. Caixa 214.

Ofício de Francisco de Moraes Correia ao Governador do Estado do Piauí. Teresina, 28 maio 1906. Arquivo público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Ofício n. 17. Caixa 214.

Ofício de Francisco de Moraes Correia ao Governador do Estado do Piauí. Teresina, 5 jun. 1906. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Ofício n. 34. Caixa 214.

Ofício de Francisco de Moraes Correia ao Governador do Estado do Piauí. Teresina, 17 jun. 1906. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Ofício n. 45. Caixa 214.

Ofício de Francisco de Moraes Correia ao Governador do Estado do Piauí. Teresina, 2 jul. 1906. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Ofício n. 61. Caixa 214.

Requerimento de Antônio Francisco Ribeiro ao chefe de polícia da Província do Piauí, Lourenço Valente de Figueiredo. Teresina, 23 jun. 1889. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa s/ n.

Requerimento de Ednardo Alvares ao chefe de polícia da Província do Piauí. Teresina, 14 ago. 1881. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Requerimento de S. O. Moraes ao chefe de polícia da Província do Piauí. Teresina, 9 fev. 1861. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Hemerográficas

A CENSURA teatral. *A Imprensa*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 1547, 8 mar. 1912, p. 3.

A CENSURA teatral. *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 295, 9 dez. 1926, p. 3.

A CENSURA teatral. *A Notícia*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 82, 4/5 abr. 1912, p. 2.

A MORALIDADE no teatro. *Revista de Teatro e Esporte*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 472, 24 nov. 1923, p. 5.

A POLÍCIA e os teatros. *O Século*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 1729, 4 abr. 1912, p. 1.

A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 45, 26 fev. 1914, p. 1.

A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.

B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.

B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 1-2.

B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 1.

B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.

CENAS e telas. *A Rua*. Rio de Janeiro, ano 5?, n. 144, 28 maio 1918, p. 5.

CRISE policial. *O Século*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 1726, 30 mar. 1912, p. 3.

D'OLIVEIRA, Victorino. A polícia e a censura teatral. *A Notícia*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 148, 30/31 maio 1916, p. 3.

EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

ESSE seráfico Sr. Belizário Távora [...]. *A Notícia*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 77, 29/30 mar. 1912, p. 1.

ESTIVEMOS, ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 48, 1 mar. 1914, p. 1.

LYRA, José. O aviso da censura. *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 634, 5 jan. 1928, p. 5.

NO TEATRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 50, 4 mar. 1914, p. 3.

NOS TEATROS. *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 933, 22 dez. 1928, p. 4;
ASPECTOS repulsivos da propaganda julista. *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 1156, 8 ago. 1929, p. 16.

O AMIGO do Povo. *O Amigo do Povo*, Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1.

O ASSOMBROSO regulamento. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano 7, n. 4007, 29 jul. 1907, p. 1.

ONTEM, o Exmo. Sr. Dr. Governador [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.

O SR. PIO Ottoni. *O Século*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 1724, 28 mar. 1912, p. 1.

P, L [Licurgo de Paiva]. Consequências do baile. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1-2.

REVISTA dramática. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 97, 3 set. 1908, p. 2.

TEATROS. O *Século*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 1755, 7 maio 1912, p. 3.

Bibliográficas

BASTOS, Fernanda Villela. *Quando os intelectuais “roubam a cena”*: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 194-215.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura*: Vargas e Salazar. São Paulo: EDUSP, 2010.

DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: *O processo civilizador*: uma História dos costumes. 2. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. p. 63-203.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul.-dez. 2012.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, Vitória (ES), v. 32, p. 79-110, 2014.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata*: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

MEDEIROS, Mirna Aragão; PEREIRA, Victor Hugo Adler. A dança dos véus e o corte do censor: movimentos recorrentes entre o livro e os palcos brasileiros. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 201-220.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 32, p. 190-202, jan./jun. 2014.

PELEGRINI, Sandra. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 67-90, jan./jun. 2015.

QUEIROZ, Teresinha. O teatro oitocentista e a educação dos costumes. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 65-80.

QUEIROZ, Teresinha. Torquato Neto e os limites da linguagem. In: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; MIRANDA, Marcela (org.). *Narrativas do Jornalismo e narrativas da História*. Porto: Editora Media XXI, 2014. p. 195-214.

SILVA, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). *Revista Tempo*, Niterói, v. 23, n. 1, p. 44-65, jan.-abr. 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artnova, 1975.

Da impossibilidade histórica de se ser como se é: sujeito, obra, autor e autoria pensados a partir de Torquato Neto

Edwar de Alencar Castelo Branco

Muitas vezes escrever um livro ou fazer um filme representa adiar um suicídio, mas no caso de Torquato Neto pode-se afirmar que o suicídio precedeu e originou a obra.

(Wally Salomão)

[...] a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência.

(Michel Foucault)

Introdução

Uma das epígrafes acima, frase literal de Wally Salomão (1995), é perfeita para definir a relação bastante complexa e por vezes contraditória de Torquato Neto com sua esparsa mas potente obra. A questão reside em que, do ponto de vista que aqui será exposto, a obra foi se descolando do autor e a autoria foi se convertendo em um dispositivo. Entre a primeira edição de “Os últimos dias de paupéria”, de 1973, e o mesmo livro, reeditado em 1982, há uma diferença enorme. Tal como percebido e já afirmado por Cabo (2022), o Torquato Neto autor da obra de 1973 ainda não tem a sua imagem marcadamente vinculada ao Nosferato, o vampiro-personagem do já clássico filme de Ivan Cardoso (1970). Esta vinculação se consolidaria na segunda edição do livro, em 1982, o qual traz o próprio Nosferato como imagem de capa.

Entre a primeira e a segunda edição de *Os últimos dias de paupéria*, Torquato Neto é convertido em um autor celebrado, de tal modo que o próprio deslocamento da autoria parece imperceptível. Mas o fato é que entre as duas edições Torquato Neto foi sendo convertido em outro de si mesmo. Um acontecimento histórico que atingiria o ápice com a pu-

blicação de *Torquatália* (Neto/Pires, 2004a; Neto/Pires, 2004b), os dois volumes organizados pelo jornalista Paulo Roberto Pires e nos quais a obra incipiente e razoavelmente caótica da primeira edição de *Os Últimos Dias de Paupéria* é convertida em um todo organizado ao qual se atribui uma autoria que abdica do caos.

Tenho direcionado o meu trabalho nos últimos anos a uma nova problemática em torno deste personagem já bastante significado – Torquato Neto. A persona e a obra já são suficientemente estudados, entretanto, tomados como significado através do qual é dado a ver um tempo, iluminando as condições de existir da sociedade brasileira, o poeta e a obra figuram ainda como latências muito significativas. Um exemplo, a meu ver bastante significativo, é o relançamento de *26 poetas hoje*, a conhecidíssima antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, em 1976, e relançada há poucos anos pela editora Companhia das Letras (Hollanda, 2021). O referido livro – e por extensão tudo o que se publicou sobre Torquato Neto – mostra que a obra torquateana e seu tempo foram significados no futuro da existência do próprio poeta, vez que seu livro único (Neto, 1973) – *Os últimos dias de paupéria* – apenas foi publicado após a sua morte.

Este pressuposto converte Torquato Neto em um sujeito-signo ideal para se compreender a “morte do autor” como um arranjo conceitual em torno do qual se pode formular explicações históricas para o período mais duro da ditadura militar – os anos 1970. Obra e autoria, neste caso, podem ser tomadas como pretexto para a significação histórica. A título de exemplo, veja-se a antologia organizada por João Antonio, *Malditos escritores* (Antonio, 1977). Publicada na mesma época de *26 poetas hoje*, a antologia jamais alcançou o nível de significação desta. Entre uma e outra – tal como entre a palavra e a coisa – pirila o significado, o *noema*, a significação. E em torno deste invisível que articula a palavra à coisa pode-se, do ponto de vista dos trabalhos que venho desenvolvendo, perscrutar a história de um dos períodos mais duros da história do Brasil.

Naquilo que diz respeito especificamente à política, é necessário ressaltar que a emergência da pós modernidade brasileira (Castelo Branco, 2024) impactou sobre a política no país forçando um deslizamento das disputas para as questões micrológicas, o que pode ser visto nos confrontos que pré figuraram os debates em torno da arte nacional. Tais debates podem ser exemplificados com os desentendimentos entre Glauber Rocha e Torquato

Neto, entre José Celso Martinez Correa e Augusto Boal ou mesmo, para citar um exemplo ainda pouco discutido, entre as posturas dos membros do TUCA, do Rio de Janeiro, e dos membros do Teatro de Estudantes, da UNB. Para os primeiros, na linha daquilo que era preconizado no âmbito dos CPCs da União Nacional dos Estudantes, um espetáculo teatral deveria ser como uma passeata, necessariamente portando bandeiras políticas. Silvia Ortoff, entretanto, a diretora do Teatro de Estudantes da UNB, afirmava que teatro puramente político seria mau teatro e mau política, porque “não se pode confundir palco com palanque” (Veja, 1968, p. 67).

Torquato Neto esteve no centro deste debate. A sua coluna no jornal Última Hora, conforme já afirmado por Heloisa Buarque de Holanda, “tornou-se material indispensável para o estudo e para se ter o *feeling* da polêmica história da cultura do início da década de setenta” (Apud Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 18). A tomada de Torquato Neto como um *sueito-signo*, portanto, como alguém através de quem se pode derivar as condições de existir no interior das quais efetivamente existiu, já chegou a gerar algum desconforto entre os contemporâneos do poeta no Piauí, especialmente naquilo que diz respeito à suposta existência de uma “Geração Torquato Neto”, termo contra o qual se insurgem alguns daqueles sujeitos que conviveram com ele nas raras vezes em que esteve em Teresina depois de adulto.

Neste ambiente introdutório, no qual argumento justamente sobre o descolamento do autor da função-autor, que vem a ser um dispositivo, no sentido classicamente formulado por Michel Foucault (1992), encontro o ambiente ideal para esclarecer algo que é tecnicamente muito relevante para as intenções deste ensaio: “Geração Torquato Neto” é termo originalmente formulado e tornado público pelo pesquisador Paulo Henrique Gonçalves de Vilhena Filho (1999), em dissertação de mestrado escrita no final do século passado. No texto o pesquisador propõe que o encarte “O Estado Interessante”, do jornal “O Estado”, em Teresina, seria expressão de uma “geração” na qual Torquato Neto figuraria como centro e principal agente.

Do meu ponto de vista, o trabalho de Vilhena é muito importante e inaugura um campo de pesquisas no interior do qual eu próprio me insiro. Entretanto, depois de inúmeros debates e colóquios realizados no interior do Grupo de Trabalho “História, Cultura e Subjetividade”, o qual lidero na Diretoria de Grupos de Pesquisa do CNPq, na companhia do professor Fábio Leonardo, chegamos à conclusão de que seria mais adequado utilizar a

expressão “Espectro Torquato Neto”, o qual remete a uma fantasmagoria que no limite instaura a formação discursiva do interior da qual emergem obras tais como as de Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Antonio Noronha, Durvalino Couto Filho e tantos outros. Não se trata, pois, de uma influência de Torquato Neto sobre estes agentes, mas da nomeação de uma época marcada, entre outras coisas, pela emergência do *new journalism* e dos filmes experimentais. Esta época foi nacionalmente marcada por sujeitos tais como Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, José Mojica Marins, entre outros. A constatação da existência de condições de existir específicas, marcadas pela emergência da condição histórica pós moderna, e a nomeação desta condição, para efeitos didáticos, de “Espectro Torquato Neto”, para o caso de Teresina, não apaga em absoluto a agência histórica dos vários e riquíssimos personagens que erigiram, com suas obras, o dito espectro. Com ou sem a influência de Torquato Neto. A tragédia, se algo de trágico existe, consiste no fato de que, tal como se procurará demonstrar, a obra sempre se descola do autor, na medida em que o que funciona historicamente é a função-autor.

A economia sógnica que paira sobre Torquato Neto

Loiro, magro, um pulso de menino de oito anos, falava baixo como quem quisesse dar a impressão de que não estava falando, ou não quisesse falar, ou de que tudo era redundante (Pignatari, *apud* Neto, 1973). Poeta dos eclipses desconcertantes, dos inesperados curto circuitos, mestre da sintaxe descontínua que caracteriza a modernidade (Leminski, 1985), não errava, mas também não estudava o bastante, uma vez que não se sentia gravemente responsável pela poesia. Provinciano convicto, perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro à maneira dos imigrantes tradicionais: desejoso de afastar-se rapidamente de sua província de origem e integrar-se na vida carioca (Velloso, 1997). Mestre da palavra, o grande tradutor poético de sua geração, por meio de suas letras traduzia sensível, apaixonada e desesperadamente as angústias de um período ditatorial, marcado pela repressão (Rosa, *Meio virtual*). Deprimido, demonstrava o sentimento de abandono por antigos companheiros músicos baianos com lamúrias secas, melancólicas e raivosas (Otavio *apud* Neto, 1982). Leitor assíduo de Pound, amante de cinema, era da raça dos que são a faca e a ferida (Machado, 1992). Introdutor, na escrita de jornal, da estética do fragmento, que norteia o discurso tropicalista

(Hollanda, *apud* Castelo Branco; Cardoso, 2016), ele não era um homem de rebanho, ele só era fiel com a revolução (Duarte, 1992). Não conseguindo firmar um armistício consigo próprio, suicidado pela paráfrase, botou fogo no circo do corpo (Salomão, 1995).

Estes são apenas alguns dos inúmeros significados que foram inscritos sobre a personalidade de Torquato Pereira de Araújo Neto, nascido em novembro de 1944 em Teresina, no Piauí, filho de uma típica família de classe média, sendo seu pai um promotor público e sua mãe uma professora primária. Seu avô materno, do qual herdou o nome – Torquato Pereira de Araújo –, foi um prestigiado coronel da Polícia Militar do Piauí, chegando a chefiar a Casa Militar do Palácio de Karnak, a sede do governo estadual.

O fato, bastante relevante para os trabalhos que venho desenvolvendo sobre Torquato Neto, é que o “poeta da tropicália”, o “nosferato”, o “anjo torto”, a persona Torquato Neto, enfim, apropriada pelos diferentes discursos que incidem sobre ele é, de fato, um poliedro de faces infinitas. A coletânea publicada em 2016 (Castelo Branco; Cardoso) bastaria para demonstrar isto. Entretanto, é ainda necessário estudar especificamente o dispositivo autor tomando Torquato Neto como o termo central da equação.

Torquato Neto estudou em Teresina, sua cidade natal, até 1958, quando, com quatorze anos, seus pais o transferiram para Salvador. Ainda não levantei dados especificamente sobre as razões da transferência e tampouco sobre a escolha de Salvador, mas este é indubitavelmente um aspecto relevante da história de vida de Torquato Neto e certamente eu me debruçarei sobre ele. Na capital baiana Torquato Neto conheceu e tornou-se amigo de Gilberto Gil – seu colega de colégio –, e de outros personagens que viriam a ter papel de destaque na cena cultural brasileira, tais como Caetano Veloso e Maria Bethânia. Nesta fase um de seus companheiros mais próximos foi Duda Machado, que relembra Torquato como um sujeito que “em breve tornou-se o letrista formidável, parceiro de Gil e Caetano. E logo a revolução do tropicalismo” (Machado, 1992, p. 7).

Este complexo de significados, alguns contraditórios entre si, oferecem um interessante recurso para se estudar o período da ditadura militar brasileira. Como se sabe, por um lado o processo de subjetivação é vivido como sujeição mas, na mesma medida, esta sujeição apaga-se historicamente aos indivíduos sujeitados e é neste aspecto que reluz como subjetivação. Não há, nesta equação, nenhuma novidade. Ela já foi formulada por vários autores

(Ver a exemplo, Larrosa, 2007; Pietroluongo, 2009). Mas o que se propõe aqui é aplicar esta equação a termos novos, no caso tomando Torquato Neto e seus contemporâneos como elementos da equação.

Histórico da pesquisa que venho realizando

Um dos resultados obtidos no âmbito dos estudos que desenvolvi com vistas ao doutoramento, dedicado ao estudo da obra de Torquato Neto e realizado no início deste século, foi a constatação de que os anos sessenta do século passado coincidiram, no caso brasileiro, com a emergência da condição histórica pós-moderna. Em decorrência desta constatação, sugeri que a pós-modernidade se expressaria, ainda no caso brasileiro e tendo em vista a história da arte contemporânea no país, numa necessidade histórica, sentida por parte da juventude urbana, de prospectar novas linguagens em amplos campos, desde a poesia até o cinema¹. O estudo me permitiu perceber, paralelamente ao núcleo do problema que formulei para o doutorado, que o Nordeste brasileiro foi – e segue sendo – um importante celeiro de obras experimentais, o que me levou a formular originalmente o projeto “guarda-chuva” com o qual venho mantendo bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq há quase vinte anos.

Tendo em vista o quadro histórico descrito acima, inicialmente circunscrevi o estudo ao objeto cinema experimental nos Estados do Piauí e de Pernambuco, sobre os quais tinha boas indicações da existência de um rico material histórico. Confirmadas tais indicações, foi possível confirmar, igualmente, que a problemática formulada possuía uma potencialidade que extrapolava a região circunscrita: além de Pernambuco e Piauí, estados como a Paraíba, a Bahia e o Rio Grande do Norte configuram, igualmente, centros de intensa produção de arte experimental no período que medeia entre a década de 1960 e o final da década de 1980. Esta constatação, por sua vez, exigiu a extensão a estes Estados da indagação, anteriormente feita apenas em relação ao Piauí e a Pernambuco, sobre as condições históricas que oportunizaram a feitura dos filmes e, em decorrência disto, sobre a importância destes filmes para se conhecer uma região ainda pouco estudada

1. Parte de minha tese foi publicada e pode ser consultada em: CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2024

da história da cultura contemporânea no Brasil e que diz respeito, justamente, à arte experimental.

O trabalho iniciou-se, portanto, como uma proposta para problematizar as relações entre linguagem e história, refletindo sobre o potencial histórico de obras de arte experimental feitas por artistas brasileiros entre 1965 e 2000. Os resultados obtidos com os levantamentos já realizados permitiram reformular também o objeto: partindo do pressuposto de que “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2012, p. 57), como se poderia definir historicamente o processo de significação da obra de Torquato Neto? Como se poderia aplicar a Torquato Neto a máxima já pacificada no âmbito dos estudos históricos de que “o sujeito é escrito pelo que escreve” (Pietrolungo, 2009, p. 2)? O estudo, tal como proposto até esta fase, sugeria que parte da arte brasileira carecia de dizeres que, incidindo sobre o contexto histórico de sua realização, retirassem da sombra e do anonimato os seus realizadores. “Infâmia”, nesta descrita fase do estudo, não remetia às noções de malvadeza, vilania e baixeza, mas ao negativo da fama, ao seu lado sombrio (Foucault, 1992), assim como “maldito” não desejava lembrar, no seu lado oposto, um fulgor de santidade, mas, antes, iluminar um déficit de dizeres sobre o objeto proposto para o estudo. Agora, com a problemática da morte do autor, tal como proposto por Michel Foucault (1992), se vem procurando abordar a história dos pesados anos que medeiam entre 1960 e 1970 a partir de uma reflexão sobre autor, obra e autoria, utilizando como principal – mas não exclusivo – argumento empírico a obra de Torquato Neto.

Devo o molde do problema que ora apresento ao potente encontro que tive com colegas da Universidade Federal Fluminense e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro². Em torno de *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*, livro que organizei em 2016 (Castelo Branco; Cardoso) e que reúne diferentes estudiosos das peripécias torquateanas, percebemos que a obra em discussão abria excelentemente esse link de discussão da morte do autor, na medida em que tal obra, por um lado, foi toda significada a partir de 1973, após a morte de Torquato Neto, enquanto, por outro lado, a historicidade foi definindo diferentes apropriações para esta significação,

2. Refiro-me a banca de doutoramento realizado na Universidade Federal Fluminense na companhia de Janaína Cordeiro, Frederico Coelho, Gisele Venâncio e Júlio Diniz.

ainda que no geral Torquato Neto fosse identificado com o “anjo torto da tropicália”, mesmo que a fase tropicalista do poeta/letrista tenha sido muitíssimo passageira.

O estudo que vem sendo desenvolvido, portanto, debruça-se especificamente sobre o processo histórico de objetivação do sujeito Torquato Neto e, ao mesmo tempo, estuda este processo como signo histórico. Suponho que é no interstício entre o sujeito histórico e as complexas técnicas de sujeição/subjetivação que se pode aproveitar a história pessoal de Torquato Neto como instrumento de conhecimento de sua época. Porque, afinal, “se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático” (Deleuze, 2001, p. 118). Esta é a questão que mais releva nos estudos que atualmente venho desenvolvendo sobre Torquato Neto.

A subjetividade, portanto, do ponto de vista que embasa este estudo, é um processo de produção incessante para o qual concorrem vários componentes. O contexto social não apenas oferece, mas também cobra que no processo de passagem de indivíduo a sujeito o humano subjetive certo jeito de ser, certas balizas existenciais.

Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva (Mansano, 2009, p. 111).

E dentro deste escopo teórico alguns sujeitos podem funcionar como sujeitos-signo. Do meu ponto de vista, para se estudar os meados do século XX no Brasil há vários sujeitos que oferecem essa condição. Por sua mal-dição e por sua in-fâmia. Torquato Neto vem figurando para mim, já há alguns anos, como este infame a propósito de quem eu posso derivar as condições de existir no Brasil nos meados do século XX.

Aspectos metodológicos do estudo

Venho, em meus trabalhos, procurando refletir sobre a memória da cultura brasileira nos anos que medeiam entre as décadas de 1960 e 1970, tomando como principal argumento empírico a vida e a obra de Torquato Neto, bem como as apropriações sociais que desta obra foram feitas. Dentro deste escopo, com o auxílio de estudantes e professores que compõem

o GT “História, Cultura e Subjetividade”, da DGP/CNPq, já foi identificada e catalogada uma significativa produção literária, filmica e jornalística de Torquato Neto.

No mesmo sentido, o trabalho vem procurando identificar os intercessores de Torquato Neto, entendidos como “quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural” (Vasconcellos, 2005, p. 123). Tais intercessores, para o caso de Torquato Neto, são muito amplos. Além de seu encontro bibliográfico com intercessores que sequer conheceu pessoalmente, casos de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes, também se está dando grande importância ao levantamento de dados sobre os contemporâneos de Torquato Neto, caso de Arnaldo Albuquerque e Edmar Oliveira, para citar apenas dois.

A importância dos intercessores na erigção da obra de Torquato Neto pode ser mostrada com o caso de “Arte e Cultura Popular”, monografia publicada pelo mesmo, em fascículos, em fevereiro de 1964 no jornal “O Dia”, de Teresina. Do meu ponto de vista, duas questões chamam a atenção centralmente neste material: em primeiro lugar, o fato de que a monografia foi escrita quando Torquato era ainda muito jovem. Contava dezoito anos de idade, uma vez que nasceu em novembro de 1944 e escreveu o texto em fevereiro de 1964. Não tinha, portanto, vivido nem o ano de 1944, uma vez que nasceu quando o mesmo já estava acabando, e nem vivera, ainda, o ano de 1964, o qual estava apenas começando. Este aspecto é muito relevante porque não é comum que um garoto de 18 anos se coloque um problema histórico amplo como aquele que embasa “Arte e cultura popular” Ao lado deste fato, é também bastante surpreendente os intercessores que ali Torquato Neto se coloca. Ele deseja responder a uma questão que permanece bastante atual nos dias atuais: o que é que particulariza o Brasil de maneira que eu possa apontar o que, do ponto de vista da cultura brasileira, é ou não brasileiro? De outro modo: em que consiste a identidade cultural brasileira? Para responder a tal questão o então garoto Torquato Neto se coloca a sociologia paulista – todo o grupo Florestan Fernandes –, a sociologia freyreana – não apenas Gilberto Freyre, mas também o que foi publicado no seu entorno e sob sua influência –, o romance regionalista – especialmente mas não exclusivamente José Lins do Rego – e o modernismo paulista. Tudo isto para, de um ponto de vista sócio-histórico, responder à questão anteriormente formulada: o que é a cultura brasileira?

Naquele momento, numa confirmação de que o sujeito não se identifica consigo mesmo, não pode se identificar, na medida em que é múltiplo e plural (Hall, 1999), a resposta que Torquato Neto encontrará para a questão formulada será bastante desconcertante: o ser da cultura brasileira residiria na literatura de cordel, nas vaquejadas, nos cantadores de feira. Curiosamente, o autor que emerge de “Arte e Cultura Popular” está muito mais próximo de Ariano Suassuna e do que viria a ser o Armorialismo, a partir dos anos 1970, do que da referência cultural que lhe projetaria para a fama – a tropicália. Na verdade, em “Arte e Cultura Popular” emerge um Torquato Neto antitropicalista. A tropicália, como se sabe, consistiria numa postura *pop* que propositadamente ignorava as fronteiras e se afinava com a ideia de aldeia global. Era, no limite, a capacidade de olhar o Brasil com os espelhos do mundo. A questão, para os tropicalistas, não era apenas projetar o Brasil no mundo, mas ao mesmo tempo estar atento à percepção de como o mundo era refletido no Brasil, o que tornaria aceitável o País como diferença e estranhamento.

Em “Arte e Cultura popular”, depois de dialogar com um eclético universo que vai desde o Manifesto Regionalista à Semana de Arte Moderna, Torquato conclui que a legítima cultura brasileira adviria da literatura de cordel e dos cantadores de feira. Nesta fase, embora não explicitamente, rejeita as referências exteriores, as quais lhe serão muito caras na fase tropicalista, a qual eclodiria apenas três anos depois.

O fato, muito relevante para se pensar o dispositivo autor em Torquato Neto, é perceber as profundas diferenças não apenas em relação à recepção de sua obra, a qual vai girando sobre si mesma e sendo ampliada mesmo depois de sua morte, mas a postura camaleônica do próprio Torquato Neto. É muitíssimo diferente de um si mesmo o Torquato Neto que escreve “Arte e Cultura Popular” e, três anos depois, marca a cultura brasileira com *Geleia Geral*, para muitos o hino do movimento tropicalista. Na primeira, um Torquato pretensamente idêntico a si mesmo crava a literatura de cordel como o centro de uma distintiva cultura brasileira, constituída em torno de um próprio que a distinguiria de outras culturas. Em *Geleia Geral*, no exato oposto, ele iguala a doce mulata malvada a um LP de Sinatra. Isto é, ele percebe e propõe que o que identifica uma cultura não é a sua borda interior, mas a sua borda exterior: o Brasil só pode saber o que é na presença do que não é. Daí igualar o iê iê iê ao bumba meu boi. Dissolver a cultura

brasileira na cultura mundial e dali retirar a média do que seria o Brasil.

O aporte teórico que vem sendo utilizado no estudo

Já é razoavelmente consensual que os recentes avanços em crítica literária e em filosofia da linguagem deslocaram de sua posição serena a confiança que os historiadores tinham em que seu trabalho estaria solidamente afirmado sobre um método objetivo e um argumento racional, o que constituiria, para nós historiadores, nossa disciplina própria, autônoma e verdadeiramente científica (Harlan, 2000, p. 15). Como resultado daquilo que nos acostumamos a chamar de “virada linguística” e cujo roteiro foi inicialmente traçado por Ferdinand Saussure, linguista que insistiu em que a linguagem não apenas expressa e reflete a realidade, mas a constitui e articula, as fronteiras entre a História e algumas de suas vizinhas, tais como a Literatura e as artes, parece cada vez mais tênue.

Do ponto de vista teórico e tendo em vista os benefícios que o quadro descrito no parágrafo anterior oferece à prática do historiador, meu trabalho vem se situando no âmbito da compreensão de linguagem como prática. Conceitualmente tenho operado com a noção de que a linguagem é um dos lugares de acontecimento da história. Para pensar a significação histórica de Torquato Neto, isto é, os liames entre autor, obra e autoria, tenho recorrido principalmente a teóricos tais como Foucault e Barthes.

De Barthes venho utilizando a sua ideia de que a autoria é um dos resultados históricos da modernidade, tendo sido historicamente erigida no interior dos debates entre o empirismo inglês e o racionalismo francês, no século XVII. Empiristas e racionalistas, ao exaltarem as virtudes do indivíduo, erigiram o autor como uma personagem central da modernidade:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. [...] O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...]

a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua “confidência”.

Se de Barthes vem sendo útil a noção da morte do autor, de Foucault, no mesmo sentido, mas aprofundando a questão, o trabalho vem se utilizando da proposição de que o autor é um dispositivo, isto é, não basta responder o que é o autor, mas, ao mesmo tempo, responder a que serve o autor. Para Foucault, o autor não é algo que decorra apenas da escrita, mas que na verdade decorre da ordem do discurso. É no interior de formações discursivas específicas que o autor, enquanto posição-sujeito, funciona. Neste sentido, é pertinente estudar as circunstâncias históricas no interior das quais são erigidos autores como Torquato Neto. Tal como já foi percebido e anotado,

é preciso investigar as circunstâncias historicamente constituídas que permitem aos indivíduos que escrevem possuírem certa personalidade autoral. A autoria, na literatura, nas ciências, nas artes ou na filosofia, é resultado de uma construção, marcada por continuidades, deslizamentos e rupturas, que fizeram de nós aquilo que ainda somos hoje em grande medida: autores, responsáveis por nossa “obra”, portadores de certos privilégios hermenêuticos e detentores de direitos patrimoniais e morais sobre ela (Alves, 2015, p. 80).

Mas, do ponto de vista da história e operando especificamente do interior desta oficina cujos oficiais são os historiadores e cujo ofício está submetido a certas regras teóricas, o que seria “a obra”? Esta é uma questão muito relevante para o trabalho que aqui desenvolvo e ainda mais relevante naquilo que diz respeito à obra de Torquato Neto, um objeto que tem sido tão profundamente – e as vezes contraditoriamente – significado nos últimos cinquenta anos. Pessoalmente, como oficial operando do interior da oficina dos historiadores, eu tenho orientado os meus estudos por pontos de vista tais como o seguinte:

Suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das

suas obras? Evidentemente. Os projectos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um dos cadernos de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavandaria: obra ou não? Mas porque não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? (Foucault, 2009, p. 38)

As questões que a citação acima levanta são ainda mais pertinentes naquilo que diz respeito à relação entre Torquato Neto e sua obra. Em primeiro lugar porque tal obra jamais existiu como um único coerente e articulado senão após a sua morte. Sua obra única, já citada, foi organizada no futuro de sua existência por Wally Salomão e Ana Maria Duarte. Foi, portanto, objeto de escolhas que exclamaram ou silenciaram aspectos de uma obra cujo autor já não era mais presente. Teoricamente, portanto, o que tenho feito, em relação a esta obra, é operar genericamente com a ideia de que a linguagem é um dos lugares de acontecimento da história e, ao mesmo tempo, especificamente com a ideia de que a autoria é um dispositivo, antes de ser um nome próprio, de maneira que “a relação entre o autor e aquilo que nomeia não é isomorfa como a relação entre o nome próprio e o indivíduo” (Castro, 2009, p. 47)

Este molde teórico é muitíssimo útil para se estudar a função autor a partir de Torquato Neto, uma vez que é muito significativo que a obra torquateana tenha tido inflexões tão marcantes – tais como aquelas que se pode observar entre a primeira e a segunda edição de *Os últimos dias de paupéria* e, bem como, entre estas e a edição dos dois volumes de *Torquátalia* – e tais inflexões não tenham decorrido de uma intenção subjetiva do autor, vez que todas elas são posteriores a sua morte.

Considerações finais

Pessoalmente, gosto de, vez por outra, me alçar para fora da oficina dos historiadores e dali fazer exercícios retóricos historicamente profanos. Nestes momentos, gosto de pensar sobre como seria a obra de Torquato Neto se esta fosse erigida pelo próprio Torquato. Se suas escolhas fossem as escolhas sobre falar ou silenciar isto ou aquilo.

Ouçó, hoje, as canções que ele, autor, jamais pôde ouvir. Caso de “Go Back” (Titãs) e de “Um dia desses eu me caso com você” (Adriana Calca-

nhoto). Outras tantas poderiam ser lembradas. Muitas delas arrancadas de suas colunas no jornal Última Hora ou de suas anotações do sanatório. Todas recobertas por uma melodia – portanto por um significado – que escapa de sua existência pessoal.

Que melodias Torquato Neto escolheria para as suas canções? Que escolhas, neste particular, lhe caberia? Querendo saber apenas do que pode dar certo, o seu gosto pessoal se inclinaria para o rock progressivo dos Titãs ou para a balada romântica de Calcanhoto? Note-se que, tragicamente, há uma ausência presente. Há, historicamente, um nome de autor em cujo nome se pode erigir obras de arte mas esta possibilidade histórica necessita, tragicamente, de sua ausência. Um nome de autor que justifica a obra mas cuja ausência permite, historicamente, que esta seja deste e não daquele modo.

E se faço esse exercício retórico me alçando para fora da oficina dos historiadores, único modo de poder fazê-lo, ao retornar para o interior da oficina eu o faço de braços dados com Foucault, apenas para anotar, terminativamente, que

O nome de autor é um nome próprio; põe os mesmos problemas que todos os nomes próprios. Evidentemente, não é possível fazer do nome próprio uma referência pura e simples. O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando dizemos “Aristóteles”, empregamos uma palavra que é o equivalente a uma só ou a uma série de descrições definidas, do gênero: “o autor dos analíticos” ou “o fundador da ontologia”, etc. Mas não podemos ficar-nos por aqui; um nome próprio não tem uma significação pura e simples; quando se descobre que Rimbaud não escreveu *La Chasse Spirituelle*, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome de autor tenha mudado de sentido. O nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os polos da descrição e da designação; tem seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição; (...) a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira (Foucault, 2009, p. 42)

Bibliografia citada

ALVES, Marco Antonio S. *A autoria em questão a partir de Foucault*. Matranga, rio de janeiro, v.22, n.37, jul/dez. 2015, p. 79-97

ANTONIO, João. *Malditos escritores*. São Paulo: Editora Símbolo, 1977

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

BRITO, Fábio Leonardo C. B. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

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

CABO, Júlia. S. (2022). Nostorquato: um autor e um personagem n'Os Últimos Dias de Paupéria: *Raído*, 16 (41), 159–178.

CARDOSO, Ivan. *Nosferato no Brasil* (1971). Cópia em DVD, legendada em francês, para a mostra *Marginália 70*.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. (org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Cancioneiro, 2021.

CASTELO BRANCO, Edwar; CARDOSO, Vinicius. (org.) *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*. Teresina, EDUFPI, 2016.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*. Torquato Neto e a invenção da tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza hu-*

mana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUARTE, Rogério. É preciso acabar de vez com o clichê. In: FOGO CER-RADO, Edição Especial, 8ª Ed. Circulando no 25º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Novembro de 1992.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARLAN, David. *A história intelectual e o retorno da literatura*. In: RAGO, Margareth. *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas, SP: EDUNI-CAMP, IFCH, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Poetas rendem chefe de redação II*. In: CASTELO BRANCO, Edwar; CARDOSO, Vinicius. (orgs) Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas. Teresina, EDUFPI, 2016, p. 15-20.

HOLLANDA, Heloisa B. *26 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar G. *1968 em disputa: o ano que inventou o movimento estudantil brasileiro*. Parnaíba-PI: Sieart Gráfica e Editora, 2013.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: piruetas, danças e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEMINSKI, Paulo. (citação) LP Torquato Neto. Centro de Cultura Alternativa. 1985.

LIMA, Frederico O. *O quente é filmar: arte, comportamento juvenil e experimentalismo fílmico no Piauí*. Teresina: EDUFPI, 2019.

LUIZ OTÁVIO. *Trânsito para Torquato neto*. In: NETO, Torquato. Os últimos

dias de paupéria. São Paulo, Max Limonad, 1982. p. 16.

MACHADO, Duda. *Torquato Neto*: adolescente somava o delírio e a crítica. In: Folhetim. Jornal Folha de São Paulo, domingo, 8 de novembro de 1992, p. 7.

MANSANO, Sônia Regina Vargas. *Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*. Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009. 110-117.

MONTEIRO, Jaislan H. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentidos. Teresina: EDUFPI, 2017.

NETO, Torquato; PIRES, Paulo R. (org.). *Torquatália*. Volume 2: Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

NETO, Torquato; PIRES, Paulo R. (org.). *Torquatália*. Volume 1: Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1973. PIETROLUONGO, M. A. *Sujeito, Signo e Tradução*. In: Tradução em revista, número 7, p. 1-08, 2009.

PIGNATARI, Décio. Saudade do Saudável: uma saudação. In: NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

ROSA, Fernando. *Torquato Neto* – a palavra cantada. In: www.senhorf.com.br/sf3vs/secreta/torquato.htm. Acesso em nov de 2016.

SALOMÃO, Waly. *Cave, Canem, cuidado com o cão*. In: Folha de São Paulo. 05 de novembro de 1995, p. 13.

VASCONCELLOS, Jorge. *A filosofia e seus intercessores*: Deleuze e a não-filosofia. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005.

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

VILHENA filho, Paulo H. G. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Comunicação, 1999. Dissertação de Mestrado.

Um poeta desfolha a cidade: peripécias de Torquato Neto pela *Tristeresina*

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

*Existimos, a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
Do menino infeliz não se desilumina
Tampouco turva-se a lágrima nordestina
Apenas a matéria vida era tão fina
E éramos olharmo-nos intacta retina
A cajuína cristalina em Teresina
(Caetano Veloso)*

*Torquato Neto / do Piauí
Pinta no verso / do céu daqui
Aquela manhã que se inicia
Desfolha a bandeira e renuncia
Putá filha
Putá filha
(Tom Zé)*

O período era os primeiros da década de 1970, quando Caetano Veloso viajava para Teresina a fim de visitar o pai de um amigo morto. Chega até sua casa, na região central da capital do Piauí e é levado por esse pai ao quarto do amigo, preservado intactamente após sua passagem desse mundo. Senta-se em sua cama, enquanto o pai vai cuidar de outros afazeres, na solidão do contato com o mundo daquele que não estava mais entre eles. A emoção lhe consome. Pega papel e caneta e ali mesmo anota versos daquilo que se tornaria uma canção, lançada no álbum *Cinema Transcendental*, de 1979, ocupando lugar de nona faixa sonora. Assim nascia *Cajuína*, canção dedicada por Caetano a Torquato Pereira de Araújo Neto, por ocasião de sua visita a Heli Nunes, seu pai.

A canção de Torquato Neto, homenagem póstuma ao amigo falecido, diz respeito à “sina do menino infeliz”, que não se desilumina, mesmo diante de sua tristíssima cidade, concebida por ele mesmo como *Tristeresina*. O mesmo poeta é narrado como o “Torquato Neto do Piauí” por Tom Zé, na faixa *Tropicalea Jacta Est*, parte do álbum *Tropicália Lixo Lógico*, lançado em 2012. Em ambas as canções, assim como em tantas outras homenagens, conhecemos um Torquato Neto apresentado como um jovem trágico, de viés ultrarromântico, filho de uma cidade que visitava com pequena frequência, por manter com ela uma relação turbulenta e potencialmente contraditória.

Em suas passagens por Teresina, Torquato não apenas desenvolveria laços de afeto como também seria responsável por um conjunto de prescrições sociais que ressonariam nas gerações seguintes. Catar esses rastros do “menino infeliz” da *Tristeresina* por sua cidade significa observar as percepções do poeta pelos seus contemporâneos, as quais aparecem em alguns escritos que, tomados como parte de uma série de prescrições sociais, as quais serão reapropriadas por produções de arte e cultura futuras. Dentre algumas dessas leituras, Durvalino Couto Filho, companheiro de peripécias culturais de Torquato na capital piauiense, aponta as representações de sua parcela da juventude naquela obra, e as maneiras como esta obra aporta nas construções subjetivas desta:

[...] Sua “obra” é pequena, dispare, não-especializada, intersemiótica. Não fosse a generosidade atenta dos amigos, post mortem, o poeta não teria “obra”, ou seja, ele era a própria obra, o próprio ato de fazer, divino-mara-vilhoso num país onde tudo era proibido, torquato engajava-se, mobilizava, queria estar onde “as coisas” estavam acontecendo, recriando os signos e a própria vida. até mesmo em teresina, 71, 72, tínhamos um jornal nanico (“alternativo”, segundo a sociologia das teses de comunicação), fazíamos entrevistas, publicávamos nossas juvenílias – torquauto chegou aqui, deu-nos um depoimento, passou a escrever no jornal, entrou na turma, vinha a teresina tangido pelo desespero, “o negror dos tempos”, o fim. recuperava-se das crises de depressão de alguma forma, de qualquer jeito, a família, o barulho, o psiquiatra, a medicação... – e caía na pândega, dava força, escrevia, ins-truía, dava dicas, livros (“understanding media” do mcluhan, p. ex.), discos, filmes, teatro, conversava conosco madrugada adentro, urdia planos, discutia, falava, falava. depois veio com o cinema super-8, o gatilho, a realidade. depois rompia com tudo, explodia com as palavras e as ciladas de cada dia. articulava polos de criação, o carnaval na bahia, o cinema underground, es-

gotando todas as possibilidades de criar livremente. torquato quando morreu estava rompido com alguns velhos amigos. isso ainda hoje provoca brigas, acusações canalhas. mas torquato era assim mesmo, “feiticeiro de nascença” [...] (Couto Filho, 2008, p. 454-455).

Ao dizer “pra mim chega”, no dia 10 de novembro de 1972, dia seguinte ao que completou 28 anos de idade, o poeta abdicava de seu tempo, e dos signos forjadas em seu contexto. Saía do mundo para virar poesia, para se transformar na linguagem a que tanto ameaçava e intentava destruir. Como afirma Teresinha Queiroz, ao relembrar o momento em que, de maneira casual, presencia seu enterro, era ali que presenciava, também, a transformação de um homem em mito cultural. Trata-se da criação de um discurso que emerge na morte, a partir do momento em que aquele, visto, tempos antes, como “louco”, “drogado” e “inconstante”, passa a ser reverenciado como o autor da canção *Mamãe Coragem*, e de tantas outras (Queiroz, 2006, p. 253-254). No bojo de homenagens que passa a receber, Torquato Neto se transforma em notícia de jornal, onde sua vida pregressa se metamorfoseia em bilhete de saudade do amigo Ary Sherlock, em texto publicado na edição de 12 de novembro de 1972, apenas dois dias após sua morte, no jornal tere-sinense *O Estado*:

De outras vezes, só teus familiares. Agora, uma enorme multidão esperava-te. Por que só assim sabem da certeza de que eras grande? Ou porque toda vida foste tão simples?

E no aeroporto, o ronco do avião misturou-se aos soluços daqueles que te amavam.

[...]

E chegaste à casa. E mais doloroso foi tudo. Todos faziam enorme alarido. Teu pai impávido em seu sofrimento. Tua mãezinha, só mágoa, só dor, só desilusão.

E eu falei-lhe:

Por favor acalme-se veja a senhora que êle lhe chamou “Mamãe Coragem”.

Ela em pranto dolorido respondeu:

Mas isso é diferente. Coragem não é pra isso. A morte é outra coisa!

[...]

Amigo, tu mesmo quiseste ir. E foste.

[...]

Por enquanto, amigo, só saudades. Para tua mãezinha, teu pai, tua esposa, teu filho, tua família inteira, teus amigos.

Até um dia, “chapa”... (Sherlock, 1972, p. 4).

Existia um homem, para além do mito. Um teresinense que gostava de futebol, e que torcia pelo Botafogo. Observando e concordando com a colocação de Hermano Carvalho Medeiros, é possível entrever o momento tênue em que Torquato Neto se transforma em uma figura piauiense representativa no *establishment* nacional: “Sua figura é colocada num pedestal como um mito moderno que representa a criatividade cultural do povo piauiense, agenciada principalmente pelo Estado e por grupos de artistas e intelectuais teresinenses” (Medeiros, 2009, p. 38). Em outra, dentre as tantas manifestações que emergem a partir de sua morte, a metamorfose do homem em mito tem nesses primeiros dias um ponto de inflexão. Carlos Said, colunista de esportes do jornal *O Estado*, se manifesta a respeito de seu falecimento, na edição de 23 de novembro do mesmo ano em que ela ocorreria:

O poeta Torquato Neto recentemente falecido em circunstâncias deveras tristes, piauiense como eu, gostava de futebol, torcia pelo Botafogo. Parecia um Heleno de Freitas redivivo até algumas semanas atrás. Aliás, na família de Torquato Neto, a maioria é botafoguense. A começar pelo tio Ernani Araújo, alvi-negro de General Severiano. O poema de Li Yu forma uma ponte espiritual sobre o abismo entre as convicções hodiernas e o simbolismo celeste: “A bola redonda e o campo quadrado, semelhante às imagens da terra e do céu. A bola pairando sobre nó[s] como a lua, enquanto se defrontam duas equipes. Escolham-se os capitães do jogo, que mantêm o campo, segundo regras imutáveis Sem favores aos parentes, sem lugar para a parcialidade. Também há resoluções firmes e sangue-frio, sem erro nem omissão. E se tudo isso é necessário ao jogo de futebol, mais necessário será a luta pela vida? (Said, 1972, p. 5).

Era nesse momento de tensão entre a experimentação comprometida e a exposição da linguagem aos seus tons mais radicais que emergia um anjo. Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em Teresina, em 1944, quando agonizava o Estado Novo. Pássaro de fogo, teve uma vida bastante curta, morrendo em 1972, na madrugada do dia seguinte ao seu vigésimo oitavo aniversário. As circunstâncias de sua morte, por suicídio, permane-

cem alimentando especulações e curiosidades. Não importam, entretanto, as circunstâncias deste acontecimento, mas as suas potências, aquilo que ele pode nos oferecer em termos de favorecer uma compreensão das condições de existir daquele período. Importa-nos não desacontecimentalizar o tempo de Torquato Neto e seus contemporâneos, lhe suprimindo as surpresas, mas, antes, “perspectivar as [suas] singularidades, rondá-lo dia e noite para fins de adentrar-lhe a carne e romper as evidências que se assomam ao nosso olhar” (Fonseca, 2006, p. 655). Assim como outros personagens que marcaram sua época, tais como José Agripino de Paula, Lygia Clark e Tom Zé, Torquato Neto foi um sujeito que muito conseguiu expressar de sua humana contraditoriedade. Sua obra curta, mas intensa e múltipla, pode ser articulada em torno de pelo menos três fases bastantes distintas.

Vindo esporadicamente ao Piauí, o poeta fazia da terra natal seu espaço de refúgio. Deixara Teresina no início dos anos 1960, para cursar o colegial no Colégio Nossa Senhora da Vitória, na capital baiana. Preocupada com sua educação, a mãe, Salomé, insistiu que o filho deveria alçar voos mais altos, o que, do seu ponto de vista, não seria possível na provinciana Teresina daquele tempo, com um acanhado sistema educacional. Segundo o pai, o processo de convencimento do jovem para que ele deixasse sua cidade, seus amigos e seu contexto não foram fáceis, afinal, segundo ele, “Torquato, desde menininho, era cheio de vontade. Era quem, em casa, dirigia a vida dos pais. [...] Torquato era irresistível, um mestre na arte de conseguir o que queria, e ainda tinha a mãe que era cúmplice em tudo” (Kruel, 2008, p. 31). Apesar de uma acanhada resistência do pai, um bem-sucedido promotor público, Torquato entraria na década de 1960 mudando de cidade e de vida: da bucólica Teresina para a trepidante Salvador, o poeta saíria de sua cidade natal para embarcar num coro de (des)contentes.

Em sua primeira fase enquanto escritor, manifesta elementos presentes em sua subjetividade adolescente. Poucos anos após, em janeiro de 1964, após um longo trabalho de pesquisa, publica *Arte e cultura popular*, uma monografia na qual procurará determinar o momento em que “a cultura nacional propôs-se a representar o papel de espelho e de seta de uma realidade nossa” (Araújo Neto, 1964, p. 4). Nesta monografia, publicada em fascículos no jornal *O Dia*, de Teresina, Torquato evoca a existência de uma “raiz” natural explicativa da situação nacional e a crença em que a cultura popular

nordestina, para ele expressa nas vivências dos cantadores de feira e na literatura de cordel, sintetizaria a cultura brasileira:

Nos redutos sombrios de fanáticos dementes, nos cafundós do sertão – essa gente pioneira efetuou o redescobrimto do Brasil, valorizou uma temática essencialmente nossa, começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as senvergonhamente. Enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina. Foi o começo de uma revolução. Muita coisa se seguiu a isso (Araújo Neto, 1964, p. 4).

Trata-se de um período em que o Brasil e o Piauí passavam por mudanças significativas, decorrentes, sobretudo, do contexto do golpe civil-militar de 1964. Teresina se tornaria a capital de um Estado tomado como signo do processo de modernização do Brasil, fruto do dito “milagre econômico”, aqui capitaneado pelo então governador Alberto Tavares Silva. Esse desejo de modernização, parte do discurso de progresso que se propagava através de diversos meios, dentre os quais os círculos educacionais e políticos, os livros e demais impressos, bem como a produção jornalística, tem seu contraponto efetuado por produções de artes experimentais, em geral, de autorias juvenis. Praticantes da cidade e também adeptos de comportamentos, em geral, malvistas por uma grande parcela da sociedade local, tais jovens se apresentam como ponto de observação para as possibilidades de leitura histórica das práticas desviantes, vistos como parte de um processo de desnaturalização dos sujeitos, uma vez que estes fogem dos padrões a eles impostos.

Tal circunstância para emergência de uma produção de cultura local, de matizes experimentais, se relaciona com os fundamentos de tal cultura no campo nacional. Tendo como base as declarações e os trabalhos de Glauber Rocha e Hélio Oiticica, entre 1965 e 1968, bem como as manifestações do que viria a ser chamado de “movimento tropicalista” a partir de 1967, estas produções, que guardavam elementos de uma estética de destruição das linguagens pré-estabelecidas, ganham, nos meios universitários, a conceituação de *cultura marginal*, entendida em contexto como uma miríade de práticas artísticas com formatação desvinculada do engajamento político-social que, via de regra, caracteriza as falas referentes ao período.

Mas nem todos os artistas e intelectuais que se definiram como marginais tinham seus gestos pautados em atitudes desencantadas ou niilistas ante as desventuras da vida urbana. Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e seus trabalhos. Aqui a ideia de *vanguarda* surge como uma das melhores representações históricas dessa situação, na medida em que o sentimento de “estar à frente” de seu tempo e de seus pares é levado a cabo por artistas que estão, necessariamente, na contramão de uma situação de normalidade (Coelho, 2010, p. 198-199).

O sentimento de “estar à frente” caracterizava um grupo de artistas, mesmo que esse posicionamento não significasse, necessariamente, o desejo de destacar-se no âmbito do *show business* local ou nacional. Significava, isso sim, uma busca por valores que os desvinculassem de produções usuais à época – tidas por eles, de uma maneira geral, como “chatas” e “cansativas”. Dessa forma, os ideais de marginalidade, no campo das artes brasileiras dos anos 1960 e 1970, contribuíram para a formatação, nos artistas que desejavam se engendrar nas peripécias do experimentalismo, de um símile do artista-herói de Charles Baudelaire, cujo devir o torna responsável por “fazer com que de uma fantasia nasça uma obra de arte” (Benjamin, 2000, p. 67). O *spleen* baudelaireano, e o desejo de mudar a partir de uma destruição e ressignificação das coisas podem ser vistos na fala de Torquato Neto, em carta enviada a Hélio Oiticica, em 13 de junho de 1971:

Hélio, querido,
Salve. Já faz tempo que eu precisava te escrever – pelo menos desde que recebi o teu cartão. Mas naquela época eu estava no Piauí esfriando a minha cabecinha, balançando numa rede e botando o pensamento em ordem. Depois que cheguei no Rio (em início de abril), tive de sair por aí feito um maluco atrás de alguma coisa pra fazer, e logo em seguida tive de fazer essas coisas: produção de discos de novela pra Globo, música pra novela, música pra vender e garantir qualquer dinheiro – enfim, um negócio **chato e cansativíssimo** que eu tinha que fazer, fosse como fosse, pra começar a criar condições que eu agora preciso ter à disposição: um dia depois do outro cheguei ao tal do Plug, sobre o qual te falo mais adiante.
Essa minha ida ao Piauí foi muito importante para que eu reiniciasse tudo

depois do verdadeiro inferno que foram esses dois últimos anos, um na Europa e outro neste gueto horrível do Brasil. Era tudo incrível. O menor barulho soava como todas as trombetas do *após calypso* e teve uma hora em que eu quase me vi perdido. Era tudo ou onda, *desbunde*, *chateação*. Na véspera da tua viagem eu estava louquíssimo curtindo uma viagem inacreditável que ninguém sabia – e quando saí da tua casa eu estava realmente louco de ódio, eu pensava: vai o Hélio embora e eu quase não estive com ele esse tempo todo, o que é um verdadeiro absurdo. Tudo foi ficando tão insuportável que até as pessoas (pouquíssimas) a quem amo no duro entraram no bolo. Você via. Não ter podido acabar o filme do *orgramurbana* e, depois, não ter conseguido obrigar Naná a fazer o disco que eu havia planejado pra ele (e que seria fantástico se ele tivesse juntado coragem para fazê-lo) acabaram de encher o saco. Tomei um vasto pileque de despedida e encerrei o papo de beber; fui ao Piauí sem Ana e nem Thiago, balancei na rede, balancei e depois achei que estava legal. [...] (Araújo Neto, 2004, p. 211).

No contexto destacado, os ditos e escritos de Torquato Neto já começavam a ganhar tons diferenciados com sua adesão ao que seria chamado, depois, de Tropicália. No conjunto de textos produzidos pelo poeta d’*Os últimos dias de Paupéria*, no final dos anos 1960, cabe perceber, claramente, seu desejo de localizar a cultura brasileira no entorno do mundo que ele buscava forjar, comportamental e artisticamente. Destacam-se suas colunas jornalísticas, dentre as quais a *Música Popular*, no *Jornal dos Sports*, que manteve entre março e setembro de 1967; *Plug*, no *Correio da Manhã*, em junho de 1971; e *Geléia Geral*, no *Última Hora*, de agosto de 1971 a março de 1972. É, portanto, momento em que passa a dialogar com experiências estéticas que julgava mais arrojadas, sobretudo no campo das artes visuais – e é, também, momento em que vivencia suas mais profundas crises de depressão e alcoolismo, motivo que o fazem, mais uma vez, transitar de volta a Teresina.

Sua estada na cidade natal era, também, motivada por suas internações voluntárias no Sanatório Meduna. Tal informação encontra subsídio ao se ter como objeto de análise mais uma dentre as muitas cartas trocadas entre Torquato Neto e Oiticica, esta datada de 07 de junho de 1971, onde o “anjo torto da Tropicália” (Castelo Branco, 2024) afirma: “Foi de repente que eu tive que sair do Rio para um repouso necessário e compulsório no Piauí [...]” (Araújo Neto, 2004, p. 283). Nessa mesma correspondência, Torquato faz ao amigo referência de uma produção cultural que se encontrava recém-nascida em Teresina: o jornal alternativo *Gramma*.

Estou te mandando essa coisa – *Gramma* – anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de “milagre”: você não conhece o Piauí e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com Presença e Flor do Mal, uma significação gratíssima (Araújo Neto, 2004, p. 283).

Ao se referir a “uns sete a oito meninos aqui de dentro”, Torquato Neto coloca em evidência um grupo de jovens teresinenses, de classe média, filhos, em sua maioria, de funcionários públicos, dentre os quais destacavam-se Arnaldo Albuquerque, Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Xico Pereira, além de seu próprio primo, Paulo José Cunha. O perfil sociofamiliar não lhes creditaria iniciativas maiores que viagens interestaduais e internacionais ou passeios no Jóquei Clube. O oposto, no entanto, se apresentava. Reluziam, no interior de uma capital provinciana, iniciativas tímidas de ruptura com valores e produções culturais vigentes. Tal grupo também é evidenciado em depoimentos orais, como o do médico Antonio Noronha, participante das aventuras juvenis que eram capitaneadas por esse grupo, nos quais seus participantes ganham nome, forma e outros estatutos de existência:

Quando eu cheguei aqui, em 72, eu encontrei então um grupo de jovens, que variavam entre 17, 18, 19 anos, que tinham feito um jornal chamado *Gramma*. Aquele jornal foi interessante, porque eles botaram o nome de *Gramma* porque eles se reuniam na grama da Igreja de São Benedito. [...] era o Galvão, o Edmar, o Arnaldo Albuquerque, o Marcos Igreja, Durvalino... Então eu e esse pessoal nos reunimos e então começamos a fazer um movimento cultural na época, nessa época em 72... de fazer cultura e produzir cultura. Esse era o objetivo maior porque a gente fazia aquilo (Um Inventário..., 2005).

Tratava-se de uma geração de jovens que configuraria aquilo que, no contexto, se denominaria Curtinália teresinense, ou, como eles próprios se autodesignavam, Circuito Paralelo do Prazer. Muitos dos jovens envolvidos reuniam-se no período de férias, visto que estudavam em outros estados. A exemplo disso, Paulo José Cunha morava em Brasília, onde cursava Comunicação Social e, da capital federal, estabelecia, subjetivamente, um vislumbre urbano, que contrastava com o bucolismo de sua cidade natal; cidade na qual, segundo Torquato Neto, “não acontece nada, onde nunca passou

um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas de família” (Araújo Neto, 2004, p. 284). E é Paulo José, pela relação familiar com Torquato, que estabelece a ponte inicial entre este e o grupo “de sete a oito meninos aqui de dentro”.

Em entrevista de Durvalino Couto Filho, concedida a Hermano Carvalho Medeiros, este afirma: “[...] Paulo José mandou uma carta de Brasília, onde passou a cursar comunicação, dizendo: ‘Torquato vai estar aí dia tal’. Aí nós fomos na casa dele e o entrevistamos”. Segundo a fala de Durvalino, a entrevista correu de maneira informal, representando uma curtição por parte de todos os envolvidos: “[...] nós passamos uma noite inteira conversando, chegamos na casa dele umas sete e meia e saímos de lá meia noite, gravamos umas 4 fitas K7. Depois compilamos e levamos para ele revisar” (Couto Filho *apud* Medeiros, 2009, apêndice I). Entre falas a respeito da Tropicália, das produções musicais e da relação do poeta com Gilberto Gil e Caetano Veloso, Torquato aponta algumas de suas novas aspirações e tendências: “Tenho muito pouco a ver com música. Quase nada, mesmo. Meu negócio agora é outro. Estou mais ligado agora a cinema” (Entrevista..., 1971, p. 3).

Do contato inicial com Torquato Neto, nasce a relação de amizade que culminaria na produção do supracitado jornal *Gamma*. Ainda rememorando a relação com Torquato e o processo de produção do jornal, Durvalino Couto Filho denota que a participação do poeta caracterizou um elemento constitutivo da estética ali colocada:

[...] De entrevistado ele passou a ser uma das pessoas do grupo e a gente fez um jornal chamado *Gamma*. Em Teresina, naquela época, o Jornal do Brasil chegava de avião às quatro horas da tarde. Então as pessoas que tinham o hábito de ler jornais do sul-maravilha desciam para a Praça Pedro II, tinha gente que tinha assinatura, Chagas Rodrigues passava lá e o Joel já entregava o Jornal do Brasil, etc. O Torquato adorava jornal, imprensa, saber o que acontecia – e a gente descia a rua para comprar e ficava lendo o Jornal do Brasil, o Pasquim e todos os jornais da imprensa alternativa na época, Rolling Stones, O Grilo, O Verbo Encantado, O Bondinho. Ficava aquela turma enorme na grama da Praça São Benedito. Aí fizemos um jornal e botamos o nome de *Gamma*. Torquato foi um agitador cultural (Couto Filho *apud* Medeiros, 2009, apêndice I).

O caráter experimental da produção do jornal se fazia presente em alguns dos elementos que marcam sua visualidade: caracteres, que apareciam,

ora batidos à máquina, ora escritos à mão, colagens de fotografias, desenhos e onomatopeias. A bricolagem entre assuntos e gêneros textuais estava manifesta desde sua capa – a imagem de um homem que arranca as vísceras do próprio corpo – até a imagem final de seu primeiro número, onde seus participantes apareciam, em fotografias coladas a um fundo que lembrava a terra rachada do sertão nordestino.

Como uma das muitas maneiras de materializar artisticamente seus sentimentos, o poeta d’*Os últimos dias de Paupéria* faria do experimentalismo fílmico sua arma frente a algumas dentre as formas dominantes de pensar na provinciana capital do Piauí. Através das cenas, rodadas por ele e seus contemporâneos, na tecnologia de captura de imagens em bitolas de 8 mm, apelidadas pelos seus usuários de “super-8”, Torquato transformaria sua própria cidade num espaço de experimentações múltiplas. Reconstruindo lugares tradicionais, apropriando-se de ambientes formatados, estabelece com eles práticas urbanas que associavam experimentalismo e saudade.

Escrito em forma de poema, o roteiro de *O Terror da Vermelha* estabelece uma relação de similaridade com diversas produções escritas do poeta: a sobreposição de enunciados e cenas, conformando dizeres, que confundem os olhos e os sentidos humanos, localizando-se no limiar entre a razão e o delírio. Dessa maneira, “assim como o experimentalismo de Hélio Oiticica, a arte que Torquato Neto propõe tem duas séries: a de *produção artística* e a do *discurso*, o que parece ser o ponto de convergência da maioria das propostas de antiarte” (Castelo Branco, 2010, p. 18, grifos do autor). As táticas juvenis estabelecidas nessa obra experimental remetem, também, à própria ideia de fuga identitária, observada no contexto de referencialização de outras possibilidades de realidade. É o que aparece, primeiro, no filme, antes de qualquer atuação, trilha sonora, ou, mesmo, antes dos créditos iniciais:

**VIR
VER
OU
VIR**

a coroa do rio poti, em teresina lá no piauí. areia, palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois um caso de amor um casal e outros.

procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão e os outros: a hora da novela o *terror da vermelha*

o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia o número

do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha vida;
o faroesteiro da cidade verde

estás doido então? (sousândrade)
ela me vê e corre, praça joão luís ferreira.
esfaqueada num jardim
estudante encontrado morto

ando pelas ruas tudo de repente é novo para mim. a grama. o meu caso de
amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do liceu. conversa
com gilberto gil.
e começo a
vir ver ou
aqui onde herondina faz o show
na estação da estrada de ferro teresina – são luís um dia de manhã
ali
onde etim é sangrado

TRISTERESINA

uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques
eis tudo. observei longamente, entre saí e novamente eu volto enquanto
saio, uma vez ferido de morte me salvei
o primeiro filme – todos cantam sua terra
também vou cantar a minha

VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM

um documento secreto
enquanto a feiticeira não me vê
e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito legal
que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos eu o via o dia inteiro e a
poucos conheci tão bem.

VER

e deu-se que um dia eu o matei, por merecimento.
sou um homem desesperado andando às margens do rio parnaíba.

BOIJARDIM DA NOITE

este jardim é guardado pelo barão. um comercial da pitu, hommage, à saúde de luiz otávio.

o médico e o monstro. hospital getúlio vargas. morte no jardim. paulo josé, meu primo, estudante de comunicação em brásília, morre segurando bravamente seu rolling stone da semana

sol a pino e conceição

VIR

correndo sol a pino pela avenida

TERESINA

zona tórrida musa advir

uma ponte de filme – calças amarelas

quarto número seis sete cidades (Araújo Neto, 1973, p. 107-108).

É possível perceber que Torquato Neto coloca, de maneira desordenada, uma série de atos soltos, que viriam a se configurar nas cenas do filme. Algumas das enunciações do texto aparecem, ou como cartazes, ou aos pedaços, em cenas esparsas, que apontariam possíveis títulos para a película: *Vir Ver Ou Vir*, *O Terror da Vermelha*, *O Faroesteiro da Cidade Verde*, *Tristeresina*, *Viagem/Língua/Vialinguagem*, *Bojjardim da Noite*. Algumas delas, configuradas como neologismos, apontam a necessidade do poeta em produzir novas significações para a linguagem, desconstruindo seus signos instauradores, e apontando dizeres que reformulem o ser e o pensar.

Essas, dentre outras, aparecem como armas semânticas do poeta, numa guerra de guerrilha contra as imposições linguísticas da sociedade tradicional. No filme, assim como em vários outros exemplos, observados em super-8, a presença de um *serial killer* se constitui numa tática de rompimento de valores. O protagonista-assassino percorre a cidade em busca de vítimas, e as faz de forma a deixar rastros pelos espaços que percorre. É dia, as pessoas andam pela rua, mas ninguém lhe dá atenção, tampouco aos cadáveres. O sentido de marginalidade, entendido como estar à beira da sociedade, aparece, de forma subliminar, nas atitudes representadas. O personagem, em *O Terror da Vermelha*, é representado por Edmar Oliveira, e aparece como alter ego do próprio Torquato Neto. A ideia de fazer um “cinema de autor”

levava Torquato a produzir um filme, onde participava de diferentes formas: roteirista, diretor, câmera e mesmo como ator. Em participação rápida e de significação dentro da obra, é simbolicamente assassinado pelo *serial killer* que guia a narrativa.

Um olhar sobre a relação entre jornalismo alternativo e a produção fílmica experimental leva a conceber que as artes forjadas nesse contexto dialogavam entre si. O grupo-base do jornal *Gramma* faria parte, juntamente com Torquato Neto, da produção e veiculação de *O Terror da Vermelha*, e outras produções subseqüentes, em super-8, o que consistiria nos jornais alternativos *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal* e *Boquitas Rouge*, bem como nos filmes experimentais *Davi Vai Guiar*, *Coração Materno* e *Miss Dora*, considerados parte do que se convencionava, academicamente, chamar de *Espectro Torquato Neto*. Nessa perspectiva, é possível exemplificar tal relação, tendo em vista que o poema-roteiro de *O Terror da Vermelha* constava na segunda edição do experimento alternativo *Gramma*, bem como outro escrito de Torquato Neto, onde detalhava algumas questões relacionadas ao seu aspecto prático: elenco, câmera, sons e um sequenciamento das ações:

- a) – um filme é feito de planos:
a b c: um plano depois do outro
depois do outro depois do outro
depois do outro – planos. não é
feito de cenas, rapaziada-cineclube.
1 plano é 1 plano, porquanto
montagem é, ante sempre
montagem é, antesempre, uma análise
de planos. é mais soma/divisão
multiplicação/subtração. certo disso.
dziga vertov, citado por godard em
inglês: ...montar um filme antes
da filmagem, montar um filme durante
a filmagem, montar um filme depois
da filmagem.
fazer um filme
- b) – fotografar ontem, guardar
(SOUSÂNDRADE)
fui a teresina pelo início de
junho (sanatório meduna), entrei
em contato com os rapazes que

havia feito o jornal gramma e
partimos para o superoito de
metragem média que resultou neste
O TERROR DA VERMELHA (ou
qual outro nome escolherem). o
material filmado percorria
acidentalmente acidentalmente
um fio de acontecimento, matéria
de memória de uma só pessoa em
equipe percorrendo roteiro de
lugares, quintais, paisagens-
plano geral
paisagens-planos-gerais,
distâncias, a cidade transformada
retornada transformada em
EM TRANSFORMAÇÃO. o jogo
(from navilouca) VIR/VER/OU/VIR
etc (AQUI/ALI). títulos subtítulos
versos pontuação: TEXTO-LEGENDA,
ora ocupando totalmente o
fotograma ora
precisamente ilustrando-o
“sur-place”, como
palavra-cenário (luiz otávio)
também (galvão em OU),
palavracontradestaque, como
destaque (waly) na dança da
herondina. Nove cassetes filmados,
filme ektachrome kodak.
c) – em seguida a verificação de
variadas férteis possibilidades
de edição (montagem), optou-se por
stanley donen. não há explicações
recomendáveis claras para a
escolha: pareceu-nos simplesmente
a mais NATURAL, CONCRETA, no
pensamento de transação com imagem
(e som): em movimento como forma da
narração concreta precisa necessária
satisfatória. idade eletrônica. mais
evidentemente, o

tempo/contratempo/contracampo,
produção execução e a guerra,
(ON PLUS ONE), godard, o filme das
famílias, televisão, cinemascope, o
escambal, o diabo a 4.
d) – edmar (oliveira) é o superstar
principal. mais: conceição, herondina
claudette, juçara, adélia maria,
dona salomé, livramento, etim,
paulo josé, durvalino filho, edmilton,
pereira, geraldo cabeludo, dr. heli,
galvão, joão clímaco d'almeida e
transeuntes. além de arnaldo.
arnaldo fez a maior grande parte da
câmera (Araújo Neto, [s.d.], p. 8).

Se “não há explicações recomendáveis claras para a escolha”, Torquato Neto aponta o papel de fragmentação, como uma das propostas do experimentalismo artístico. O filme, cujo produto é expresso pelo autor como “um fio de acontecimento, matéria de memória de uma só pessoa” tem essa tendência manifesta nas diversas participações de parentes e amigos mais próximos do poeta: seus pais, Heli e Salomé, os primos, Paulo José Cunha e Herondina Nunes, os amigos, cujo grupo era formado por todos os outros que integravam a obra. Mas não só isso. Percorrer a cidade denotava o desejo de transpor as barreiras de ambientes que se estabelecem de maneira convencional, em busca de uma nova poética dos espaços. Assim, concordando com Michel de Certeau, “os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá)” (Certeau, 1994, p. 176).

Ao longo das diversas cenas, aparecem dispostas placas e letreiros, contendo pedaços de textos, contendo expressões como VIR, VER, AQUI, ALI, que, em conjunto com as performances dos participantes, formatam uma representação de rupturas no funcionamento da linguagem. Um exemplo disso é a cena em que, em primeiro plano, Herondina dançava o que Carlos Galvão chamava de “uma dança totalmente diferente [...] uma dança novaiorquina” (Um Inventário..., 2005). O *close up* em Herondina aproxima o espectador, também, dos letreiros que apareciam em segundo plano (“pa-

lavracontradestaque, como destaque [...] na dança de herondina”). Assim, propondo o que havia de diferente, como formas de romper com as tradições culturais e os signos que representam os espaços inscritos no cotidiano da cidade, Torquato Neto imprimia, em *O Terror da Vermelha*, uma tática juvenil, vista como ação relacionada “à rapidez de movimentos que mudam a organização dos espaços” (Certeau, 1994, p. 102).

Para Paulo Henrique Gonçalves Vilhena Filho, “os movimentos alternativos já continham, em si, a espontaneidade da alegria e uma forte nuance de romantismo” (Vilhena Filho, 1999, p. 89). É importante perceber que, no campo das artes escritas, as guerrilhas semânticas se processavam de uma maneira contígua ao experimentalismo fílmico, denotando uma relação de bricolagem de perspectivas e leituras de mundo. Assim como a divulgação de *O Terror da Vermelha* no jornal *Gramma*, outras produções de jornalismo alternativo ganhavam destaque, ao estabelecer um espaço de divulgação de arte e cultura valorizados e/ou produzidos pelo grupo de jovens em questão. Suplementos de jornais de circulação regional, *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* eram encartados, respectivamente, nas publicações *A Hora* e *O Estado*. *A Hora Fatal*, também publicação de 1972, contava com a participação direta de Torquato Neto, dentro do qual inseriu diversos textos.

Exemplo marcante do já citado romantismo presente nas produções experimentais, um dos textos que Torquato escreve para o jornal aponta para uma visão idílica e saudosa de sua cidade. Compõe, junto com outros tantos exemplares das artes desse período, uma maneira de olhar para o entorno como se olha para si: intimista, demonstrando uma certa ausência melancólica. Assim fala Torquato na edição de 16 de julho de 1972 de *A Hora Fatal*:

.. Lírico. É como se eu estivesse vendo: a rua que descia até o rio, a estrada nova que se abria do outro lado, o apito da usina, a voz do cajueiro. Entrava pela boca do pato e saía pela boca do pinto – dava um tempo e contava até cinco. Era aí que tudo recomeçava, um dia depois do outro, e para sempre todo santo dia.

.. Era de dia. Meu avô de pé na porta e o Tico Tico no Fubá tocando longe. A rua escorria tranquila na direção do rio. Quem diria? Um quadro depois do outro: gozado como a cor de tudo, vista daqui, não dava para chegar a verde-verde, azul-azul, vermelho no duro: tudo meio cinza, desbotado, es-fumaçado. Mas tudo tão presente, agora. Por que?
[...] (Araújo Neto, 1972).

Por sua vez, a produção de *O Estado Interessante* era realizada, tal qual todo o jornal *O Estado*, utilizando a tecnologia *offset*. Entre março e agosto de 1972, figurou como encarte da publicação. Tomado o editorial de seu primeiro número, texto escrito por Edmar Oliveira, e intitulado “Venha para curtir”, é possível perceber que os devires da existência se formatam entre as múltiplas concepções subjetivas do grupo em questão, tendo em vista, inclusive, suas próprias leituras sobre o tempo breve que os permeava: “Estou entre os mundos do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de agora. Porque agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas” (Oliveira, 1972, p. 2).

Como exemplo da relação entre as diversas formatações da estética experimental em Teresina, bem como da contiguidade de produtores, em sua edição de 18 de junho de 1972, o grupo produtor d’*O Estado Interessante*, entrevistava Torquato Neto, onde este discernia sobre as relações entre produções fílmicas, a nível nacional e, dessa maneira, localizava *O Terror da Vermelha*, e demais feitos do tipo, com estética semelhante, diferenciando-as, no entanto, do emergente Cinema Novo, que, na figura de Glauber Rocha, transpunha as barreiras do experimentalismo, e passava a ocupar lugar de projeção perante a crítica de arte nacional: “Eu prefiro ver um filme de Zé do Caixão que um de Gláuber Rocha. Eu acho o Zé do Caixão muito mais eficaz, sob todos os pontos de vista” (Torquato..., 1972, p. 5).

Há de se levar em conta que a perspectiva de cinema defendida por Torquato Neto em muito se diferenciava dos caminhos adotados por Glauber Rocha, e alguns outros, oriundos de uma matriz original de produção artística. Se uma dicotomia apontava “de um lado, a nova mentalidade empreendedora e mercantil dos cinemanovistas que se encontravam capitaneados pelo Estado, e, de outro lado, aqueles que enxergavam na institucionalização do cinema nacional uma imprudência de desmesuradas proporções” (Monteiro, 2009, p. 54), o poeta d’*Os últimos dias de Paupéria* se posicionava no segundo grupo. Defensor de uma estética de cinema que se desvinculava de qualquer regramento estético, Torquato Neto afirmava que os praticantes do chamado Cinema Novo estavam “posando de ‘progressistas’ inocentes, como se isso fosse possível. Estão pensando no ‘público’ também chamado ‘povo’. E no fundo, quando a gente vê os filmes, descobre fácil que em cinema mesmo é que eles não estão pensando” (Araújo Neto, 2004b, p. 26).

É necessário ao historiador, contudo, ter em mente que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas uma captura do presente”, uma vez que “vinda não se sabe de onde, a lembrança não se permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (Sarlo, 2007, p. 9-10). A experiência de Torquato Neto em Teresina não seria marcada apenas pela efervescência das dicas existenciais que deixaria a jovens artistas que circulavam pela cidade, mas também pela sua experiência-limite, aquela que lhe fazia evocar sua cidade como a *Tristeresina*, uma cidade linda e triste, marcada pelas lembranças da infância e pelo conservadorismo do tempo vivido. É ali também em que Torquato, internado por própria vontade, viveu momentos de angústia que precedem subjetivamente seu suicídio. Em *Os caçadores de prosódias*, obra de poesia e prosa que Durvalino Couto Filho lança em 1994, vinte e dois anos, portanto, após a morte do poeta, ele captura um Torquato Neto que habitava suas lembranças, envolto nas angústias de seus últimos dias. Nesse processo, enfoca o poeta que, no limiar da morte, sofre as agruras do cotidiano no hospital psiquiátrico, onde, mesmo tendo se internado por vontade própria, sofre com a atitude coercitiva e disciplinadora daqueles que lidam com a loucura como uma perturbação social a ser reordenada (Foucault, 1978). Assim, Durvalino relata, no texto intitulado *Torsula*:

conheci um **poeta** que foi **ameaçado** com uma camisa-de-força caso se recusasse a seguir a medicação do hospital. e olha que ele foi para o hospício porque queria descansar. a **família** encaminhou tudo e deixou a entender que, sempre, toda e qualquer **medida** só seria **tomada** com o seu (dele) consentimento, ele disse para a médica no corredor

- ME DEIXE EM **PAZ**, SUA **PORCA**.

ela havia dito antes, em tom de

gozação:

- é assim que você quer ficar em paz?

matando sua mãe aos poucos. quando é que você vai entender as coisas? você não acha que já fez demais nesse tempo que passou **fora**? por que você não resolve seus problemas de sexo com essas menininhas de subúrbio? olha, meu filho, você se engana se pensa que eu não conheço **marx**. seus parentes me falaram de seus problemas com **tóxico**. você não acha que pega mal ser um **maldito** amparado pela família?

MORDAZ MORDAÇA SANGRIA (Couto Filho, 1994, p. 94, grifos do autor).

Tomando esse conjunto de questões, cabe observar que conceber Torquato como parte essencial das construções experimentais de sua *Tristesina* e dar-lhe o estatuto de “figura referencial” de uma geração significa localizá-lo não apenas como participante ativo da imprensa carioca de ampla circulação ou participante engajado do que viria a ser chamado de Tropicalia, mas também como enunciador, no Piauí, de experimentos estéticos diversos, que passam por produções em super-8 e pela imprensa alternativa. Figura multifacetada, em influências e contradições pessoais, Torquato Neto vivenciaria uma cidade que, ao mesmo tempo, lia como um lugar atrasado e careta, onde “não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem em casas de família”, mas, ao mesmo tempo, como lugar de retorno, em tempos nos quais, em suas próprias palavras, “difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa”.

Referências

Filme

UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

Hemerografia

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Arte e cultura popular – Parte 1. *Jornal O Dia*. Teresina, Piauí, 02 de fevereiro de 1964. p. 4.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Gramma*, Teresina, n. 2, p. 8, [s. d.].

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Não mais que de Repente. *A Hora Fatal*, Teresina, 16 jul. 1972.

ENTREVISTA com Torquato Neto. *Opinião*, Teresina, 31 jan. 1971. Comunicação, p. 3.

OLIVEIRA, Edmar. Venha para curtir. *O Estado Interessante*, Teresina, p. 2, 26 mar. 1972.

SAID, Carlos. Ainda Torquato Neto. *O Estado*, Teresina, p. 5, 23 nov. 1972.

SHERLOCK, Ary. Bilhete a Torquato. Bilhete a Torquato. *O Estado*, Teresina, p. 4, 12 nov. 1972.

TORQUATO Neto – Prefiro ver um filme de Zé do Caixão do que um de Glauber Rocha. *O Estado Interessante*, p. 5, 18 jun. 1972.

Bibliografia

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Wally Salomão. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. *Fronteiras*: Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n. 18, p. 11-25, 2010 (Edição em 2011).

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

zação Brasileira, 2010

COUTO FILHO, Durvalino. O faroesteiro da Cidade Verde. In: KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida*. Teresina: Zodíaco, 2008.

COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994.

FONSECA, Tânia Mara Galli [e cols]. Pesquisa e acontecimento: o toque no impensado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, p. 655-660, set./dez. 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida*. Teresina: Zodíaco, 2008.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito: a construção do mito cultural Torquato Neto*. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí.

MONTEIRO, Jaislan Honório. Cinema em transe: cinemanovistas, marginais e a redefinição da sintaxe cinematográfica. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

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

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. 1999. 125 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

One-man shooting: Torquato Neto, filmes em Super-8 mm e a lógica de olhar a realidade com o dedo no disparo

Jaislan Honório Monteiro

Em meados de 1965 a multinacional *Eastman Kodak*, procurando diversificar seus produtos e alcançar maior aproximação com novos públicos, lançava no mercado as câmeras *Super-8 mm*. Alguns anos depois de ter sido difundido com grande êxito no mercado norte-americano, o equipamento se alastrou, conquistando espaço em outros territórios. Teve expressiva propagação no Brasil a partir do início dos anos 1970, despertando curiosidade e incentivando a prática de um grande número de realizadores. Em curto espaço de tempo a legião de admiradores ganhava as proporções de um “surto epidêmico”,¹ principalmente entre membros das camadas sociais mais abastadas. Dentre seus principais atrativos estavam o custo reduzido da produção, bem como a ampliação das possibilidades de experimentação e pesquisa de linguagem.

Com o auxílio da tecnologia das câmeras de *Super-8 mm*, o registro de imagens do cotidiano ganhou conformação de fácil operacionalização e baixo custo quando comparado às bitolas utilizadas pelo circuito profissional. Advinda da miniaturização da película *16mm* e do aprimoramento do formato *8 mm*, a tecnologia *Super-8 mm* foi inicialmente pensada como ferramenta para a realização de filmagens no âmbito privado, uma espécie de eletroeletrônico para o registro de cenas domésticas ao alcance da classe média, que no momento estava às voltas com novos sonhos de consumo.²

1. SUPEROITO: mais forte e mais vivo. *Revista Panorama*, nº 225. Curitiba (PR), 1975, p.21. Sua rápida aceitação encontrou expressão no entusiasmo de jornalistas e críticos, que passaram a veiculá-lo a partir de uma série de epítetos: “O Super-8 vive”; “O cinema ao alcance das mãos”; “Vá ao cinema e leve o filme para casa” e daí por diante. SUPEROITO: mais forte e mais vivo. *Idem, ibidem*, p. 23.

2. O advento das câmeras *Super-8 mm* está intimamente ligado à expansão dos bens de consu-

De início, o *Super-8 mm* foi assimilado apenas como um instrumento tecnológico sofisticado atuando no domínio da comunicação. Após um curto período de familiarização com a nova tecnologia, os termos nos quais estavam situados a relação das pessoas com a nova ferramenta audiovisual foram sensivelmente alterados, o que, associado a outros elementos de natureza sócio-histórica, terminou por contribuir para a redefinição dos termos da cultura visual daquele momento. O *Super-8 mm* havia ultrapassado a barreira do espaço doméstico e caído no gosto de interessados em experimentações artísticas. Não por acaso, na virada dos anos 1960-1970 vários jovens ligados às artes visuais acabaram por privilegiar seu uso em detrimento de outros meios de expressão. No Brasil, muitos artistas, com o intuito de obter meios mais dinâmicos para suas manifestações artísticas, encontraram na apropriação desta tecnologia um importante aliado para promover uma ruptura com os trabalhos de natureza conceitual e com as estruturas artísticas convencionais (Canoglia, 1981, p. 9). Conforme Alexandre Figuerôa:

O *Super-8 mm* deveria ser apenas cinema doméstico a ser usado pelas famílias abastadas no registro de suas festas e passeios a fim de semana [...] As primeiras câmeras de *Super-8 mm* devem ter sido introduzidas por pessoas que, viajando à Europa e aos Estados Unidos em férias, poderiam ter adquirido esse equipamento para utilização em filmagens domésticas. Entretanto, ao cair nas mãos de interessados em expressão artística do cinema, o *Super-8* ultrapassou aquela finalidade inicial de servir apenas ao registro de cenas caseiras (Figuerôa, 1994, p. 19-27).

A apreensão das questões colocadas em relevo denota o interesse não ao estudo estrito do *Super-8 mm* como produto pertencente ao mercado de bens culturais, mas antes à compreensão dos investimentos que alguns usuários dessa tecnologia efetivaram como maneira de se inserirem nas disputas de sentido de seu tempo.

Com o auxílio de alguns outros estudos, foi possível entender que esse instrumento – confeccionado com a finalidade programática inicial de promover o entretenimento de grupos familiares das classes mais abastadas – foi ressignificado por artistas e membros da cultura juvenil de então, o que é demonstrativo da considerável distância existente entre a estratégia da linha

mo nas sociedades capitalistas da segunda metade do século XX, cada vez mais interessadas em estimular o consumo de artefatos tecnológicos para mediar as relações entre os sujeitos – quer estabelecendo vínculos, quer criando distinções sociais.

de produção industrial e a tática de consumo desviacionista operada por um sem-número de consumidores. Daí, segundo Arlindo Machado, a necessidade de se pensar a relação contígua entre os *instrumentos* e a *técnica* utilizada na estruturação de trabalhos artísticos experimentais:

Nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a “lógica” intrínseca do material e os procedimentos técnicos que lhe dão forma. A história da arte não é apenas a história das ideias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também, e sobretudo, a história dos meios que nos permitem dar a expressão a essas ideias [...] é impensável uma época de florescimento cultural sem um correspondente progresso das suas condições técnicas de expressão, como também é impensável uma época de avanços tecnológicos sem consequências no plano cultural (Machado, 2001, p. 11).

Ao tomar como premissa os termos da citação, não constitui exagero dizer que algumas mudanças estéticas e sensoriais desse período se deram em grande medida graças ao advento de novas tecnologias. Em igual medida, isso faz repensar os postulados da produtividade programada das máquinas a partir das necessidades e dos anseios dos usuários, o que nos leva a corroborar com a ideia de que frente à produção racionalizada e expansionista da indústria se faz notar outra operação, “qualificada de consumo: esta é astuciosa, e dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa [...] pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (Certeau, 1994, p. 39).

No caso específico das bitolas *Super-8 mm*, além de requerer menor investimento financeiro que as bitolas fílmicas do circuito profissional de 16 e 35mm, estas ofertavam aos ainda não iniciados no ramo da cinematografia a possibilidade de plasmar, por meio de uma dicção profundamente autoral, o gesto e as práticas inventivas da política cotidiana, suplantando as preocupações com os aspectos da técnica e da sofisticação narrativa.

Com o benefício da fala de Edmar Oliveira, torna-se possível perceber como a construção de outros usos, significados e possibilidades sobre esse invento encontrou acolhida no cenário piauiense:

O *Super-8 mm* era um produto privativo da Kodak, mas muito barato para fazer cinema na época. Um cartucho tinha três minutos e era um filme posi-

tivo processado depois pela Kodak. A burguesia usava o Super-8 para filmar batizado, casamento, festa de quinze anos e viagens em férias. Era muito tentador colocar esta tecnologia barata para fazer cinema (Oliveira, 2007).

Essa forma de apropriação – que leva em conta outra combinatória de sentidos e um repertório bastante plural em possibilidades – corrobora com a implosão sônica do *Super-8 mm* como mera bitola de *hobby* doméstico. Outros sujeitos partícipes desse novo equacionamento artístico, a exemplo de Durvalino Couto Filho, validam a necessidade de enxergar na bitola amadora um instrumento de transgressão e de problematização dos códigos culturais daquela época, apontando para a necessidade de se compreender a ressemantização do objeto artístico frente ao contexto: “ele [*Super-8 mm*] era um filme utilizado para filmar casamento, aniversário, batizado, mas a gente fez isso como uma proposta de guerrilha artística”.³

A apropriação do *Super-8 mm* enquanto produto industrial sofre um ponto de inflexão a partir de uma nova combinatória de ideias e conceitos, passando a servir como suporte para a confecção de trabalhos situados no universo do experimentalismo artístico. O projeto que se utiliza do dispositivo maquínico para outros fins (que não aquele estabelecido primordialmente pelos seus criadores) termina por subverter sua lógica, promovendo assim novos sentidos para a imagética contemporânea. Nesse sentido, “ao desmontarem a sua linguagem, os artistas transgridem os sentidos para os quais esses equipamentos foram inicialmente concebidos, demonstrando, assim, que não há um único modo de operá-los, mas um número indefinido de ações e práticas possíveis” (Mello, 2008, p. 116).

Dessa maneira se torna possível clarividenciar que a tecnologia gerada pelas mãos da indústria cultural sofre um processo de torção e é então reutilizada de forma subversiva por indivíduos e grupos artísticos, “sendo esculpida em estreita concordância com as necessidades e os desejos reais [destes] utilizadores” (Galloway, 2006, p. 27). Destarte, os efeitos dessa nova forma de consumo acabam por desaguar em produção. Isso dá fôlego à ideia de que

3. A fala de Durvalino Couto encontra ressonância nas palavras do crítico de arte Frederico Morais para quem “[...] o artista é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”. In: MORAIS, Frederico. *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra*. In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 171.

o trabalho destes usuários do *Super-8 mm* consistia, num certo sentido, em “enganar” a máquina, introduzindo nela elementos não previstos e para os quais ela não estava programada. Caberia, portanto, restabelecer a questão da liberdade num contexto de totalitarismo dos aparelhos, resistindo contra os determinismos das máquinas e driblando os seus automatismos com achados de transgressão (Machado, 2001, p. 36).

Apesar das limitações de natureza técnica e veiculativa, o *Super-8 mm* ganhava com larga vantagem do filme comercial em termos de investigação no campo da linguagem e no poder de impacto dos seus temas, atraindo com renovada intensidade os que buscavam traduzir as tensões e os problemas contemporâneos do Brasil, sendo assim o meio mais eficaz de descoberta e valorização das coisas e fenômenos que pareciam não existir aos olhos do cinema comercial (Monteiro, 1971, p. 28).

Buscando se alinhar a esse contexto, uma promissora seara investigativa, atrelada ao universo das novas tecnologias, que ainda se encontrava em fase embrionária no Piauí, contaria com o reforço de ideias já em circulação em outros eixos para assim promover e desenvolver o seu potencial de criticidade. Como já discutido nas páginas anteriores, muitos foram os partícipes dessa arena a elaborar e fomentar um quinhão significativo de novas ideias a partir do entendimento de que a expansão das novas possibilidades das artes era instrumento da maior importância na garimpagem, ocupação e redefinição de espaços. Ao retornar em férias à cidade de Teresina, Torquato Neto passa a exercer papel assemelhado ao de um cartógrafo, fazendo do debate e da criação desenfreada método de instauração possibilitador do tracejar de novos mapas cognitivos para parcela da cultura juvenil. Potencializando projetos preñes de novidades, atuou como facilitador na compreensão do impacto sensorial e do meio como mensagem, no momento em que os meios de comunicação prevaleciam mais que em qualquer outra época como extensões do homem.⁴ De acordo com Durvalino Couto Filho:

Torquato chegou por aqui [em Teresina], deu-nos um depoimento, passou a escrever no jornal, entrou na turma, vinha a Teresina tanguado pelo desespero, “o negror dos tempos”, o fim. Recuperava-se das crises de depressão de alguma forma, de qualquer jeito, a família, o barulho, o psiquiatra, a

4. Alusão aos conceitos-chaves da obra do escritor canadense Marshall McLuhan. Ver: MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

medicação [...] e caía na pândega, dava força, escrevia, instruía, dava dicas, livros (“Understanding Media”, de McLuhan, p.ex.), discos, filmes, teatro, conversava conosco madrugada adentro, urdia planos, discutia, falava, falava, depois veio com o cinema super-8, o gatilho, a realidade. Depois rompia com tudo, explodia com as palavras e as ciladas de cada dia. Articulava polos de criação, o carnaval da Bahia, o cinema underground, esgotando todas as possibilidades de criar livremente. Torquato quando morreu estava rompido com alguns velhos amigos. Isso ainda hoje provoca brigas e acusações cana-lhas. Mas Torquato era assim mesmo, “feiticeiro de nascença” [...] esgotou todos os canais de expressão da triste época e explodiu com eles (Couto Filho, 2008, p. 454).

O fragmento acima encontra acentuada ressonância nas palavras de outros partícipes da movimentação juvenil em Teresina nesse período. Antônio Noronha Pessoa Filho⁵ enxergava em Torquato a figura de um *cult artist* extremamente importante no redirecionamento das artes, que começavam a ganhar nova formatação pelas mãos do circuito alternativo:

Quando o Torquato veio em 1972, a gente já era o Torquato [...] Nós já sabíamos que ele vinha do movimento tropicalista, já conhecíamos suas músicas [...] nós nos informávamos, através do Torquato, sobre o que estava acontecendo no cinema e no resto do país – ele trazia as informações que nós não víamos nos jornais e isso era muito legal e fantástico. Ele também nos falava muito sobre cinema e o que estava acontecendo na cultura brasileira de uma maneira geral [...] O nosso trabalho nessa época – 1972 – estava dentro de um contexto nacional que era, na época da ditadura, processar linguagens, movimentos e comportamentos que se confrontassem... movimentos de libertação... coisas desse tipo (Pessoa Filho, 2007).

Apesar de serem inúmeras as questões culturais merecedoras de uma

5. ANTÔNIO NORONHA PESSOA FILHO. Nascido em 1945, é natural do município de Monsenhor Gil (PI). Realizou o curso de Bacharelado em Medicina na cidade de Fortaleza (CE), e Pós-graduação *stricto sensu* (Mestrado) na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (polo de Ribeirão Preto), vindo a se tornar o primeiro Mestre em Pediatria a atuar na Universidade Federal do Piauí. Foi prefeito do município de Monsenhor Gil (1982-1986). Membro fundador da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI) e da Sociedade Piauiense de Pediatria. Tornou-se uma espécie de mecenas das artes experimentais da cultura juvenil teresinense. Participou da elaboração dos jornais alternativos *O Gramma*, *Estado Interessante* e *Hora Fatal*. Realizou os filmes experimentais *O guru da sexy cidade* (1972), *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (1972). Mais recentemente produziu o curta-metragem *Tio João* (Festival Jornal do Brasil de Curta Metragem) e em 2004 o filme *Balandê Baião* (selecionado dentro da primeira edição do Projeto *Revelando Brasis*).

continua atenção pelo olhar proficiente do artista, a discussão sobre os rumos do cinema nacional permanecia como a mais premente no horizonte de inquietações de Torquato Neto. Retomando mais uma vez as teses de McLuhan, ele tentava demonstrar à juventude, por meios menos teóricos, que o artista deve ser um perito nas mudanças de percepção de uma época, levando em consideração que o modo de operacionalização da tecnologia e os vínculos a que a transmissão da comunicação se imbrica influenciam decisivamente no seu conteúdo. Nesse debate em que não faltaram farpas para os desafetos cinemanovistas, Claudete Miranda Dias – que chegara a contracenar como par romântico de Torquato no filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* – concede, por intermédio de sua fala, uma ideia da repercussão que o referido litígio alcançou no Piauí, além de esclarecer o papel atribuído ao *Super-8 mm* como laboratório de ideias pelo qual poderia ser possível lufar vida nova às artes brasileiras:

O Torquato [...] estava na época criticando muito o Cinema Novo. Que o Cinema Novo ficou sendo uma coisa panelinha. Não estava dando incentivo aos novos cineastas. Tanto que o Super-8 mm surgiu porque não tinha espaço dentro do cinema que virou quase oficial. O cinema Novo passou a ser financiado pelo Estado e os subsídios iam todos para determinados nomes que faziam parte de uma panelinha, segundo Torquato. Então, o Super-8 surge como uma brecha que os jovens cineastas iniciantes tinham para produzir cinema. Então é um pouco de Cinema Novo nesse sentido. O Cinema Novo mesmo estava cooptado pelo Estado, como diz Torquato. Mas existiram cineastas que não se deixaram cooptar pelo Estado [...] O Torquato falava: “temos que ocupar espaços”. Não podemos deixar os espaços vazios (Dias, 2008, p. 435).

Como já aludido por meio dos excertos anteriores, as experimentações no campo da linguagem eram matéria que exercia grande influência sobre Torquato. Para ele, a redefinição das relações de poder no campo social poderia florescer a partir da busca por vias alternativas favorecedoras de novos jogos comunicacionais numa dialética que resultaria, em muitas situações, na suplantação das formas hegemônicas de pensar de seu tempo. A construção dessas *linhas de fuga* dependeria apenas dos deslocamentos operacionalizados pelo indivíduo – que deveria permanecer em estado de alerta, no aguardo da ocasião, para alojar o seu discurso de ruptura sobre a ordem costumeira das coisas (Deleuze; Guattari, 1996).

Em entrevista concedida ao suplemento dominical do Jornal *O Estado*, Torquato Neto – que havia recentemente chegado do Rio de Janeiro com o intuito de dar sequência aos filmes experimentais *Amor e Tara*, *Piratas do Sexo* e *Nosferatu do Brasil*, realizados com Ivan Cardoso – ressurgia na imprensa depois de findadas suas aparições na *Coluna Geleia Geral*. Ainda que tenha alegado abandono da referida coluna por vontade própria, há quem defenda que a sua saída do jornal carioca deva ser creditada ao irrestrito apoio por ele concedido aos cineastas do ciclo marginal. Em um meio que tem apreço pela isenção e pela imparcialidade, Torquato fez-se arqueiro e travou lutas viscerais contra os arautos do Cinema Novo. No fragmento abaixo, em que se percebe o continuar do pontilhado de críticas ao Cinema Novo, Torquato fala sobre a necessidade de maiores investidas sobre o *Super-8 mm* como forma alternativa de migração para outros códigos:

Nós estamos fazendo [com a *Super-8 mm*] porque não adianta fazer de outra maneira. Sai bem mais barato e é uma tecnologia nova. A gente tem podido descobrir uma linguagem nova no cinema com a *Super-8 mm*, uma coisa bem diferente desse negócio tradicional, e está dando pé [...]. É um cinema de vanguarda como foi o Cinema Novo no início, apesar de depois ter virado uma coisa de elite. Eu vim para Teresina tentar fazer um filme e pretendo começar dentro de [alguns] dias. A *Super-8 mm* é uma coisa totalmente inexplorada pelo cinema tradicional como linguagem, está dando à gente a oportunidade de criar, uma forma de filmar, de sonorizar, de montar, de fazer coisas bastante diferentes (Araújo Neto, 1972, pp. 5-6).

Tendo em vista que algumas formas de arte haviam entrado em fase de exaustão, a emergência do *Super-8 mm* no cenário das práticas artísticas informa a abertura de novas possibilidades de investigação para a elaboração do objeto artístico. Sua rápida expansão, principalmente entre os membros da classe média, pelas características já aludidas de fácil acessibilidade e manuseio, comprova a possibilidade de criação de um novo modelo estético a partir das especificidades de seu suporte. Isto porque nele parecem estar recolhidas muitas das questões do filme autoral e independente que terminava por colocar em xeque a legitimidade dos filmes comerciais em seu entrelaçamento com as determinações do mercado. Nesse diapasão, a bitola passa a exercer “um espaço político importante que sua independência e descompromisso, com relação aos interesses impostos pelos grandes exibi-

dores e produtores, permite criar” (Seixas, 1977, p. 21). Em outros termos, a razão de ser do artefato, sua legitimidade, parece residir na alteridade que ele subliminarmente evoca frente a outras bitolas e outros projetos artísticos. Nesse sentido, o *Super-8 mm* passa a ser defendido pelos seus adeptos principalmente pelo seu alto teor de plasticidade, “não sendo considerado um trampolim para outras bitolas, embora possa sê-lo, mas um veículo válido em si mesmo” (Cruz, 2005, p. 18).

Numa síntese radical, é possível dizer que o *Super-8 mm* se apresentava como uma nova linguagem a proclamar um sem-número de novas possibilidades ao artista cuja expressão resultante era não mais a obediência a preceitos de técnicas preestabelecidas, mas a expressão do seu poder criador. A exploração sensorial do mundo ao redor serviria como a palavra-passe do artista que passava a reger as próprias normas para a formatação de sua obra. O superoitista Hugo Mengarelli situaria a relação com o objeto a partir dos seguintes termos:

Deveríamos passar do “macro-uso” ao “micro-uso”, [...] o público deixaria de ser um simples receptor para transformar-se em um ativo emissor, e se criaria o *feedback*, ou seja, a retroalimentação como se conhece na ciência da comunicação. Nesta nova concepção do cinema, de passar da utilização de “macro-uso” ao “micro-uso”, passaríamos do cinema como **meio de comunicação a ferramenta de comunicação** (negrito do autor) [...] Formar mais artesãos que “artistas” como muitas outras escolas de cinema se propõem. Uma posição mais humilde e fundamentalmente mais revolucionária, já que nela morre a ideia do divismo ou do conceito de “gênio” para dar lugar ao trabalho coletivo, condição essencial para a criação de novos códigos e novas medidas [...] Esta postura se inclina definitivamente pelo Super-8, desmitifica a ideia formada do cinema, essa ideia que coloca seus realizadores – ou pior ainda, “o criador” – no limbo, dormindo com as musas, um conceito profundamente elitista, individualista e nada progressista, como se o cinema fora obra de uma pessoa e não de uma equipe (Mengarelli, 1988, p. 44).

A fala de Mengarelli parece levar ao limite a consideração de que “o modo capitalístico de produção [no qual se insere a tecnologia *Super-8 mm*] não está voltado apenas para a produção de mercadorias e para a conquista de mercados, mas também, e principalmente, para a produção de subjetividade” (Guattari, 2005, p. 38). Nesse sentido, a posse da tecnologia *per*

se não asseguraria uma justa orientação. A transposição sígnica do *Super-8 mm de meio de comunicação* para *ferramenta de comunicação* estaria condicionada a uma mudança súbita de perspectiva. Nestes termos, a garantia de uma micropolítica processual, capaz de desvelar as potencialidades de uma nova economia subjetiva, só pode ser encontrada “a partir dos agenciamentos que a constituem, na invenção de novos modos de referência, de modos de *práxis*” (Guattari, 2005, p. 38). A relação entre a tecnologia e a produção da subjetividade parece situada entre dois extremos: do aspecto alienante e opressor à relação inventiva que se manifesta a partir da reapropriação dos meios de expressão política.

A metáfora do artesão é sugestiva para se pensar a implosão da noção de autoria e a irrupção de uma nova sensibilidade estética em que o espectador migra da sua condição de contemplação transcendental para trabalhar junto a um coletivo na produção da obra. Este movimento faz um chamado a uma prática micropolítica, isto é, “a política pensada em termos dos laços que o sujeito estabelece consigo e com o mundo à sua volta” (Castelo Branco, 2004, p. 180). Nestes termos, o uso da *Super-8 mm* funcionaria como uma ferramenta habilitada para contornar o descompasso em relação à atualidade das novas experiências.

Fazendo coro às propostas de democratização das artes, Torquato se dedica à ambiciosa ideia de problematizar algumas diretrizes da *práxis* cinematográfica a partir da concepção de *cinema em liberdade* (Castelo Branco, 2010). Colocar em prática tal pensamento significava romper com as premissas da gramática fílmica estrutural dos filmes em voga, além de redefinir as noções estruturantes de tempo, espaço e montagem. Movimento de descontinuidade artística que anula o aspecto orgânico dos filmes de formatação comercial e enxerga em cada fração do filme experimental parte de uma edificação semântica, baseada no registro antiteleológico, no conflito e no sequenciamento acidental. A presença de tais elementos pode ser vista na “intrusão de elementos plásticos e poéticos avessos à ficção cinematográfica contemporânea [...] as quais irrompem inesperadamente em diferentes quadros do filme *O Terror da Vermelha*:⁶

6. NETO, Torquato. *O Terror da Vermelha*. Teresina, 1972. 28 minutos. Cor/Som. Segundo o pesquisador Silvio Ricardo o filme “*O Terror da Vermelha* é o registro incontornável da verve e do domínio por Torquato Neto dos fundamentos da linguagem cinematográfica, um de seus lados ocultos que ficou adormecido na virtualidade do seu mito marginal”. In: DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. *O Terror da vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no*

O jogo de comutação e montagem de palavras tomadas a partir de sua materialidade enquanto significantes denota a forte influência da poética concretista transplantada para um contexto fílmico — o que reforça ainda mais esta influência, tendo-se em vista a abertura que a poesia concreta introduziu em relação a suportes alternativos e uso de tecnologias na construção de sua poética. Isto faz com que estas “palavras-cenário” cumpram uma função muito singular na estética de *O Terror da Vermelha*. Elas não são meros elementos secundários, mas parte de um discurso poético não narrativo, e por que não dizer, até mesmo de caráter construtivista, que corre em paralelo com o filme. Torquato Neto reúne, com isto, as condições para que a montagem prolifere como procedimento para além do discurso cinematográfico. O cinema é então vampirizado pelo poeta, que extrai de suas possibilidades arteriais o fluido vital que vai nutrir o rigor formal de sua poética-moviola (Demétrio, 2004).



Imagens 01 a 03: A insurgência de palavras-cenário em *O Terror da Vermelha*

Além da influência concretista, outras referências parecem brotar de diferentes práticas artísticas, interpostas ao sabor das mais diversas épocas: advindas de um espaço-tempo fragmentário que se estende desde o distante Teatro Elisabetano do século XVI — “onde o texto em placas substituiu a ação” —, passando pelos processos de criação cênica do Teatro do Instante do venezuelano Paulo Valdez, em que “troca-se a fala pelo texto na roupa dos atores ou em faixas penduradas no tablado ao ar livre”, até chegar às palavras grafadas à parede por Jean Luc-Godard, apreendidas a partir de um plano autônomo de montagem inaugural para o cinema (Araújo Neto, 1971).

Contudo, é bem provável que a primeira experiência artística de deflagração da palavra-cenário vivenciada por Torquato Neto seja remissiva à sua participação no projeto artístico idealizado por Hélio Oiticica no ano de 1970.⁷ Trata-se de *Orgramurbana* — um *happening* empreendido na espla-

cinema. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 2004.

7. A atuação de Torquato Neto junto aos espectadores/participantes em *Orgramurbana* foi definida por Waldir Ayala (crítico de arte do *Jornal do Brasil*) como um prolongamento da noção de suprasensorial desenvolvida por Oiticica nos termos que seguem: “Ação através da pessoa

nada do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 23 de agosto de 1970. O trabalho consistiu em se apropriar do espaço do museu e de suas adjacências de modo subversivo, talhando a ‘obra’ a partir de situações propostas pelos presentes, fazendo daquele *espaço* um *lugar praticado* (Certeau, 1994, p. 202). Em um esforço de tradução, pode ser descrito ainda como uma atividade experimental de liberdade que procurou tensionar ao limite a relação entre palavra, corpo e paisagem, em que dentre outras práticas “faixas-frases que se situavam do concreto armado do mar eram manipuladas pelos participantes ou se estendiam no meio do aglomerado”. Desse modo, o projeto só encontra sua conformação enquanto *arte* a partir da participação coletiva de vários agentes em constante articulação. Por esse motivo ignora, obviamente, a ideia de *autoria*. Sobre Orgramurbana, Hélio Oiticica se posiciona nos seguintes termos:

Não fui eu que inventei; foram todos: estavam lá [...] Torquato filmando ou se escondendo sob o sol – foi tudo situação; *mood*; ou woodstokiano de sentar-acampar na relva; o sítio; o *passeio outrage*; *mosquetear* de Super-8 [...] esse negócio deve ser visto, não como o acabado: situação limite – fardo factual –, colocar em situação ou colocar em pauta; problemas de criação e cultura não interessam: fazer e pronto – música é legal: filmar é melhor que projetar: projetar-se” (Oiticica *apud* Ayala, 1970).

Ver na possibilidade de filmar um gesto de projeção, uma prática de valorização do *ato de fazer* em detrimento do produto final alcançado. Em outros termos: refutação do planejamento em favor do instante criativo. O exercício dessa postura pragmática encontra amparo na mesma publicação da coluna *Geleia Geral*, à procura de tensionar “a palavra física a uma consequência extrema: o fato de seu espaço virtual coexistir como elemento para ser filmado, e também só existir como necessidade de influir na ação dos atores e valer como um plano paralelo dentro da cena – CENARIOAÇÃO” (Araújo Neto, 1986, p. 120).

A interferência do componente plástico-verbal, fazendo da conjugação entre verbo e imagem seu espaço de inserção, parece advir de outro conjunto heterogêneo de referências que efetua uma leitura aplicada da teoria

física, estimulada através de coisas, ações, palavras, gestos, sons, latões, bandeiras. Ao mesmo tempo cenário de um filme de Torquato Neto, cenário ambulante, imprevisto, com a participação do público espectador”. In: AYALA, Waldir. Do mar ao concreto armado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/08/1970, Caderno B, p. 2.

linguística de Noam Chomsky: “a sintaxe do pensamento é a projeção da palavra no espaço onde o emissor se encontra ou imagina estar”; nas ideias de Merleau-Ponty que desloca a subjetividade para o âmbito da corporeidade como um componente que apresenta ressonâncias a partir de vivências e criações: “Orgramurbana: a quase corporalidade da significação”; na relação subjetiva que constitui o *espaço* em *lugar* proposta por Gaston Bachelard: “as equações probabilísticas do imaginário: a poética do espaço”; na ruptura com a simetria e a linearidade do pensamento de Mallarmé aplicadas ao espaço urbano – “o acaso mallarmaico feito situação na cidade (Orgramurbana)”, além dos escritos do cineasta russo Sergei Eisenstein: “o espaço entre dois planos como sugesta para um outro que ficava por conta do imaginário do espectador, numa questão aberta, exclusivamente imagística”. Todo esse trajeto desemboca nos trabalhos experimentais de Rubens Gerschman e Hélio Oiticica com a ideia de obra aberta, reforçando à produção artística aspectos de indeterminação:

[...] A palavra-cenário é um plano autônomo dentro da ação do plano, substituindo a imagem pela *verbimagem* concreta e destruindo a apropriação natural do espaço que começa ao se apertar o gatilho da câmera. A palavra vira um problema de comportamento. E para mim foram fundamentais, para chegar a esse sistema, os trabalhos com a palavra de Gerschman e Oiticica [...] inventar palavras e lugares e apertar o dedo. Que melhor que qualquer quadro são as janelas do ônibus para a cidade e o olho de qualquer câmera. Mande ver (Araújo Neto, 1971).



Imagens 4 e 5: A deflagração da *verbimagem* no filme *O Terror da Vermelha*. No primeiro fotograma à esquerda, Edmar Oliveira; à direita, Durvalino Couto Filho.

Em termos linguísticos, pode-se inferir que tal assunção termina por privilegiar o *ato de enunciação* sobre o *enunciado*. Dito de outro modo: parece não se tratar de expor um compromisso ou construir uma alegoria identificável a partir dos termos grafados à palavra-cenário, mas antes de arquitetar

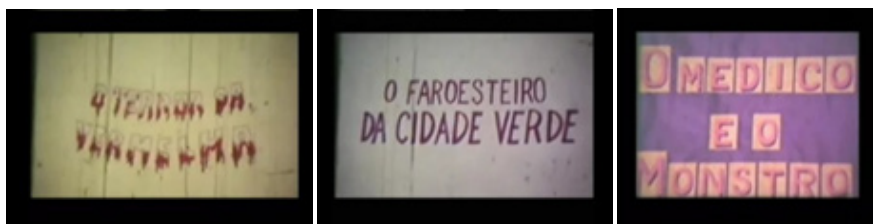
um acontecimento. Tudo isso dentro da lógica de *invenção* própria aos anos 1960/70 que implica em duas coisas ao mesmo tempo: uma crítica social que se fundamenta não somente no tema abordado, mas na inovação dos procedimentos e na forma de utilizá-los; em produzir um primeiro estímulo em que a reação a ser desencadeada não é possível de ser determinada em todos os seus desdobramentos.

Tomando por referência o caso particular desse último aspecto técnico, tornar-se-ia possível a problematização da linguagem pelo viés da função metalinguística em que a *imagem ambiente* e as *palavras-cenário* pudessem coexistir em um mesmo campo de atividades: “montar um filme antes da filmagem, montar um filme durante a filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme”,⁸ fazendo da nova ferramenta um meio de expansão do universo criativo.

Aliado a esse aspecto, inexistia uniformidade nos procedimentos que dão o tom da narrativa: prevalece no filme experimental a realização pelo viés da fragmentação narrativa, observada no corte abrupto entre o sequenciamento da filmagem e o fluxo sonoro e visual. Há a necessidade de colocar em crise formas visuais instituídas de produzir e perceber. Nesse novo formato prevalece a possibilidade de expandir as características perceptivas da imagem a partir da interveniência de novos critérios de ordenamento e orientação. O texto fílmico se desnuda a partir do elo narrativo *mostrar* em detrimento do *contar*. Sai de cena a preocupação em elaborar um mundo ficcional vinculado às necessidades de demandas externas. Surgem indagações que parecem saltar de um pensamento labiríntico, ressonâncias quase

8. NETO, Torquato. O Terror da Vermelha. In: *O Gramma*, n. 2. Teresina: mimeografado, novembro de 1972, p. 3. A passagem extraída é retirada da parte inicial do poema-roteiro do filme *O Terror da Vermelha*, onde Torquato Neto parece propor um diálogo conceitual bastante particular com o pensamento vanguardista: “um filme é feito de planos: a b c: um plano depois do outro depois do outro depois do outro depois do outro – planos. Não é feito de cenas, rapaziada-cineclube. 1 plano é um plano, porquanto montagem é, ante sempre uma análise de planos. é mais soma/ divisão/multiplicação/ subtração. Certo disso, dziga vertov, citado por Godard em inglês: montar um filme antes da filmagem, montar um filme durante a filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme”. Como é possível perceber no final do excerto, tal concepção é tributária da produção fílmica e dos escritos produzidos pelo cineasta russo Dziga Vertov, que em sua incursão teórico-prática ao território do cinema informava que “o processo da produção cinematográfica, ocorre durante a observação, após a observação, durante a filmagem, após a filmagem, durante a edição (na busca por fragmentos de montagem) e durante a montagem definitiva”. STAM, Robert. Os teóricos soviéticos da montagem. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 62.

oníricas,⁹ que ganham projeção no universo da filmagem. Em *O Terror da Vermelha* alguns fotogramas tentam demarcar micronarrativas, como a estabelecer um diálogo híbrido entre o plano *local* – da cidade (Faroesteiro da Cidade Verde) e do bairro (Terror da Vermelha) – com o plano *global*, presente em narrativas de obras preexistentes, como no filme norte-americano *O médico e o Monstro*, de 1941.



Imagens 6 a 8: *O Terror da Vermelha*: a faturação do filme em micronarrativas (histórias dentro de outras histórias)

*

Um fator correlato ao desenrolar desse processo é que a nova tecnologia começava a romper com boa parte dos entraves econômicos e se encontrava agora ao alcance de um público bem mais vasto, promovendo assim um “equilíbrio entre [as] forças das técnicas de comunicação e a capacidade de reação do indivíduo” (McLuhan, 1998, p. 36). Se do ponto de vista de Torquato Neto era possível a conformação de um novo cinema que se expressasse contrariamente ao cinema comercial em ângulos, planos, enquadramentos e inserções de palavras-cenário, a radicalização desse projeto caberia ao homem ordinário a partir de um cinema experimental-documental, sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios (Stam, 2003, p. 92).

Uma das marcas de diferenciação do novo aparato técnico frente às câmeras profissionais – além, é claro, do reduzido custo financeiro – encontrava-se no fácil manuseio, que praticamente prescindia da posse de um saber técnico elaborado para operacionalizá-lo.¹⁰ A espontaneidade intrínse-

9. Sobre a relação entre o ato de filmar e a possibilidade de produzir novos agenciamentos voltados para uma sensibilidade estética renovada, Torquato Neto se referiu ao filme *Terror da Vermelha* como “material filmado que percorria acidentalmente um fio de acontecimento, matéria de memória de uma só pessoa em equipe”. ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *O Terror da Vermelha*. In: *O Gramma*, n. 2. Teresina: mimeografado, novembro de 1972, p. 3.

10. Ainda que em muitas passagens de seus escritos Torquato Neto se esforce por propagandear

ca ao gesto de sair filmando pelas ruas fez do instante criativo um *espaço de descoberta* onde o produto obtido não é fruto de uma realização diretiva, mas uma resultante da relação lúdica que se opera com os meios.

Ao deixar evidente a impossibilidade do homem ordinário em “fazer cinema” dentro de sua conformação *stricto sensu* – tendo em vista o sofisticado aparato que o empreendimento congrega¹¹ –, Torquato parece querer se afastar de projeções inatingíveis e enxergar na precariedade do recurso, agora empregado no registro de cenas da realidade mais imediata, a possibilidade de confeccionar algo ética e esteticamente rico. No cruzamento entre arte e tecnologia desponta um vetor de energia criativa.

Ainda que a mentalidade mais conservadora evidenciasse o fruto dessas produções como imperícia ou desleixo técnico, muitos dos entusiastas da prática superoitista apostavam na liberdade autoral e na exploração das múltiplas possibilidades propiciadas pelo novo equipamento – facilidade de acionamento, mobilidade da câmera e imediatividade do registro –, um exercício de perscrutar as matérias de expressão advindas do corpo a corpo com a experiência social e com as mutações no campo das sensibilidades daí provenientes. Uma possibilidade de romper codificações preestabelecidas em favor de modos de subjetivação singulares – a modelação de uma nova “sensibilidade estética que acarretasse mudanças num plano de vida mais cotidiano” (Guattari, 2005, p. 29-30).

Todas essas questões estão atreladas à irrupção de um novo regime de visualidade que altera a postura do sujeito-observador diante do que é visto. Mudanças nos regimes de visualidade derivam do advento de “particularidades tecnológicas, sócio-históricas e epistemológicas” (Lopes, 2011, p. 102-

o caráter automanuseável da novidade tecnológica, muitos foram os manuais elaborados na década de 1970 para uma melhor apropriação técnica do Super-8 que obtiveram tradução para o português. Dentre eles podemos citar: BAU, N. *A prática do Super 8*. São Paulo: Summus, 1972; BEAL, John David. *Super 8 e outras bitolas em ação*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1976. PIPPER, James. *Realização em Super-8*. São Paulo: Summus, 1977. No Brasil, todos os manuais foram adaptados pelo paulista Abrão Berman, um dos grandes entusiastas do movimento superoitista e fundador do Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE). De todo modo, boa parte das experiências com a *Super-8 mm* terminaram por ignorar as prescrições veiculadas pelos manuais de cunho didático em favor de novas formas de produção e circulação do pensamento contemporâneo.

11. “Superoito: dê uma chance ao seu olho. É claro que você não pode “fazer cinema” por aqui; superoito é barato, amizade, cinquenta cruzeiros o filminho de três minutos, revelado e tal, colorido Kodak; experimente, é fácil demais, *aperte o dedo*, invente como queira, dê uma chance a seu olho, futuque, descubra, transe em superoito”. ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Quarta-feira magra. *Última Hora*. In: Coluna Geleia Geral. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1971.

3). Partindo do princípio que as *formas de ver* alteram-se historicamente, as formas de apreender o mundo visível/dizível, por óbvio, se alteram de acordo com as contingências de cada época e de cada lugar. Logo, a relação do homem com a realidade é alçada a outros parâmetros que terminam por implicar novas formas de agir ante o que se vê.

A imagem metafórica elaborada por Torquato Neto do homem com o olho na lente e o dedo no disparo – bastante próxima do princípio *one-man shooting*¹² – atribui à empunhadura da câmera *Super-8 mm* pelo homem ordinário uma propriedade criativa com alto poder de investigação. Ao se debruçar com inteligência e sensibilidade sobre as contingências de seu tempo, este poderia reinventar a dinâmica do olhar em proveito de desejos e interesses imediatos, em um movimento que vai ao encontro da apreensão da vida em flagrante.

Com algumas supressões e acréscimos condizentes à realidade local te-resinense da época, Torquato dispõe de forma integrada no jornal alternativo *A Hora Fa-tal* de três escritos da Coluna *Geleia Geral* favoráveis ao uso contraventor do *Super-8 mm* que, no plano do agir cotidiano, dariam cabo da heterogeneidade das *maneiras de fazer* e de marcar o social em comum acordo com as vontades e necessidades dos novos consumidores. O documento a seguir revela, a um só tempo, um projeto arquivístico-memorialista de captura das imagens do cotidiano, bem como a necessidade do homem ordinário em criar, a todo momento, outras cartografias para si e para os espaços que comportam sua movimentação:

Pegue uma câmera e saia por aí como é preciso agora, como está na hora: fotografe, filme, documente tudo o que pintar, invente, mostre, guarde. Mostre. Isso é possível e é fascinante e é preciso. Curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão (e, diria Glauber Rocha nos bons tempos, uma ideia na cabeça), documentando, inventando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre com o olho em punho a câmera pintando na paisagem geral brasileira desse tempo, agora. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, metáforas históricas, filmes imbecis. Precisamos da imagem nua e crua que se vê na rua, dura, sem

12. Para o cineasta Rogério Sganzerla, o Neorrealismo e *Nouvelle vague* instituíram em diferentes épocas a equiparação do homem com uma câmera na mão à ideia de um homem na linha de tiro (*one-man shooting*). Essa forma direta de filmar, de apanhar a vida no calor do momento, em situações reais, ganhou novos desdobramentos e particularidades nas formas alternativas de produção (8 mm, *Super-8 mm*, VT e filmagnético). Ver a respeito: SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

mais reticências, a verdadeira. Toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais são apenas uma barra da necessidade. Olhe com olhos livres: quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e dos corpos no beco? A realidade é um muro e tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme; curta fazendo isso. Uma câmera na mão e o Brasil no olho têm sua beleza [...] O cinema é novo. E a câmera Superoito é a democratização do cinema (c.f. Orson Wells, na *Manchete*). Já ouviram falar em superoito? Filma rápido, prático, barato, colorido. Filma tudo o que você quiser ver e recriar. Vê de perto. Pegue uma câmera emprestada, alugada, como puder. E mande brasa. Superoito é fácil de manejar e custa, cada filme de três minutos, quarenta cruzeiros nas lojas do ramo [...] É tão simples: basta, por exemplo, apertar o dedo da janela do ônibus, andando. Filme e depois veja: é bonito isso? Descubra. [Mesmo] depois que o “cinema novo” acomodou-se, envelheceu e virou curtição das elites “culturais” em descarada entregação do processo cinematográfico no Brasil [...] a coisa não parou. No Rio, em São Paulo, Manaus, Brasília, Teresina, essa nova maravilha da tecnologia – a superoito – está sendo utilizada com eficácia por quem se liga, se interessa e se dispõe a mandar a bola pra frente. Inventando, utilizando sempre os novos meios de comunicação – e o cinema é novo, repito, e para as massas. Experimente filmar e veja como você vai se ligar, sinta o drama [...] o cinema, como se vê por aqui é apenas um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície plana qualquer. É muito chato. O quente é filmar Tente (Araújo Neto, 1972).

Não por acaso Torquato Neto chegou a ser definido por Décio Pignatari como “um criador-representante da nova sensibilidade dos não especializados” (Araújo Neto, 1982, p. 13). Para além de um movimento de incentivo à utilização das câmeras de *Super-8 mm*, a fala de Torquato procura firmar, em linhas gerais, uma espécie de manual subversivo desse aparato técnico, como forma de convertê-lo num instrumento de reescrita do cotidiano, à revelia das linhas de segmentaridade da época. Muito possivelmente tal movimento estivesse ligado à sua percepção de que os “regimes de visualidade se alteram historicamente através da criação de novas técnicas e tecnologias que funcionam como prolongamentos ou próteses do corpo orgânico do homem, potencializando seu poder de apreensão das qualidades sensíveis apresentadas aos sentidos” (Lopes, 2011, p. 6).

A imagem do cidadão com a câmera em punho foi certamente uma

ideia que ganhou força no cenário cultural da época. No Rio de Janeiro, em Salvador, Recife, João Pessoa, Teresina e alhures, as proposições de Torquato Neto – reveladoras da necessidade de se buscar novas categorias cognoscíveis – soaram para muitos dos entusiastas experimentalistas como algo profundamente imprescindível à nova dinâmica de forças da sociedade brasileira pós-1964. O artigo do cineasta pernambucano Geneton Moraes Neto – *Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua: a transa é filmar* –, publicado na coluna Aldeia Global do jornal Diário de Pernambuco, em junho de 1973, e endereçado ao público jovem, denota, pela estrita semelhança de título e de conteúdo com o excerto anterior, o fôlego adquirido pelas ideias do ícone tropicalista na paisagem da época, bem como a utilização de novos ladrilhos no montar do mosaico que se formava em paralelo às formas dominantes de pensamento.

A ideia de que os espaços podem ser refundados antes de tudo pelos jovens a partir do seu latente potencial de ruptura e subversão faz do esforço de reorganização da sintaxe do viver na cidade uma necessidade de primeiro plano. A urbe figura, dessa forma, como um dos palcos privilegiados de ação e de luta em que a ação tática se volta para a remodelação do olhar sobre os espaços do plano cartográfico – ciosamente organizado por estratégias de poder-saber tacitamente admitidas. Por intermédio desse ponto de vista se pode inferir que:

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça. Cada mapa tem seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes. Os mapas que orientam os movimentos das várias categorias de habitantes não se superpõem [...] o vazio do lugar está nos olhos de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda (Bauman, 2001, p. 121-2).

Por essa e outras razões, a *Super-8 mm*, com todo o seu potencial investigativo, deveria ser tomada como um veículo revelador da “multiplicidade de experiências disparatadas [...] dos pequenos sedimentos, dos pequenos gestos, das múltiplas ações, reações, conflitos e pelejas” (Albuquerque Júnior, 2005, p. 82), em que as preocupações com o acabamento técnico no produto final não deveriam ser elevadas a primeiro plano. Segundo Geneton Neto:

Os fatos mais comuns, aparentemente sem nenhum significado, podem ser transformados em filme. Na sua rua, na cidade ou onde você queira, certamente há um motivo. Não se preocupe com a perfeição, nem pense em criar uma obra prima, de início. A primeira experiência, sob todos os aspectos, é válida e abrirá caminhos (Moraes Neto, 1994, p. 31).

○ que importa nos filmes experimentais é o trajeto, a viagem pelo território desconhecido, o percurso no *aqui e agora*, o processo mais que o resultado, a possibilidade da metacrítica ao alcance do homem ordinário. Este sujeito passa a ser assimilado como o combatente que, ao movimentar-se pelos espaços com olhar oblíquo atento à sua temporalidade, daria cabo a outros enquadramentos.

○ sentido atribuído ao filme é, antes de qualquer outra definição, a derivação da experiência de fazê-lo ou, caso se prefira, o próprio evento que é chamado a se realizar. ○ movimento de empunhar a câmera em qualquer lugar e a qualquer momento aparece como um gesto arteiro que torna possível a proposição e apreciação de questões anteriormente negligenciadas. Novos olhares, outras conexões. A busca por uma investigação livre de condicionamentos ganha corpo através da filmagem documental realizada nas ruas, distanciada do aparato técnico dos grandes estúdios. A vida registrada ao improviso, focalizando pessoas e processos concretos, expressa subliminarmente a crítica ao registro documentário tradicional (sociológico e explicativo). Aos olhos de Torquato Neto, a descritividade propiciada pelas câmeras *Super-8 mm* permitiria retratar as pessoas sem máscaras ou evasivas, revelando o que se ocultava sob a superfície dos fenômenos sociais. A composição desses novos elementos permitiria alcançar o âmago da realidade, instituindo assim uma nova economia subjetiva.

○ desejo incontido de perscrutação que o assalta tem como ponto de partida um ideário que enxerga na confluência *homem-câmera* um meio autônomo, possibilitador do registro imparcial da realidade. Tal perspectiva advém, em parte, do contato de Torquato Neto com a obra fragmentária do cineasta russo Dziga Vertov, que lhe chega a partir dos escritos de Godard. Sabe-se que Vertov foi o precursor do Cinema-verdade, vindo a influenciar a produção de boa parte dos cineastas da *Nouvelle Vague*. Em linhas gerais, a proposta do cineasta russo seria configurar uma nova disposição para o registro de imagens em que a objetiva da câmera, dentro de sua conformação mecânica e automática, pudesse filtrar as interferências subjetivas intrínse-

cas ao olhar do sujeito que a controla no corpo a corpo com a realidade. Dentro dessa perspectiva, a câmera é entendida como um meio mais isento e aperfeiçoado que o olho humano, sendo, por essa razão, capaz de adentrar no âmago de cada situação, no seu *aqui e agora*, possibilitando uma dimensão de verdade inatingível por outros meios. Por esta leitura, somente as situações não encenadas, distanciadas do ideário de representação e em estado de improviso poderiam ser capturadas em estado bruto, distanciando-se dos fins didáticos e de exemplificação histórica. A esse novo modelo de interação entre o homem e a máquina Vertov chamou de “Cine-olho”:

O principal e essencial é a cine-sensação da realidade [...] Por conseguinte, tomamos como ponto de partida a utilização da câmera, à medida que o Cine-olho é muito mais perfeito que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visuais que povoam o espaço. Meu caminho conduz à criação de uma nova percepção do mundo. Por ele decifro um mundo novo que lhes é desconhecido [...] Eu sou o Cine-olho. Sou o olho mecânico. Eu sou a máquina, mostro-lhes o mundo como somente eu posso vê-lo. Adiante e para sempre me liberto da imobilidade humana, estou em contínuo movimento, aproximo-me e afasto-me dos objetos. Meu caminho conduz a uma criação de uma nova percepção do mundo. Por ele decifro de um modo novo um mundo que lhes é desconhecido [...] Cine-olho é a primeira tentativa no mundo de criar uma obra sem a participação de atores, decoradores, diretores. Sem utilizar estúdios nem figurinos. O Cine-olho se compreende como “o que o olho não vê”, como o microscópio e o telescópio do tempo, como o negativo do tempo, como a possibilidade de ver sem fronteiras, nem distâncias (Vertov, 1976, p. 3-6).

Ao proclamar a necessidade de ruptura com a imagem reticente – “che- ga de metáforas, queremos a linguagem nua e crua que se vê nas ruas” –, Torquato Neto, tal qual Vertov, demonstra sua obstinação pelo alcance da imagem total, o que inevitavelmente o leva a tensionar as bases do regime de visualidade majoritário à realidade de seu tempo. Sua busca por um cinema revelador – via registro com a *Super-8 mm* – parece advir da ideia de que “a câmera, sendo mais neutra do que o olho, tenha a capacidade de expressar com mais vigor e precisão a realidade do que qualquer outra representação que dela tome conta” (Sampaio, 2000, p. 50). A construção de um olhar diáfano, capaz de capturar a realidade sem a contaminação da subjetividade, poderia, segundo sua percepção, ser alcançada por intermê-

dio dos “planos-gerais”.¹³ O olhar demorado que a objetiva suscita nessas condições permitiria entrever a verdade alojada nas fissuras do mundo real, “podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si” (Xavier, 1991, p. 10).

No momento em que as grandes questões do cinema deságuam no ambiente em metamorfose do circuito alternativo, Torquato, um feixe andante de significados em guerra consigo mesmo, projeta no ato de filmar – este extraordinário engenho que a seu ver removeria os intermédios entre o olho que vê e a realidade que é vista – o ponto de chegada de uma contralinguagem¹⁴ capaz de instaurar “olhos livres” portadores da verdade. Para ele, estes novos olhos seriam capazes de dar a ver o *em si da imagem*, favorecendo a visibilidade da essência da realidade em oposição à enganosa realidade metafórica – esta última sendo veiculada, segundo seu entendimento, principalmente pelos autointitulados ‘filmes históricos’ (Deleuze, 2000, p. 94).

Explorar e registrar de modo mais agudo as nuances intrínsecas dos fenômenos visuais – questionando sua visibilidade bem como sua formação no campo de enunciação –, são postulados-chave deste movimento. O ato de filmar com a *Super-8 mm* se tornaria palavra de ordem contra o “excesso de ficção” que havia se abatido sobre o cinema. Espécie de “ovo de Colombo” à procura por um cinema puro, preocupado com o registro da realidade, no afã de reduzir minimamente as intervenções de natureza subjetiva.

Ao historiador, contudo, é preciso se desvencilhar do ar de condescendência que por vezes se abate à posteridade, entendendo que os “agentes históricos veem as imagens de seu tempo de maneira radicalmente diferente da nossa perspectiva, necessariamente atravessada por valores do presente e de outro regime de historicidade” (Baxandall, 1991). Ante a crença em um olhar *objetivo*, seria pertinente *objetar* que a câmera só captura aquilo que a fazemos focalizar por meio de um ajuste intencional que lançamos sobre sua *objetiva*. Que a imagem “nua e crua que se vê nas ruas” ao tempo em que é capturada passa a ser a expressão de um ato volitivo inaugural da subjetivida-

13. Segundo Jaques Aumont, o plano-geral é a mostra de uma paisagem completa, a partir de um conjunto ordenado de fotogramas ou imagens fixas, limitado espacialmente por um enquadramento (que pode ser fixo ou móvel) e temporalmente por uma duração. In: AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*. Papirus, 1995, p. 38.

14. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Eu ando por debaixo da avenida muito antes do metrô: a transa underground de Torquato Neto no contexto da década de 1960 no Brasil. *Textura* (Canoas), v. 14, 2006, p. 23.

de de quem a viu, que emprega ao olhar as marcas deste desafio perceptivo. Nesse sentido, a apreensão fragmentária de determinado fenômeno pela câmera deve prestar contas àquele que a carrega e a movimenta pelas leis da perspectiva. A rigor, sem livre iniciativa, a máquina segue um roteiro do olhar: “A câmera na mão com seu andar desequilibrado, com sua trepidação [quer seja da janela do ônibus ou de uma deambulação nas ruas], desnaturaliza a objetiva, denuncia a presença de um sujeito que a manipula; de um sujeito que é a própria história. Sua palpitação, sua vacilação, sua oscilação na relação com as [imagens] remetem à própria diversidade dos pontos de vista com que se pode abordar a história” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 324).

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História: redemoinhos que atravessam os monturos da memória. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alcides; PINHEIRO, Áurea Paz. *História: cultura, sociedade, cidade*. Recife: Bagaço, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Territórios da revolta – Novos planos do olhar, ver a própria imagem. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira. Em matéria de porforice. In: *Última Hora*: Coluna Geleia Geral. Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1971.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. Rio de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Vamos transar a imagem. *A Hora Fa-tal*. nº. 1. Teresina: mimeografado, junho de 1972.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Quarta-feira magra. *Última Hora*. In: Coluna Geleia Geral. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1971.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Luiz Otávio Pimentel: sobre Orgramurbana. Coluna Geleia Geral. 09 de dezembro de 1971.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. In: *O Estado: Suplemento O Estado Interessante*. Teresina, 1972, nº. 10, p. 5-6.

AUMONT, Jacques: *A Estética do filme*. Papirus, 1995.

AYALA, Waldir. Do mar ao concreto armado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/08/1970, Caderno B, p. 2.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Eu ando por debaixo da avenida muito antes do metrô: a transa underground de Torquato Neto no contexto da década de 1960 no Brasil. *Textura* (Canoas), v. 14, 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhanças: cinema marginal e flâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*. vol. 27, nº 53. São Paulo Jan./Jun. 2007.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. *Fronteiras: Revista Catariense de História* [on-line], Florianópolis, n. 18, 2010.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. (Tese de Doutorado). Recife, UFPE, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COUTO FILHO, Durvalino. O faroesteiro da cidade Verde. In: KRUEL, Kenard (org.). *Torquato Neto ou a carne seca será servida*. 2. ed. Zodiaco, Teresina, 2008.

COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro em 06/02/2006.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. (Dissertação de Mestrado). ECA-USP. São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. In: PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. O Terror da vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 2004.

DIAS, Claudete. O cinema piauiense. In: KRUEL, Kenard (org.). *Torquato Neto ou a carne seca será servida*. 2ª ed. Zodíaco, Teresina, 2008.

FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema super-8 em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1994.

GALLOWAY, Alexander. Protocol: How Control Exists after Decentralization. In: CAETANO, Miguel Afonso. *Tecnologias de resistência: transgressão e solidariedade nos média-táticos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

LOPES, Marcelo Silvio. *Os espaços internos nas obras de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. Londrina: Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. 2011.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2008.

MENGARELLI, Hugo. Superoito: uma possibilidade ainda não compreendida. In: *Revista Panorama*, Curitiba (PR), nº 249, 1988.

MONTEIRO, José Carlos. *Curta metragem: radar cativo*. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano IV, nº.18, jan./fev. 1971.

MORAES NETO, Geneton. Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua: a transa é filmar. In: FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema Super 8 em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1994.

NETO, Torquato. O Terror da Vermelha. In: *O Gramma*, nº. 2. Teresina: mimeografado, novembro de 1972.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães; Santos, Fabrício Cordeiro. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. In: *Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologias*. Porto Alegre, v. 19, n. 2, maio/ago. 2012.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro em 12 de maio de 2007.

PESSOA FILHO, Antônio Noronha. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro em 21 de janeiro de 2006.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

SEIXAS, José Manoel. Superoito. *Revista Cine-Olho* (Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ/Kayrós), São Paulo, nº 3, dez. 1977.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

STAM, Robert. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TORQUATO NETO. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VERTOV, Dziga. Anotações de Dziga Vertov. Tradução de Henrique Faulhaber Barbosa Revista. *Revista Cine-Olho* (Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ/Kayrós), São Paulo, nº 1, nov. 1976.

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

De Torquato Neto à Jomard Muniz de Britto: o Super-8 se faz “cinema” e expressa outras formas de se existir nos anos 1970

Iago Tallys Silva Luz

Introdução

Neste estudo, reconhecemos a necessidade de uma relação dialógica entre os circuitos de produção nordestinos, entendendo, que mesmo o Super-8 não podendo se encaixar em uma ideia de Cinema de Massa, o mesmo não deixa de ser “cinema”, de indicar uma relação entre público, história e o sistema de imagens do filme, o que nas palavras do próprio Fábio Brito:

Mesmo levando em conta que o público consumidor era, em geral, formado pelos próprios produtores dos filmes, ou um grupo restrito de frequentadores dos cineclubes, estes reagem de forma a identificar-se com as obras, articulando-se subjetivamente, ao sentirem-se, ao mesmo tempo, *autor* e *personagem* (Britto, 2016, p. 110).

E mais, se pensarmos na produção de Frederico Osanan Lima (2012), entendemos que não só o Super-8 precisa ir além da ideia de se conceber apenas como “filme experimental”, mas sim como forma de se fazer cinema no Brasil, entenderemos que esse cinema, que como Rubens Machado Júnior (2009) é mister em recordar, que corre por fora das grandes formas de fazer cinema no Brasil, como uma terceira via, frente às estéticas encaixadas por Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, é deixado de lado pela historiografia nacional quando se fala em um *Cinema Brasileiro Moderno*. Uma produção, que colocada em números por Antonio Leão da Silva Neto (2017, p. 621-623), apenas nas décadas de 1970 e 1980 já contemplava 4665 exemplares, o Super-8 vira moda no entremeio dessas décadas e se abre como meio eminentemente moderno de transgressão.

Logo, este trabalho estudará historicamente o Super-8 como meio de expressão de uma outra forma de se fazer cinema, assim como de ser resistência no Brasil dos anos 1970. Assim, entende-se que as produções superoitistas tanto correm por fora do ideal criado de *Cinema Brasileiro Moderno* na historiografia nacional, como possibilitam enxergar outras formas de se existir nas cidades, sob a qual, através da análise da produção do piauiense Torquato Neto e do pernambucano Jomard Muniz de Britto, levantamos a bandeira da necessidade de um diálogo entre os circuitos de produção, especialmente nordestinos, que possibilite enxergar os contatos, dissidências, entendendo de fato o Super-8 enquanto cinema e não apenas como filmes isolados.

O Super-8 como forma de transgressão cinematográfica moderna

Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando.

(Torquato Neto, 1971)

Pelas veredas de uma grande cidade do Nordeste do Brasil, um ser estranho, jovem, magérrimo, cabeludo, perambula pelas suas ruas. A imagem não se fixa, foge para com o espectador, treme, desfoca, mistura as cores. A cidade está fervilhando, horário de pico. O sujeito avança na contramão do fluxo de pessoas, fumando um cigarro de maconha. Observa o que o envolve. A imagem focaliza garotas, garotos (seriam atores?). Repara *outdoors*, da Coca-Cola? Dos cigarros *Malboro*? “O ônibus passa cheio de braços: braços de todas as cores. Pra que tanto braço, meu Deus, pergunta minha solidão. Porém meus olhos perguntam muito mais” (Britto, 1982, p. 56). Um policial o aborda, pede os seus documentos e depois sorri, examinando o 3x4 da fotografia e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha (Belchior, 1976),

o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se: – olha, bicho, esse teu cabelo está muito grande. [...], as pessoas me cercaram na rua da assembléia e gritavam: *corta o cabelo dele* e tal. A gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. eles olham com ódio para o meu troféu, meu cabelo grande e bonito espanta. Espanta não, agride. E eu me garanto que não corto (Araújo Neto, 1973, p. 199).

O fragmento acima poderia ser a sinopse de muitos filmes em Super-8 produzidos no Nordeste brasileiro durante as décadas de 1970 e 1980. Poderíamos estar falando de *David vai guiar*, de Durvalino Couto Filho, ou *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto, películas piauienses produzidas entre 1971-72. Poderia ser, também, a *Recinfernália* e *O Palhaço Degolado* de Jomard Muniz de Britto, produzidos no Pernambuco, em 1975 e 1977. Além desses, poderiam ser tantos outros que marcaram o cenário superoitista nordestino das décadas supracitadas. O trecho ainda mistura passagens da época com a música do cearense Belchior, com o relato do piauiense Torquato Neto ou mesmo com a poesia do pernambucano Jomard Muniz de Britto que, como bem lembra Frederico Osanan A. Lima (2012, p. 199), “Estranhos! Insanos! Psicodélicos! Podem ser assim tanto os corpos magérrimos que se espremem na frente das lentes do Super-8 quanto a opinião do público que assiste à projeção”.

Comercializada em função de um novo nicho de mercado, o da realização de filmagens caseiras, como batizados, festas de aniversários, casamentos, entre outros, o Super-8 tem sua maior difusão ao longo da década de 1970, período no qual fora lançada sua versão sonora, com a pista magnética em seu filme do lado oposto as perfurações e as próprias câmeras passam a dispor de cabeças magnéticas de gravação, sendo um produto que apesar de mais barato que outras bitolas, ainda é especialmente ligado à classe média do período. Tendo assim como seus principais atributos a praticidade em seus processos de captura, corte, introdução de fita magnética para sonorização, além da mobilidade, baixo custo frente outras câmeras, o Super-8 mm ultrapassa suas margens iniciais de mercado e passa a ganhar novos usos, especialmente em torno de experimentações artísticas no período (Monteiro, 2017, p. 114-116).

O Super-8 se torna, assim, um grande instrumento de potência imagética, dando vazão a outras experiências com o espaço, com os corpos e, também, com o cinema. Todavia, cabe compreendermos tais produções amparadas no conceito de “experimentalismo filmico”, noção proposta por Rubens Machado Júnior (2009, p. 23), na medida em que se compreende tal tecnologia como externa à lógica de produção e circulação que, notadamente, caracteriza o cinema de mercado. Tal ideiação pode ser corroborada através de falas de seus próprios diretores que, como Jomard Muniz de Britto, não se entendem como um cineasta profissional:

Com o Super-8, refundamos e afundamos o anarco-tropicalismo de todas as pulsões, paixões, alegrias e contestações, narrativas desestruturadoras, livres, libertinas, libertárias. **Mas não me considero um cineasta, no sentido profissional e mais pragmático do termo. Talvez seja, na geleia geral brasileira, um autor de textos audiovisuais. Um autor desautorizado?** (Britto, 2000. In: Cohn, 2013, p. 183, grifo meu).

Com o Super-8, esses cineastas não se tornam ou almejam ser profissionais do cinema, mas buscam jogar com as possibilidades de estar à margem, de não ter que responder a anseios de financiadores, de não aderir a uma estética que agrade festivais ou de pensar em múltiplos “modos de endereçamento” para cooptar o maior número de espectadores. O Super-8, como remonta Edwar Castelo Branco acerca da experiência de Torquato Neto:

[...], o deslumbramento com o Super-8 é mais que o gosto do experimental, e mais que uma inserção no emergente cinema marginal. Aparece, sobretudo, como forma de ocupação e de abertura de novos espaços de poder – no presente e com vistas ao futuro. [...]. O Super-8 é considerado pelo poeta e por seus amigos **como um modo radical de ver e registrar o Brasil em ângulos possíveis e que ainda escapam à censura oficial** (Castelo Branco, 2005a, p. 24, grifo meu).

“Um modo radical de registrar o Brasil”, como uma espécie de guerrilha urbana que contrapõe a norma, o instituído, o cânone do cinema e uma moral conservadora da época. O fragmento sobre a experiência de Torquato Neto nos revela a potência subversiva do Super-8, mas também, indica uma ressalva, que é o perigo de colocar os experimentalismos fílmicos na mesma bagagem das experiências do chamado Cinema Marginal como um todo, afinal, como bem abre o trecho acima, o Super-8 seria “mais que uma inserção no emergente cinema marginal”, tendo seu próprio circuito de difusão e processos particularizados de produção.

Nesse sentido, é mister lembrarmos de Rubens Machado Júnior (2009, p. 18) quando este afirma que os filmes experimentais: “não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença”. Pois, mesmo se pensarmos no vanguardismo na qual irrompe o movimento

cinemanovista ou o marginal, mesmo estes buscando uma fuga as predisposições mercadológicas, com as chanchadas de muito sucesso na época ou as práticas hollywoodianas em si, e no caso do segundo movimento, ainda uma busca por romper com padrões estéticos típicos dos festivais de cinema, estes, ainda acabariam por operar dentro de um sistema, seja no quesito técnico, seja no de produção, respondendo a preceitos de um cinema comercial. O próprio Lima (2012, p. 193) chega a afirmar que “o Cinema Marginal, no Brasil, foi um rico exemplo comercial de que ser experimental dentro dessa concepção pode ser um bom negócio”.

Todavia, o filme experimental superoitista procura explodir com esse circuito comercial, com essa linguagem cinematográfica, ao passo que não esconde as imperfeições, os cortes bruscos, os buracos de narrativa e enenação, ou, como bem versa, Jomard Muniz de Britto ainda em 1981:

Para o Cine-vivendo que experimento, forma e conteúdo são inseparáveis. **A concepção do filme já surge como síntese de imperfeições. Recusando a gramática dos colonizadores.** A ideia se concretizando, se estilhaçam e se multiplicando por imagens. [...]. Linguagem definida lembra escola. Escola cheira a prisão. (Britto, 1981. In: Cohn, 2013, p. 82, grifo meu).

Esse tipo de filme, especialmente no Nordeste brasileiro, rompe com uma estética própria de representação da região. Assim, não revisita o canção e a violência como em Glauber Rocha, não fala da fome e da seca como Nelson Pereira dos Santos, entre outros exemplos. Os filmes experimentais rompem, também, com uma linha narrativa característica do *Cinema Brasileiro* da época, margeado por questões da relação entre arte e política, invenção e comunicação entre culturas, ou, no quesito importação e exportação cultural. Nesse sentido, são tais filmes que, ao se colocarem como a margem do circuito comercial, das correntes estéticas, ou da “gramática dos colonizadores” como versa Jomard Muniz de Britto acima, que eles conseguem empreender uma leitura própria da cultura brasileira dos anos 1970 e 1980, leitura essa obscurecida diante da ênfase historiográfica dada ao Cinema Novo, ao Cinema Marginal ou mesmo às relações entre estes grupos, de modo que entendemos, tal qual Frederico Osanan A. Lima (2012, p. 187), que tais filmes não estão inseridos dentro de uma historiografia clássica sobre o tema ou naquilo que se concebe como o *Cinema Brasileiro Moderno*.

Nesse sentido, Lima defende que o Super-8 corre por fora quando se trata de tal noção na historiografia nacional, não deixando, todavia, de responder à ideia de “moderno” ainda que o Super-8 fosse o avesso de predisposições comerciais e estéticas. Assim, a produção superoitista seria também um experimento cinematográfico moderno, uma margem do *Cinema Brasileiro Moderno* que corre por fora a uma ideia construída através das vertentes do Cinema Novo e Marginal. É desta premissa que balizamos a ideia de que o Super-8 emerge como um outro do chamado *Cinema Brasileiro Moderno* e no Nordeste especificamente, estabelecendo outros modos de representação das existências dos sujeitos, sobretudo jovens, naquela região no entremeio dos anos de 1970 e 1980.

A ideia de que o Super-8 representaria uma alternativa a construção de uma noção de *Cinema Brasileiro Moderno*, nos anos 1970, pode ser exemplificada quando pensamos em nomes clássicos dos estudos de cinema brasileiro do período, a exemplo de Ismail Xavier (1993). O que vemos na produção de Xavier é uma primazia de obras e autores que significariam suas produções no entremeio de uma ideia de arte engajada e um circuito comercial a qual se inserem. Portanto, mesmo se deslocarmos o eixo de estudos, como nos aponta Lima (2012, p. 189), e procurarmos nomes como José Agrippino de Paula, exaltado nacionalmente por Caetano Veloso quando diz que “um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos é [a produção superoitista] *Céu sobre água* [...]”, veremos mesmo assim seu completo esquecimento na listagem de nomes feita por Xavier (2001, p. 54-55) do chamado *Cinema Brasileiro Moderno* e seus tipos de diretores. Logo, se sujeitos cuja produção são marcadamente figuradas em grandes eixos econômicos do país – e ainda possuidor, no caso de José Agrippino de Paula, de um impulso propagandístico como o de Caetano Veloso – ainda não são lembrados pelos clássicos, não restaria muitas dúvidas sobre o lugar dos filmes experimentais nordestinos.

Todavia, se não fazem parte das referências dos clássicos de época, não podemos dizer que as películas superoitistas recaem no esquecimento. O que observamos é a emergência cada vez mais representativa de estudos sobre tais filmes, de modo que é notória a crescente de trabalhos, seja na área da História, seja em outros campos, que passam a perceber a riqueza documental resguardada em tais produções, de entender que esse “brinquedo” de classe média servira como uma espécie de válvula de escape, de

conjugação entre arte, prazer e liberdade, como pode-se perceber na fala do baiano Edgard Navarro sobre o filme *O rei do cagaço*, de 1977: “Quando o personagem sai cagando tudo, pra mim foi um alibi pra poder dizer tudo o que eu estava sentindo, tudo o que eu queria dizer, e que não sabia direito como dizer” (Navarro. In. Roizman, 2019, p. 449). Assim, os filmes superoitistas exprimem também uma outra linguagem – como em Navarro com o ato de “cagar”, que representaria tudo aquilo que com palavras, com a linguagem definida, não conseguira dizer – sob a qual diversas esferas da juventude encontram, inventam, uma forma de expressar-se diante de contradições, lutas e desejos expressos na cidade, indiferente aos desmandos ditatoriais, transgredindo modelos estéticos.

Nos voltamos assim, às produções de sujeitos-signos propostos para análise, especialmente sob o diálogo proposto entre as produções de Torquato Neto no Piauí e as produções Jomardianas no Pernambuco, de modo a perceber um diálogo entre os produtores de Super-8 do Nordeste brasileiro, amparado não apenas sob um mesmo meio tecnológico, mas percebendo a interdiscursividade presente em suas produções, as referências compartilhadas, as temáticas que se repetem, que dialogam, quanto a subversão do uso dos corpos, das sexualidades, de uma moral instituída e subvertida nestas produções.

Juventudes plurais na “Terra do Sol”

Aqui na terra do Sol, não tenha medo da Lua
(Torquato Neto, 1971)

Como vimos acima, as discussões sobre os usos, expressões possíveis e o próprio lugar das produções superoitistas são palco de calorosos debates ao longo das décadas, de modo que tivemos o cuidado de demonstrar, através de trechos de produtores nordestinos, como o baiano Edgar Navarro, o pernambucano Jomard Muniz de Britto e o piauiense Torquato Neto, que tais questões permeiam seus pensamentos ainda na década de 1970, independente das distâncias físicas destes espaços. Afinal, os próprios sujeitos estão em volta de uma espécie de intercâmbio proporcionado pela presença de diásporas dos mesmos a outros estados, por inúmeros motivos, mas que trazem referências comuns e que ampliam suas visões e transformam sua própria forma de olhar para sua terra natal.

Se pensarmos na trajetória de Torquato Neto, por exemplo, vemos uma narrativa costumeira de sua época, um rapaz que se desloca de uma cidade interiorana, para uma capital de maior desenvolvimento urbano para “completar” seus estudos. De maneira mais específica, Torquato Neto deixa Teresina ainda no início dos anos 1960, o que nas palavras de Fábio Brito (2016, p. 76) “[...], mudando de cidade e de vida: da bucólica Teresina para a trepidante Salvador, o poeta sairia de sua cidade natal para embarcar no coro de (des)contentes”. O processo de mudança para Salvador, envolve drama familiar, com a resistência de seu pai, Heli Nunes, promotor público na capital piauiense, mas também, faz com que o adolescente Torquato, entrasse em contato com figuras como Gilberto Gil, Caetano Veloso ainda em Salvador. Torquato, foi o primeiro destes a deixar o Nordeste em direção ao Rio de Janeiro. Procurando seguir a carreira jornalística, o piauiense conquista seu espaço na cidade maravilhosa e se destaca como crítico cultural, evocando através das famosas colunas jornalísticas que manteve – destacam-se as colunas *Música Popular*, no *Jornal dos Sports* (março a setembro de 1967), *Plug*, no *Correio da Manhã* (junho de 1971) e *Última Hora*, com a famosa coluna *Geléia Geral* (agosto de 1971 a março de 1972) – um “desejo de localizar a cultura brasileira no entorno do mundo que ele buscava forjar, comportamental e artisticamente” (Brito, 2016, p. 76-77).

Capturados pelo Frederico Osanan Lima chama de “diáspora juvenil”, a trajetória de Torquato Neto se repete com muitos outros daqueles que compõem o núcleo da maioria dos filmes experimentais dos anos 1970, como David Aguiar indo a Belo Horizonte, Paulo José Cunha – primo de Torquato e o responsável pela ligação do mesmo com os jovens produtores contraculturais piauienses da época – e Durvalino Couto em Brasília, de modo que vislumbram outras ideias e comportamentos. De modo que o efeito dessa “diáspora juvenil”, como aponta Lima, podem ser observados na própria

[...] elaboração e circulação de vários jornais alternativos entre 1971 e 1974, tais como *O Linguinha*, *Comunicação*, *Gamma* e *O Estado Interessante*. Além da publicação de vários livros, organização de festivais de mpusica e a produção de vários filmes em formato Super-8, dos quais são exemplos *Coração Materno*, *David Vai Guiar*, *Terror da Vermelha* (1972), *Tupi Niquim* (1974), *Porenquanto* (1973-1974) e *Miss Dora* (1974) (Lima, 2012, p. 213-214).

A maioria dos filmes citados por Lima são produzidos em Teresina entre 1972 e 1974, com exceção de *Tupi Niquim* e *Porenquanto*, que apesar de produzidos por piauienses, os mesmos se passam na cidade do Rio de Janeiro, sob a qual Fábio Brito comenta que os mesmos “correspondem a uma enunciação da diáspora de jovens piauienses, enunciando a prática dos espaços aparentemente estranhos a esses jovens, e fazendo do Rio de Janeiro um local onde se observavam as subjetivações do local onde saíram” (Brito, 2016, p. 40). Tal conjunto de filmes, mesmo produzidos fora dos espaços teresinen-ses, segundo Rosa Edite Silveira da Rocha,

[...] ganham significado exatamente no esforço de um grupo de investirem em uma linguagem própria – ou em uma contra-linguagem, como dizia Torquato Neto – de forma a criar novos significados urbana, social e cultural. É um conjunto de filmes que dialogam entre si, que trabalham discursivamente em uma sequência de pensamentos coerentes com suas posturas ideológicas e culturais. Ou seja, não há apenas uma coerência estética na produção desses filmes, há sim uma sequência discursiva (ou interdiscursiva) entre as produções (Rocha, 2012, p. 14).

Produzidos por um conjunto de “uns 7 ou 8 jovens”, como diria o próprio Torquato Neto em carta à Hélio Oiticica acerca do surgimento, ou como o mesmo coloca do “milagre”, do jornal alternativo chamado *O Gramma* (Araújo Neto, 2004, p. 283), o esforço de produção contracultural em Teresina, acaba sendo um investida restrita a uma parcela muito específica da população, sendo em geral, “um grupo de garotos, cuja idade variava entre o fim da adolescência e o início da vida adulta” (Brito, 2016, p. 32). Apesar de diversamente constituído, tal grupo – formado por nomes como Arnaldo Albuquerque, Francisco Pereira, Haroldo Barradas, Edmar Oliveira, France Barradas, Pierre Baiano, Durvalino Couto Filho, Antonio Noronha, José Machado e Paulo José Cunha (apesar de morar em Brasília na época, corresponde-se diretamente com os jovens, contribuindo em suas produções) – encontra no combate as determinações sobre o modo de existir socialmente, sobre as diligências acerca das relações sociais, dos usos dos corpos, da vivência da sexualidade, uma “gama de desejos e possibilidades latentes, que se manifestavam em níveis distintos, e que conduziam a uma tentativa múltipla de se observar para além dos padrões sociais estabelecidos” (Brito, 2016, p. 32), transparece ser o mote que une essa geração.

Entretanto, aqui recorremos aos escritos de Edwar de Alencar Castelo Branco (2005b) ao entender que mesmo essa fração da juventude teresinense se juntando para combater, para lutar contra as determinações e ordem, contra o corpo disciplinado, não poderia confundir-se com um engajamento político nos moldes clássicos dos movimentos estudantis do CCEP por exemplo, não estaríamos falando sobre uma juventude e seus *corpos-militantes-partidários*, mas de um movimento de produção cultural e feitura política que extrapola os modelos partidários e militantes de sua época, dando vazão a um *corpo-transbunde-libertário*, enquanto expressão de uma luta não apenas política mas de libertação de desejos ocultos, de identidades malquistas ou mesmo mal-ditas, de dar vazão a outros modos de existência.

Pensado como espelho do *Corpo Odara* de Caetano Veloso e de *estética do desbunde* que demarcaria um olhar sobre as expressões da Tropicália, a ideia de um *corpo-transbunde-libertário*, acaba sendo visto de forma negativa por aqueles que se entendem “fazer política de verdade” contra a Ditadura Militar no Brasil, caminhando em sentido semelhante é clássica a leitura feita por Roberto Schwartz, ainda em 1970, acerca das manifestações tropicalistas e que pode ser tomada como exemplar da crítica aos desbundados da contracultura:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. [...]. Aliás, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado (Schwarz, 1978, p. 75-76).

Assim, incerta da “linha entre sensibilidade e oportunismo”, a crítica a tais formas de se conceber enquanto resistência, acaba encontrando crítica não só da frente institucional da Ditadura Militar, mas de um conjunto mais amplo de determinações, que extrapolam o “fazer político” e se engendram nas relações, no cotidiano, ou melhor, nos fascismos ordinários que como lembra Castelo Branco (2005a, p. 94), corroboram para a sustentação do regime ditatorial a partir da reprodução do caráter repressivo como o “natural” das relações sociais, o que faz com o que nosso autor conclame que o regime em voga não se constitui como algo a parte, deslocado dos desejos da sociedade brasileira e sim que, “ela na verdade é desejada” e está entranhada na forma como as pessoas se relacionam na escala micro

(Castelo Branco, 2005a, p. 94), por isso o lado “irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado”, como aponta Schwarz acima, pois atinge não apenas o institucional, mas a reprodução naturalizada da repressão independentemente de classes e partidos.

E assim Schwarz vai além, entendendo que esses jovens procuram uma conexão com o que há de mais moderno no mundo, mas não como sua reprodução e sim, quase em um gesto de deglutição antropofágica, os *corpos-transbunde-libertários*, espelhos da alegoria tropicalista, se utilizava do *pop*, das estéticas *hippie* e contraculturais da época e dos meios modernos para realizar a releitura do “arcaico na cultura brasileira”, na qual sob as palavras do próprio Schwartz:

O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. Combinaram-se a política e uma espécie coletiva de exibicionismo social: a força artística lhe vem de citar sem conviência, **como se viessem de Marte, o civismo e a moral que saíram à rua – mas com intimidade, pois Marte fica lá em casa** – e vem também de uma espécie de delação amorosa, que traz aos olhos profanos de um público menos restrito os arcanos familiares e de classe (Schwartz, 1978, p. 74-75, grifo meu).

Logo, para Schwarz, o Tropicalismo se apresenta como resultado da tensão entre o período histórico de repressões ditatoriais, de conflitos de interesses entre uma esquerda oficial e outra emergente e o próprio regime em voga, transformando esse clima de tensões em uma “alegoria do Brasil” que repensa o anacrônico e o grotesco sob a luz do moderno, trabalhando sob a potência do “estranho”, do impacto, estético, sonoro, simbólico, como se “viessem de Marte”, mas como se “Marte ficasse lá em casa” (Schwartz, 1978, p. 74-75). Assim, Schwarz situa o Tropicalismo politicamente como uma espécie de “traição de classe” ou, como Carlos Pereira remonta sobre o lastro da experiência contracultural:

Não se tratava mais de um fenômeno episódico e particular, mas de um foco importante de contestação social de nossa época. **O espaço privado e íntimo da família – palco por excelência destes conflitos – ganhava ares de arena política.** Houve quem dissesse que a ‘revolução’ havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. **Ao invés de encontrar o inimigo de classe no operariado**

das fábricas – afirmavam alguns –, a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos (Pereira, 2009, p. 25, grifo meu).

Retornando de maneira mais precisa aos espaços piauiense e pernambucano, propostos para debate em torno das produções e influências de Torquato Neto e Jomard Muniz de Britto, encontraremos no Tropicalismo um grande elo que liga as temáticas e estéticas superoitistas nestes espaços. Apesar de não podermos reduzir toda produção de tais espaços a um espectro tropicalista, encontraremos em sua estética, em sua profusão ao embate cultural e liberdade de jogar com os signos culturais, um grande estímulo à produção subsequente aos anos finais da década de 1960. No caso dos personagens escolhidos para representação da possibilidade dialógica entre as produções nordestinas, encontraremos ligações diretas com o movimento chamado por Augusto de Campos (1974, p. 172) de R.F.B (Real Família Baiana), que apesar de suprimidos diante da eleição de Caetano Veloso e Gilberto Gil como grandes estandartes do movimento e a conseguinte supressão de personagens como Torquato, Oiticica e o próprio Jomard de Britto, como figura que acompanha o episódio conclamado de inspiração ao início do tropicalismo, a viagem de Gilberto Gil a Pernambuco e seu encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru, acabam tendo suas trajetórias, temas, ações e interesses suprimidos diante da necessidade de dar coesão ao movimento, de tornar-se inteligível e superficialmente “coeso”.

Torquato Neto, muito mais que o próprio Jomard Muniz de Britto, estaria mais próximo dos baianos e assim é lembrado com muito mais frequência na *Verdade Tropical* elegida pelos cânones do movimento (2017), sendo o segundo lembrado apenas em momentos específicos pelos mesmos, como a despeito de uma resposta às críticas do professor de estética e famoso dramaturgo Ariano Suassuna em 1999, em uma troca de artigos publicados na *Folha de São Paulo*,¹ sob a qual Caetano Veloso demonstra conhecer e reconhecer as ações de Jomard e sua geração contra a edificação de cânones do que seria a “cultura popular nordestina” e a propensa naturalização de seus signos e contornos.

1. Para conhecer mais acerca desse debate ver: LUZ, I.T.S.; BRITO, F. L. C. B. Feudos culturais em disputa: manifestos tropicalistas e embates intelectuais. Anais do 32º Simpósio Nacional de História: democracia e direitos humanos: desafios para uma história profissional, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2023.

Versar sobre Jomard Muniz de Britto, não é uma tarefa simples, visto que o mesmo tal qual o próprio Torquato Neto, compreende um arcabouço grandioso de possibilidades de estudo, o que nos remete a compreensão de tal ser como uma figura multifacetada, que flana sobre diversas áreas, espaços sociais, esferas da cultura e da contracultura social. Nesse sentido, reconhecendo os limites próprios do formato desta produção, lembramos ao leitor o caráter de se colocar como uma espécie de “manifesto”, de se reforçar uma necessidade de diálogo entre produções, sendo este e não a dissecação das trajetórias e obras destes personagens e espaços, o nosso real objetivo de escrita. Jomard Muniz de Britto, recifense de nascença, mas como o mesmo costuma ressaltar, de “identidade geográfica nômade” (Britto, 2002, p. 7), atravessa inúmeros contextos em sua trajetória como, desde os tempos de parceria com Paulo Freire em projetos educacionais, perpassando cenários como a emergência, consolidação e vitrinização do movimento *Cinema Novo* – encabeçado, ou vislumbrando de forma geral sob o rosto, ou melhor, sob o olhar de Glauber Rocha – como a forma profícua de se fazer filmes no Brasil e indo até mesmo as lutas enquanto “Tropicalista pernambucano”, em diálogo com nomes como Gilberto Gil e Caetano Veloso, e *filmmaker* superoitista, questionando os que seriam os “cânones da cultura brasileira” e os modelos de comportamento social.

Todavia, em meio a tais possibilidades que se desdobram e se revezam entre rótulos e espaços de liberdade do nosso sujeito, temos no campo do cinema – especialmente aquele que se volta aos debates do uso dos corpos e vivência da sexualidade – uma parcela um tanto que marginal aos carimbos mais lembrados quando se versa sobre Jomard Muniz de Britto, sendo vista muito mais como uma atividade secundária em sua trajetória, ou mesmo, observando sob uma ótica de corroborar sua posição enquanto tropicalista ou mesmo de luta frente ao contexto marcado pelo Governo Militar. Entretanto, movemos nossa análise no campo de suas filmagens sob o entendimento de que estas se associam a trajetória de tal sujeito como uma espécie de “rota de fuga” do nosso personagem “a tudo aquilo que este é, mas que não o representa em completude”, ou, com outras palavras, o cinema jomardiano é em essência “experimental” em amplo sentido, tanto pela sua forma de construção mais caseira por assim dizer ou seja, quanto a sua montagem de forma geral, como ante ao próprio sentido de “experimental-se”, na qual Jomard se vê sob novos rostos, histórias, cenários, vestes e performances.

É interessante notar que Jomard de Britto, como um dos grandes expoentes do movimento tropicalista no Nordeste, lançando aqueles que seriam considerados os primeiros manifestos do movimento neste espaço, ainda em 1968, sendo o primeiro o intitulado *Porque somos e não somos tropicalistas* e o segundo *Inventário do nosso feudalismo cultural* (Britto, 1992), que é assinado também pelo próprio Caetano Veloso e Gilberto Gil, apresenta desde sua poesia, publicada anos após a morte de Torquato Neto e sua canonização como um dos estandartes do movimento, a continuidade de problemáticas e o uso de referências semelhantes que vão além da *Tropicália*, como é possível ver através da obra póstuma *Torquato Neto: Os últimos dias de paupéria* (1973) e das obras jomardianas *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Bordel Brasilírico Bordel* (1992), na qual podemos entrever como exemplificação desse lastro de referências comuns a influência de Carlos Drummond de Andrade sob ambos, na qual em Torquato, quase uma década antes, o *Poema de Sete Faces* de Drummond, produzido em 1930, vira o poema *Let's play that*, musicado e modificado por Jards Macalé ainda em 1972, sob a qual vemos os versos:

Eis a cantiga: 'Quando eu nasci/ um anjo morto / louco solto louco/ Torto pouco morto/ Veio ler a minha mão:/ Não era um anjo barroco:/ Era um anjo muito pouco,/ Louco, louco, louco, louco/ Com asas de avião;/ E eis que o anjo me disse/ Apertando a minha mão/ Entre um sorriso de dentes:/ Vai bicho:/ desafinar o coro dos contentes'. Agora então: *Let's play that? Let's play that? Let's Play that? Câmbio, Macau.*' (Araújo Neto, 1973, p. 46).

O mesmo poema aparece em Jomard Muniz de Britto, como alegoria da trajetória de “Pernalonga”, ou “Grace Florida”, nomes atribuídos ao ator do grupo *Vivencial Diversiones*, Roberto França e que é figurado em versos como:

Quando nasci, um anjo igual a mim/ desses que vivem nas sombras das águas fortes de Olinda.../ disse: Vai, Pernalonga! ser gay na vida./ Quando nasci ou renasci, um anjo doido desses que sossegam em sombra e água fresca/ disse: Vai, Grace Florida! Ser artista da vida./ [...]. Quando nasci e morri, um anjo pela metade/ desses que vivem no coração da cidade/ disse: Vai, menino! ser artista de vontade./ Quando nasci, um anjo igual a mim, maroto/ desses que ainda navegam em três galeras/ disse: Vai, Pernalonga, sempre torto,/ alegrar toda a cidade (Britto, 1982, p. 53).

Outra referência que se apresenta nas produções de ambos, é a releitura do *Poema Sonâmbulo*, mas especificamente dos versos emblemáticos sobre o “verde que te quero verde”, do poeta espanhol Francisco Garcia Lorca, assassinado durante o regime fascista espanhol, em 1936. Os versos são reapropriados pelos nossos personagens no período ditatorial brasileiro, repensando a submissão do “verde”, cor emblemática da nossa bandeira, ao regime militar, porém, os poetas vão além, trazendo ainda mais a questão para o campo micropolítico, onde no caso de Torquato Neto:

Nada de mais:/ o muro pintado de verde/ e ninguém que precise dizer-me/
que esse verde que eu não quero verde/ lírico/ mais planos e mais planos/ se
desfaz:/ nada demais:/ aqui de dentro eu pego e furo a fogo/ e luz/ (é movi-
mento)/ vosso sistema protetor de incêndios/ e pinto a tela o muro diferen-
te/ porque uso como quero minhas lentes/ e filmo o verde,/ de outra cor:/
diariamente encaro bem de perto/ e escarro sobre o muro:/ nada demais/ a
fruta não está verde nem madura/ é dura/ e dura/ e dura o tempo/ contra-
tempo/ de escolher / o enquadramento melhor – ver do outro lado/ com
olhos livres/ (nem deus nem o diabo), projetar/ lado de dentro – a luz mais
pura/ embora a sala do cinema seja escura: [...] (Araújo Neto, 1973, p. 103).

Torquato avança com sua palavra usada como arma contra “o muro verde”, um verde que não é mais representativo do seu país, “um verde que eu não quero verde”, é um verde do muro, que limita, mas sem medo, Torquato olha bem perto, escarra e pinta, filma, de outras cores o verde do “muro”. Entretanto no fim do trecho, podemos entrever sua crítica se especificar do regime, do macro, ao micro, seu alvo se transmuta dos militares para Glauber Rocha e o Cinema Novo, crítica que pode ser antevista no próprio título do texto que conclama “atenção imbecis: o cinema é novo/ e só se vê muita galinha e pouco ovo/ ou melhor ainda: Quando o santo guerreiro entrega as pontas” (Araújo Neto, 1973, p. 101). Em Jomard Muniz de Brito vemos um exercício semelhante postulado por Geneton Moraes Neto na orelha do seu livro, ao sintetizar o trabalho do mesmo:

[...], eu ouço de longe o frevo tristonho e belo que as palavras de Jomard Muniz de Britto vão armando ao longo dos anos entre o verde líquido do mar e o verde solitário dos canaviais: o Planeta de Pernambucâncer é verde. Nesse território verde-que-te-quero-verde, JMB reinventa o impossível: todas as cores do verde; contra a tristeza monocromática dos caretas (Moraes Neto, 1992 In: Britto, 1992).

Jomard, diferente de Torquato não avança sobre Glauber Rocha e os cinemanovistas, seja pelo seu carinho e relação de amizade que é postulada como de longa data desde seu segundo livro *Do modernismo à Bossa Nova* em 1966 – onde o próprio Glauber afirma a longevidade da relação e ao escrever a apresentação do referido livro, apresenta ao leitor não a obra, mas seu autor, como um sujeito de grande potência para o cenário cultural nacional – seja, por seu objetivo na obra ser outro. Alegorizado por Moraes Neto, em um embate “contra a tristeza monocromática dos caretas”, Jomard Muniz de Britto, se mostra muito mais interessado em reler uma cultura oficializada, autorizada sob os desmandos de cânones culturais de sua época e espaço, o que percebemos sua clara nomeação de quem seriam tais “caretas”, décadas antes, em sua clássica produção superoitista, *O Palhaço Degolado* (1977), fazendo uma crítica mordaz às figuras de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

Assim, mesmo carregando pontos de confluência, não buscamos aqui ler as trajetórias dos mesmos como semelhantes em todos seus termos, são sujeitos diferentes, em espaços diversos, com aproximações e dissidências diante do cenário cultural brasileiro que não são iguais. Porém, é inegável os pontos de contato, que para além de referências intelectuais comuns, o destaque maior se dá diante das temáticas que se repetem, na qual nos versos vistos acima, a atividade de resistência se transmuta através do uso dos corpos, da sexualidade e da própria visibilização de figuras marginais, mal-ditas socialmente, relendo assim ideias canonizadas sobre as relações sociais na “terra do sol”. Referências e temáticas que se transmutam aos experimentalismos com o Super-8 nestes espaços, quando pensamos em obras como: *O Terror da Vermelha* (1972) no Piauí e *O Palhaço Degolado* (1977), no Pernambuco.

O filme *O Terror da Vermelha*, protagonizado e roteirizado por Torquato Neto é realizado poucos meses antes de cometer suicídio em 1972, em sua cidade natal Teresina. O mesmo pode ser sintetizado através do exercício de “equifrases”, protagonizado por Fábio Brito, onde apresenta o filme como:

É dia na cidade. Às margens do rio Poti, uma figura esquiva aparece. É um rapaz. Tem cabelos longos e pretos, usa boina, olha de lado as coisas em sua volta. Parece perturbado, inquieto, como se estivesse se escondendo de uma coisa qualquer. Não há palavras, embora, como que para dar ênfase ao seu próprio sentimento de inquietação, ecoassem ao fundo os primeiros

acordes de guitarra de *Halo of Flies*, de Alice Coper. Sem um rumo certo, começa a vagar pela cidade. Casas e pessoas comuns aparecem em torno dele. Tudo aquilo aparenta, ao mesmo tempo, familiaridade e estranhamento. Volta, olha, se esconde, se esquiva. Avança, retrocede. Não diz, embora seus pensamentos se materializem em cartazes, que surgem, como balões exprimindo seus pensamentos. É assim que o forasteiro da Cidade Verde, um sujeito fragmentado, envolto nas ciladas de uma linguagem cambiante, se enxerga. Se tudo lhe é estranho, hostil, não há saída: só matando. Estrangula uma moça desavisada na Praça João Luis Ferreira. Estrangula uma outra, dentro de sua própria casa, deixando-a estendida no terraço. Enquanto uma outra moça dança um ritmo nova-iorquino, estranho aos seus pares, o rapaz continua a perambular pelos espaços. Sua performance de *serial killer* culmina com a morte de um anjo distraído, na Praça do Liceu (Brito, 2016, p. 94-95).

No exercício de colocar em palavras cenas do filme, Fábio Brito demonstra elementos caros à película, que se inicia onde o “forasteiro da Cidade Verde” – um dos possíveis títulos elencados por Torquato no roteiro do filme, feito em versos – como um *flâneur* pensado por Walter Benjamim, que percorre a cidade com um olhar atento, onde como diria Certeau, o caminhar se aproximaria do próprio ato de enunciar (Certeau, 1994, p. 179); os lugares, os espaços são praticados sob outro viés, apresentando-se na obra ora com familiaridade, ora com estranhamento, Torquato reafirma que por mais “duro” que seja o “muro verde” da realidade, esta tem suas brechas e o Super-8 é o meio capaz de olhar por elas e transmitir ao outro, essa outra forma de ver, essa outra maneira de se ler o tempo e o espaço. Entretanto, Brito vai além percebendo a potência da linguagem, um elemento tão caro a Torquato, quando desconfia dela, ressalta que cada palavra pode ser uma cilada, que as “palavras são poliedros de faces infinitas” (Araújo Neto, 1973, p. 28) e por isso mesmo inventar, recriar com elas, fugindo das suas clausuras é o exercício primordial do poeta, afinal “um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela” (Araújo Neto, 1973, p. 19).

Mas se mesmo assim, assumindo o risco, o perigo, “se tudo lhe é estranho, hostil, não há saída: só matando”, o personagem de Torquato Neto, mata, estrangula, corre, as vezes parece perdido, as vezes desesperado e no meio de tudo sua acaba matando também “um anjo distraído”, o mesmo anjo

que o mesmo retoma de Drummond, se vê morto, na Praça do Liceu em Teresina, talvez um prenúncio do que viria alguns meses depois, onde o “anjo torto da tropicália”, também encontraria seu fim, por si próprio, afinal, se não há liberdade, “se não há saída: só matando”, infelizmente Torquato resolve ir além de uma morte simbólica dos filmes.

A morte também se avizinha na produção de Jomard Muniz de Britto, entretanto seu personagem não é um *serial killer*, mas um suicida, *O Palhaço Degolado* de Jomard, o coloca vestido efetivamente de palhaço em meio a Casa de Cultura de Pernambuco, o antigo presídio no centro da cidade é reformado sob ideias de Suassuna para ser o espaço, efetivamente a “casa” do que se legitimava como a cultura pernambucana. O próprio Jomard de Britto entende o filme como uma espécie de “resposta definitiva” ao debate cultural pernambucano, como uma pedra fundamental colocada diante do que antes era naturalizado e oficializado como “cultura pernambucana”, ampliando assim o debate, o olhar, para outras formas de existir na cidade.

E Jomard faz isso através de uma crítica ácida, assumindo os riscos, como queria Torquato Neto, o Palhaço não tem medo de nomear seus algozes, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna capitaneiam os algozes canonizados como deuses da cultura, enquanto Caetano, ou a onça caetana e Paulo Freire, surgem como emblemas de uma outra vivência, no caso de Freire como uma possibilidade interrompida e que não retornara a sua potência no Brasil, por isso se pergunta na nona cena do filme, “Onde está o prof. Paulo Freire?/ Em Genebra? Ou na Guiné-Bissau? Nas ilhas greco-socráticas ou na ilha do Maruim?/ O que restou? O que restou?” (Britto, 2002, p. 172), já Caetano Veloso ainda aparece como algoz, na sexta cena, como “onça” não mais castanha como na tese de Ariano Suassuna, mas Caetana, “É a onça Caetana!./ É a onça Caetana?/ Ou é a crítica fazendo cobrança?/ É a repressão ministerial ou/ a esquerda oficial?/ Cultura amordaçada./ Abaixo o Imperialismo Cultural!” (Britto, 2002, p. 170-171), Caetano Veloso se apresenta ainda como fera que resiste e exemplifica a luta frente ao cerceamento advindo de uma cultura oficializada, “amordaçada” como diria Jomard de Britto.

O palhaço após percorrer os diversos espaços do prédio e a câmera o capturar sob múltiplos ângulos, em suas últimas cenas, é taxativo em anunciar: “o intelectual que não pronunciar/ até a exaustão a palavra ideologia.../ o intelectual que não pode viver, morre./ Morre!” (Britto, 2002, p. 171) e em sua última cena, se joga nas grades do portão da Casa de Cultura, tenta subir

e grita “Até quando? Até quando? Até quando?/ A saída? ATÉ QUANDO?” (Britto, 2002, p. 172).

Assim, tanto o filme piauiense *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto, como o pernambucano *O Palhaço Degolado*, de Jomard Muniz de Britto, tensionam ao limite nos anos 1970 o uso dos espaços, os locais são praticados e metamorfoseados em torno da linguagem, como nos cartazes do filme piauiense, ou da crítica mordaz de Jomard de Britto, mas também da performance, os corpos e seus usos são grandes arquétipos da crítica construída nos filmes. Se no primeiro, o ser estranho, cabeludo, ganha ares de vilão, de terror, como um *serial killer* que se não ataca efetivamente o sujeito, ataca simbolicamente os arquétipos conservadores, altera os sentidos pré-estabelecidos para os espaços e relações sociais, como na própria cena descrita por Fábio Brito, onde a menina dança um ritmo estrangeiro, moderno, novayorquino, estranho ao forró e os ritmos populares da época na região.

Em Jomard Muniz de Britto, o corpo é sua arma desde a sua primeira cena, o impacto de se ter um sujeito vestido de palhaço na Casa de Cultura de Pernambuco, é fantástico, clamando por Freyre, debochando do mestre de Apipucos, falando em “Casa-Grande de detenção da cultura”, ironizando assim a obra mais famosa do sociólogo recifense, o corpo, a linguagem e o Super-8 como meio, são assim grandes armas nas mãos dessa geração de sujeitos que vivem não só um regime ditatorial em seu sentido macro, mas suas raízes e fascismos naturalizados na esfera micro, nas relações cotidianas. Assim, na “Terra do sol”, não precisamos ter medo da lua”, pois os seres estranhos que povoam a noite, nada mais são que outras existências empurradas às margens, malquistas sob a luz do dia, sob o olhar dos “sujeitos de bem” que prescrevem à “cartilha do bem viver”, às vezes encontraremos apenas um anjo distraído ou o palhaço, procurando fuga das grades da “casa-grande de detenção da cultura”.

Considerações finais

Nesse sentido, ao chegarmos ao final deste trabalho procuramos ressaltar que este estudo busca não uma dissecação das trajetórias e filmes de Torquato Neto e Jomard Muniz de Britto, haja visto o próprio formato desta produção, mas sim, contribuir para o estado da arte do cinema e da própria história da contracultura no Brasil. Fazendo assim, desta escrita uma

espécie de “manifesto”, tanto acerca do lugar do Super-8 na historiografia nacional e da importância de se entender o mesmo efetivamente como “cinema”, como da viabilidade e importância de se empreender trabalhos que procurem dialogar os circuitos de produção superoitista, entendendo-os não como “ilhas”, mas procurando perceber que mesmo em espaços distintos, muitas destas produções e sujeitos possuem questões em comum que dão a ler os problemas e debates de sua época.

Assim quando vemos no caso de Torquato Neto e Jomard de Britto referências compartilhadas e por vezes aplicadas de formas diversas diante de suas próprias experiências no espaço, vemos as mesmas armas a se lançarem contra não só uma repressão a nível macro, institucionalizada pelo regime militar, mas principalmente, como através da palavra, da performance, os mesmos empreendem uma resposta aos fascismos cotidianos, enraizados sobre a forma de se relacionar com os espaços, de uso do corpo e da própria vivência da sexualidade, naturalizados como uma espécie de “forma correta de se viver em sociedade”.

Referências

BELCHIOR. Fotografia 3x4. In: _____. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer*. Recife: Ed. do Autor, 1982.

_____. Cine-vivendo. [Entrevista concedida a] Maria das Graças. Plano Geral. [S.I.]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 80-85.

_____. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

_____. Uma forma peculiar de escrever e problematizar. Suplemento Cultural da CePE, [Recife], 2000. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 172-187.

_____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

_____, Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, [S.l.], v. 9, nº 3, 2005b.

CERTEAU, Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do Cotidiano: 1 - Artes de fazer*, 1994, p. 179.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e configuração do debate sobre o ser cinema nacional*. 2012. 237 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2012.

LUZ, Iago Talys Silva Luz; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Feudos culturais em disputa: manifestos tropicalistas e embates intelectuais. *Anais do 32º Simpósio Nacional de História: democracia e direitos humanos: desafios para uma história profissional*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2023.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 11-24.

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

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos

Cordeiro. Recife, 1977, son., color., 9 min. 22s.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

ROCHA, Rosa Edite Silveira da. Narrativas Audiovisuais no Piauí: influências marginais, Torquato Neto e a Tropicália. *Anais do II Encontro Nordeste de História da Mídia*, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 21 e 22 de jun. 2012. p. 14.

ROIZMAN, Geraldo Blay. *Os superoutros: Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: Alguns esquemas. In: _____. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*. São Bernardo do Campo-SP: Ed. do autor, 2017.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

_____. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

José Expedito Rêgo e a fabricação da História de Oeiras-Pi: literatura e ressentimento (1970-1980)

Reginaldo Sousa Chaves

Introdução

Fisicamente sou feio,
tristonho rosto sisudo
do meu espírito cheio
de ansiedade e receio
contra o mundo e contra tudo
que me faz transido e mudo,
da vida parada em meio.

Falta-me fé e esperança
a dúvida me atormenta,
minha mente não alcança
– apesar de estar atenta –
saber que sou eu... Balança
meu ser em grande tormenta.
(Rêgo, 1995, p. 23).

José Expedito de Carvalho Rêgo, autor desses versos severos e autobiográficos, nasceu na cidade de Oeiras-Piauí¹ em 1928, em uma família de tradicionais comerciantes. Seguiu aos quatorze anos para Teresina a fim de concluir os estudos ginasiais e, em seguida, entrou na Faculdade de Medicina em Salvador-Bahia. Em 1953, retorna à sua cidade natal para exercer sua profissão até 1977, partindo, nesta data, para Floriano-Piauí onde faleceu em 2000. Em 1962 ingressou na política inserido nos quadros do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB); concorreu à vaga de prefeito e acaba derrotado. Ora, a esse retrato convencional do bacharel e político, é preciso acrescentar o do

1. A cidade de Oeiras está localizada no centro-sul do Estado do Piauí a 315 km da capital Teresina.

cronista atento, o do romancista histórico e o do poeta saudosista. Portanto, o mesmo intelectual que em 1939 – ainda jovem estudante secundarista – publicou a breve dissertação *A vida no campo e na cidade* no jornal *O Fanal* e, enquanto formava-se médico, vê seu conto *A Cidade de Balu* estampado na revista *O Cruzeiro* de março de 1951.

José Expedito Rêgo, como costumava assinar, membro da Academia Piauiense de Letras, integrou a constelação de intelectuais oeirenses que se impunha a missão de guardiões da História local. Na cultura letrada da urbe, é possível identificar duas gerações. Uma primeira liderada por Possidônio Nunes Queiroz e Raimundo Costa Machado marcada pela Era Vargas (1930-1945). O primeiro foi um intelectual negro oirense de formação autodidata, sendo músico, educador, historiador e advogado de rábula. Ainda que de origens humildes, integrante de uma família de agricultores, atuou intensamente na vida cultural e política da cidade. Costa Machado, natural do Maranhão, foi jornalista, escritor, poeta e cirurgião dentista que cedo fixou-se em Oeiras. Esteve à frente da União Artística Operária Oirense e participou de diferentes mobilizações em torno da política cultural da cidade. A outra mais jovem – que publicou as principais produções durante a ditadura civil-militar (1964-1985) – teve à frente Dagoberto de Carvalho Júnior (1948-): contista, poeta, historiador e médico oirense o qual é dono de uma larga produção composta de textos técnicos, situados no campo da medicina, além de relatos de memória e textos historiográficos acadêmicos e ensaísticos.

José Expedito Rêgo se estabeleceu como espécie de elo geracional entre os grupos: mais jovem que a primeira, mais velho que a segunda. Todos podem ser compreendidos, no entanto, como eruditos interpelados pela carreira profissional liberal, política e masculina no espaço público. São bacharéis polígrafos que escreviam História, poesia, crônicas, artigos jornalísticos, memórias, etc. dentro do horizonte da retórica das Belas Letras e das Humanidades. Em suma, amadores de um saber que lhes dava distinção social dentro da ordem das elites tradicionais que ocupavam cargos nos aparatos do Estado (Albuquerque Júnior, 2005, p. 15).

O presente artigo discute aspectos da fabricação² da História de Oeiras

2. O ambiente de debates do Curso de História da UESPI/Oeiras foi um laboratório das ideias aqui apresentadas. Igualmente valiosas foram as experiências de orientação de Trabalhos de Conclusão de Curso que tratam do tema deste artigo. Aos discentes e colegas professores, imprescindíveis interlocutores, minha gratidão.

empreendida por esses intelectuais nas décadas de 1970 e 1980, lançando luzes, especialmente, sobre a produção de José Expedito Rêgo.³ Nosso objetivo é abordar seus dois primeiros romances, *Né de Sousa* (1981) – que recebeu o título *Vaqueiro e Visconde* em 1986 – e *Malhadinha* (1990), narrativas estruturadas a partir do diálogo com a construção de uma cultura histórica em Oeiras (Le Goff, 2013, 50). Trata-se, portanto, de uma representação seletiva do passado que buscava erigir identidade e coesão, estratégia essa atravessada por clivagens sociais, pois elaborada por uma elite cultural que “sabe manejar o verbo e, por conseguinte, compor a sua própria história” (Sirinelli, 1998, 279).

Os romances de José Expedito Rêgo são, não por acaso, do tipo histórico. O romance histórico, nascido no mundo burguês do início do século XIX, possui construção verbal que leva o leitor a não ignorar o referente externo lançando-o no jogo limítrofe entre “ocorrido” e “não ocorrido”. Seu tecido temporal é calcado na consciência histórica moderna como experiência coletiva que enfeixaria diferentes sujeitos. Utiliza como matéria a experiência histórica com trama referendada em um passado supostamente comum (Lukács, 2011). Mesmo considerando essas questões interessa-nos a ideia de que a literatura – esse “mundo verdadeiro das coisas de mentira” – possui uma “marca de historicidade que guarda uma impressão de vida”; ela “é uma fonte que diz sobre o seu momento de feitura e não sobre o tempo do narrado ou figurado” (Pesavento, 2002, p. 57). Por isso, é importante entender o uso que Expedito Rêgo fez da forma do romance histórico deslocando-a em um contexto específico de enunciação.

Dessa forma, *Vaqueiro e Visconde* e *Malhadinha* tratam de Oeiras no século XIX. O tema da transferência da sede do governo de Oeiras para Teresina em 1852, abordado com ressentimento pelos intelectuais locais, organiza a construção das narrativas que são, nesse sentido, complementares. A primeira, uma biografia romanceada do governador da Província, Manuel de Sousa Martins (1767-1856), tem como pano de fundo a elevação de Oeiras à condição de centro administrativo, posto que ocupou por noventa e dois anos. *Malhadinha*, por sua vez, “descreve a vida de uma família rural do mu-

3. Utilizamos a noção de fabricação de Michel de Certeau (2011), para quem o texto historiográfico é produzido no interior de uma complexa operação que articula um discurso, um lugar social e uma prática. Devendo-se, por isso, considerar técnicas, imposições sociais, recrutamento profissional, hierarquias, autoridades, topografia de interesses, permissões e proibições, procedimentos de escrita, entre outros.

nício de Oeiras, no final do século XIX”, período imediatamente posterior a perda da condição de capital (Rêgo, 1987, p. 68).

Ambos tratam da história piauiense enfocando o patriarcalismo e suas conexões com o mundo rural, familismo, costumes da cidade sertaneja, cotidiano, subordinação das mulheres e escravidão. Enquanto *Vaqueiro e Visconde* é a “versão solar do patriarcalismo” e apogeu de Oeiras-capital, *Malhadinha* situa-se como contraparte noturna em momento de decadência daquela que passava a ser ex-capital (Lima, 1989, p. 187-283). Estão, portanto, arranjadas por meio das noções de ascensão e declínio e da sensibilidade histórica do ressentimento. Abordando problemas candentes para os letrados locais, esses romances consolidavam a tentativa de José Expedito Rêgo de intervir na elaboração da cultura histórica de sua cidade natal. Para desenvolver esses argumentos dividimos o artigo em três partes: primeiramente, discutimos a ação da elite letrada na criação do Instituto Histórico de Oeiras e seu projeto de estabelecer cronologias, datas comemorativas, panteão de heróis cívicos e memórias cristalizadas; em seguida, propomos nos dois últimos tópicos a leitura histórica dos livros de Expedito Rêgo.

Instituto Histórico de Oeiras (1972): memória e ressentimento

Nas décadas de 1970 e 1980 Oeiras passou por transformações modernizantes com nova torre de TV, criação de bairros, instalação de agências bancárias, “reforma de logradouros”, “obras como o Hospital Areolino de Abreu, ruas foram asfaltadas, criação do Centro Cultural, do Centro Desportivo Laurentino Pereira, etc.” Mudanças essas nem sempre vistas como positivas pelos intelectuais a exemplos dos repertórios de comportamento advindos com cultura de massa televisiva (Audrey, 2016, p. 27-33). Nesse período tem início a constituição da rede de intelectuais com iniciativa de fabricação da História local. Esse processo – decisivo para estabelecimento da cultura histórica hegemônica nas décadas seguintes – se apresentou como forma de pautar uma dada representação da identidade oeirense, como sutura entre modernidade e tradição, passado e futuro, efeito pedagógico dos modelos de conduta passados e progresso.

Essa política temporal concretizou-se em duas iniciativas: a criação do jornal *O Cometa* e do Instituto Histórico de Oeiras. O periódico, de vida efêmera – circulou entre 1971 e 1976 – foi dirigido por José Expedito Rêgo

e teve como colaboradores permanentes Possidônio Queiroz e Costa Machado. Com temática eclética, abordava costumes, medicina, literatura, sociabilidades das elites e notícias das mudanças urbanas. Contudo, o folheto – apresentando-se como “Órgão de divulgação de Cultura” – ocupava, incomumente, grande parte da tiragem com a história de Oeiras. Assim, nas suas páginas constatamos a circulação dos principais temas da representação do passado da cidade que serão discutidos no IHO.

Na primeira edição de *O Cometa*, Dagoberto de Carvalho Júnior (1971, p. 4) anuncia a criação do Instituto Histórico de Oeiras (IHO) por parte dos “amantes” da “Oeiras legendaria e heroica”. O IHO foi fundando no ano seguinte e reconhecido pelo poder municipal como de utilidade pública. A *Revista do Instituto Histórico de Oeiras* teve seu primeiro número publicado em 1978. Em seu estatuto o IHO previa, entre outras coisas, pesquisar a História nacional, estadual e local e “Promover comemorações cívicas nas datas marcantes de nossa história, e, especialmente, nas que digam com a história de nossa terra” (Diário Oficial, Teresina, p. 1, 16 nov. 1972 *apud* Lima, 2016, p. 105-106).

Como outros Institutos Históricos criados nos séculos XIX e XX, o IHO tomou como modelo o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) com estrutura de funcionamento característico da elite ilustrada da sociedade estratificada do Segundo Reinado. Primeiramente, retomando a forma de recrutamento dos membros, que ocorria por meio da teia de relações pessoais, constando em seus quadros magistrados, bacharéis, burocratas, militares, políticos, etc. os quais ocupavam, no corpo hierárquico, posições de efetivos, correspondentes, honorários e beneméritos. Depois, estabelecia trânsito entre intelectuais tradicionais e as esferas de poder (Guimarães, 1998).

A *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, no conjunto publicado nas décadas de 1970 e 1980, revela seus temas fundamentais: a participação do Piauí no processo de Independência do Brasil; coleção de heróis; a colonização do Piauí e o papel exercido nela por Domingos Afonso Mafrense; a importância da Igreja Católica na moldagem urbana e cultural de Oeiras, entre outros. Assim, “as pautas da Revista do IHO se voltaram, em especial, para legitimação de narrativas e a construção de uma memória elogiosa que unia passado-presente na pretensão de tecer linhas de continuidades, laços de permanências e parentescos” (Lima, 2022, p. 146). Entretanto, o tema da

transferência da capital é o problema histórico organizador dessas temáticas.

Foi Possidônio Queiroz (1999, p. 156), no texto *Oeiras, seu passado, pleno de glórias: o presente cheio de realizações úteis*, publicado pela primeira vez em 1955, que propôs a mudança da capital como marco cronológico. A história da cidade estaria dividida em quatro momentos:

I. O que vem do devassamento do solo até sua elevação de capital da capitania; II. O que decorre de sua elevação à categoria de capital até a mudança da sede de governo; III. O que transcorre da mudança da capital até outubro de 1930, época de decadência; IV. O período que decorre de 1930 para cá – época da renovação.

Os integrantes do IHO, em sua maioria, ocuparam-se dessa espécie de filosofia da história local, procurando adensá-la nas páginas de sua revista. Como veremos, José Expedito Rêgo dispensa a ideia de restauração iniciada com o Estado Novo.

Esse *tópos* explicita um ressentimento histórico que atravessa os intelectuais oeirenses, gerando repetição compulsória da memória desse evento que foi ruminado sob diferentes formas discursivas (Ansart, 2001). Dagoberto Carvalho Júnior (1980, p. 127) traduziu esse sentimento da seguinte maneira: “[Oeiras] com a mudança da capital, perdeu a hegemonia de que desfrutara desde o alvorecer da colonização. Fato de incalculável consequência, reflete-se hoje ainda, no espírito de nossa cidade esquecida”. Por seu lado, José Expedito Rêgo revelou seu ressentimento contra o artífice da mudança da sede administrativa, o governador do Piauí entre 1850 e 1853, o Conselheiro José Antônio Saraiva (1823-1895). Sobre ele, diz-nos: “primeiro ano no colégio diocesano [...] olhava com rancor, no largo em frente ao educandário, a estátua do conselheiro [Saraiva]. Junta-mente com mais dois colegas oeirenses [...] lançávamos injúrias à face [...] (Rêgo, maio de 1974 *apud* Rocha, 2014, p. 22).

Segundo Zulene de Holanda Rocha (2015, 20-37), esse ressentimento ligava-se à perda de “privilegio e poder” e não à decadência inevitável, pois “Oeiras já estava vivendo dificuldades econômicas antes que o poder administrativo do Estado saísse rumo a Teresina” e “o mau desempenho da economia não era uma condição que atingia apenas Oeiras, mas o Piauí”. Além disso, a modernização da urbe ocorreu, ainda que lentamente, não a partir de 1930, mas desde início do século XX. Uma parcela significativa

“do que foi escrito por cronistas e poetas nos apresenta uma Oeiras de um passado melancólico”. Daí a busca incessante de compensação simbólica constatável no uso que esses intelectuais faziam dos termos Capital da Fé, Velha Capital e VelhaCap.

Nos anos 1940 ocorreu a campanha, da qual participaram Costa Machado e Possidônio Queiroz, para fazer de Oeiras uma Diocese. A empreitada significava elevar a cidade a condição de Capital Eclesiástica da região. A instalação ocorrida em 1945 teve como mobilizador o Cônego Antônio Cardoso de Vasconcelos (1888-1967), pároco da cidade (1932-1950), que criou condições institucionais para concretização do pleito (Santos, 2022). A iniciativa valeu-lhe posição de “paradigma da oeirensidade” (Carvalho Júnior, 1980, p. 5). Em 1988, ocorreu, por iniciativa do IHO, a instalação de estátua em sua homenagem. Com efeito, tão importante quanto esses eventos foi sua frequente rememoração na *Revista do IHO* pois vistos como retomada da glória da urbe. Segundo José Expedito Rêgo (1993, p. 61): “Oeiras, a ex-metrópole, a velha cidade decadente, teve enfim uma compensação, a glória de abrigar a diocese que se criava, ganhando para as outras cidades vizinhas”.

Para elite cultural, a VelhaCap, do ponto de vista histórico, deveria ter destaque no estado. Por essa razão, os membros do IHO irão atuar na preservação do patrimônio histórico oeirense, do qual também se sentem os guardiões: “Oeiras, é pobre, de certo, mas é um dos maiores patrimônios histórico e cultural do Piauí” (Rêgo, 1993, p. 61). Por isso, o estatuto do IHO previa “Desenvolver esforços junto ao Poder Competente para que se restaure e proteja o que ainda nos resta de nosso patrimônio histórico” (Diário Oficial, Teresina, p. 1, 16 nov. 1972 *apud* Lima, 2016, p. 105). Contudo, segundo Ariane dos Santos Lima (2022, p. 17), entre 1970 e 1980, esses intelectuais elaboraram uma visão tradicionalista, elitista, excludente e conservadora de patrimônio interferindo diretamente nas políticas públicas patrimoniais em execução nesse período. Desse modo, “por meio dos processos de patrimonialização dos bens culturais da cidade se ancorou a construção social de Oeiras enquanto ‘Capital da Fé’”.

Vaqueiro e Visconde (1981): versão solar do patriarcalismo

Entre as décadas de 1970 e 1980 constituiu-se entre a elite cultural oeirense um culto cívico em torno do oeirense Manuel de Sousa Martins,

que governou o Piauí entre 1823 e 1843. Esse político, militar e pecuarista era ainda grande proprietário de terras e de escravizados. Sua atuação congruente com a política do governo imperial pós-independência valeu-lhe sucessivas titulações aristocráticas de Barão a Visconde. Era mantenedor da ordem monárquica em nível provincial e representante da ideologia senhorial e do violento sistema patriarcal-escravocrata brasileiro (Castelo Branco, 2020). Sua figura era vista por essa elite como metáfora histórica que condensaria o apogeu de Oeiras enquanto capital e o papel dos heróis da cidade nas lutas pela Independência. Manuel de Sousa Martins é, inclusive, patrono do IHO; instituição que também outorgava a personalidades de destaque a Medalha do Mérito Visconde da Parnaíba. Lembremos que um tipo de religião cívica foi comum tanto no Estado Novo, quanto na ditadura civil-militar – períodos que marcaram os principais eruditos locais.

Essa mitificação deixou rastros nos lugares de memória da cidade. A *Praça 24 de Janeiro* (Carvalho Júnior, 1980, p. 135) possui um “pequeno monumento” com “letras de bronze” onde está inscrito: “Homenagem da Prefeitura Municipal e do Instituto Histórico de Oeiras à data em que, no ano de 1823, com o civismo do Brigadeiro Manuel de Sousa Martins, aderiu o Piauí ao Brasil independente”. Além da já existente *Praça Visconde da Parnaíba*, criada em 1944, com busto do político. O casarão onde o homenageado morou e funcionou como sede do governo é tombado como patrimônio histórico. Existe, ainda, a *Escola Municipal Visconde da Parnaíba* fundada em 1966. O *Monumento 24 de Janeiro* – memorial localizado na entrada da urbe e inaugurado (inacabado) em 2014 – abriga estatua para celebrar sua memória.

Não surpreende, portanto, que os letrados tenham se ocupado desse herói cívico. O uso que faziam do passado visava a construir uma história mestra da vida fincada em homens exemplares (Koselleck, 2006, p. 43-47), bem como propor rituais políticos objetivando a transmissão da memória supostamente compartilhada por todos independentemente das clivagens sociais, embora fosse uma representação seletiva que fabricava pertencimentos. Ao mesmo tempo, as comemorações em torno do Visconde da Parnaíba funcionavam como políticas da memória para identificar, filiar e estabelecer distinções e genealogias no espaço público (Catroga, 2001, p. 9-40).

Portanto, havia demanda narrativa para alçar esse personagem ao centro da cultura histórica da cidade. Constatamos essa operação na *Revista do*

IHO desde o primeiro número, no qual Antonio Santana de Carvalho (1979) publica *Visconde da Parnaíba – Notas para uma biografia*. A essa tentativa seguiram-se muitas outras e *Visconde e Vaqueiro* foi a contribuição especificamente literária de José Expedito Rêgo para consolidação da monumentalização do herói. Os rastros da construção da obra podem ser encontrados em diferentes momentos: no começo da década de 1970, em *O Cometa*, ele reporta alguns episódios como a controvérsia sobre um atentado contra Manuel de Sousa Martins (Rêgo, 1972, p. 1) e o roubo da Custódia da *Igreja de Nossa Senhora das Vitórias* no qual o político atuou para solucionar o caso (Rêgo, 1975, p. 1); foi ainda publicado em 1980 dois capítulos do livro no periódico do IHO.

Abordar a razão ficcional de José Expedito Rêgo na sua representação do Visconde da Parnaíba é esclarecedor. Em discurso no IHO apresenta sua compreensão da história dos “grandes homens”, focando falhas e “dimensões humanas”, aliando a necessidade de encontrar heróis inesperados. A esse respeito acrescenta a preocupação com “cotidiano do cidadão comum” (Rêgo, 1978, p. 11-14). Na *Breve Explicação* que abre o livro afirma que sua “biografia romanceada” “baseia-se na história, mas tem partes de ficção pura. Foi preciso preencher lacunas com a imaginação” (Rêgo, 2009a, p. 17). Ideias que revelam pontos importantes.

A voz narrativa onisciente mergulha no cotidiano esquadrinhando costumes do Piauí do período que vai do nascimento do herói até a transferência da capital. Esse percurso é centrado na gradativa acumulação de poder por Manuel de Sousa Martins, típica do mandonismo colonial, até chegar ao posto de governador. Aqui o escritor narra, epicamente, a adesão do Piauí em 1823 a emancipação política do Brasil e a participação dos oieirenses na repressão ao movimento da Balaiada (1838-1841). O que revela, portanto, árdua pesquisa de arquivo que levou passagens do livro a converterem representação realista em mera crônica de eventos. Ao mesmo tempo, mostra ainda um positivismo que separa fato e ficção, muito embora o espaço literário seja ambíguo: onde começa e termina realidade histórica e imaginação?

Com efeito, a ideia de tempo que organiza o livro não é a do romance em geral e do histórico em particular, a saber: uma concepção moderna de História que rompe com a Tradição, abre-se para o futuro e se assenta na automodelação racional da humanidade (Koselleck, 2020, p. 176-184; Watt, 2010, p. 22-27). No romance burguês convencional, há representação do

indivíduo singular “em sua solidão”. Mergulhado no fluxo histórico, “ele não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações” (Benjamin, 1994, p. 54). Contrariamente, o Visconde da Parnaíba, com seus vícios e virtudes, surge na intriga como *exempla* a-histórico. Os pressupostos compartilhados com companheiros de IHO de que a história de Oeiras comporta apogeu e declínio e de que Manuel de Sousa Martins é uma espécie de *in illo tempore* estrutura *Visconde e Vaqueiro* (e *Malhadinha*). A cadeia de eventos da narrativa precipita-se em uma História Natural basicamente cíclica.

O romance encontra-se nas bordas do mito, da legenda modelar: “[Manuel de Sousa Martins] um grande homem, com defeitos e qualidades inerentes a todo ser humano e que se tornou produto da época em que viveu”. Ele é predestinado a ser governador e a engrandecer a “casa-grande” da família: cumpre, pois, um Destino, mecanismo narrativo próprio de formas clássicas como a epopeia. Visconde não se move, é movido por “desejos tiranos” como encarnação do poder patriarcal no período em que este se encontrava em sua forma solar e mais contundente (Rêgo, 2009a, p. 18; 35; 51).

O retrato do herói no seu ápice confunde-se com o da Oeiras-capital. Esse é o cerne da composição da narrativa: “Tenho desejo ainda de reviver no papel a velha Oeiras do tempo de capital, num preito de amor a minha querida terra”. Assim, quando Manuel de Sousa Martins aproxima-se da morte, a narrativa não avança, mas declina temporalmente coincidindo com a mudança da sede do governo: “Né de Sousa já pode fazer a longa viagem. Oeiras, a bem-amada, também começaria a morrer”. O desfecho do romance é a entrada no deperecimento: “Pobre cidade triste, sem perspectivas de progresso. Com a transferência, seguirão para Vila do Poti os ricos, inteligentes, os cultos, os mais importantes. O governo arrastará a nata da população, deixando os velhos e imprestáveis” (Rêgo, 2009a, p. 18; 337; 333).

Há, no livro, argumentos para defender a permanência de Oeiras como sede do poder. Da mesma maneira, surgem vinditas contra o Conselheiro Saraiva, que contava com apenas vinte e sete anos durante os eventos da transferência. Sobre ele o romance explicita ressentimentos: “Saraiva [...] fedelho, vaidoso, queria fazer história, desejava ser fundador de cidades”. Nesse momento da narrativa a política da memória do IHO faz-se presente sem meias palavras: “Oeiras entrava em agonia, em decadência, se não viesse a desaparecer por completo. Talvez se preservasse Oeiras, quando menos

como cidade-relíquia. Oeiras era a própria história do Piauí. E Né de Sousa participava dessa História” (Rêgo, 2009a, p. 336).

***Malhadinha* (1990): as ruínas da cidade**

Malhadinha é ficção. Como ninguém faz ficção pura, *Malhadinha* é baseado em fatos que ouvi dos meus ancestrais sobre a Fazenda Malhadinha, que realmente existiu perto de Simplicio Mendes. Eu visitei essa fazenda. O romance se passa no final do século passado. Naquele tempo, muitas famílias de destaque moravam em fazendas e vinham à cidade só na época das festas. Existiam nas fazendas pessoas cultas, pessoas que viajavam para o Rio de Janeiro, que liam, que sabiam falar francês. A vida cultural talvez fosse até melhor que hoje, em pleno sertão! O *Malhadinha* é um romance de amor e de costumes. Minha avó, Ester Reis, era da Malhadinha, ela morreu com 90 e tantos anos, eu a ouvi contar muitas histórias, minha mãe também, e por intuição eu imaginei como devia ser.

(Expedito Rêgo, 1989 *apud* Barros, 2015, p. 16)

Assim como no livro anterior, José Expedito Rêgo constrói *Malhadinha* com matéria histórica, oral e documental, buscando formalizar um enredo verossímil. Contudo, essa obra – escrita cinco anos antes da data de publicação – possui tecelagem mais complexa. Sua linearidade está seccionada com voltas ao passado seja por iniciativa do narrador onisciente, seja através da memória dos personagens e suas vozes múltiplas (Barros, 2015, p. 65-68), as quais passam a ter profundidade psicológica que, em geral, estava ausente em *Visconde e Vaqueiro*. Entretanto, a tese segundo a qual Oeiras entrou em declínio mergulha o romance na História Natural: “Repetiam-se as mesmas cenas de muitos anos antes [...] Dizia Dante: *La mostra vita é siccome uno arco montando e volgendo*”; “As rotinas das duas casas da Malhadinha continuavam imutáveis, como se as mesmas desde o início do mundo” (Rêgo, 2018, p. 17; 73). A ênfase no regime de alternância de secas e chuvas compõe o quadro em que social e natural formam um todo cíclico. É ainda um Destino que arma o tempo da narrativa, mas desta vez como ruína material e moral do sistema patriarcal.

O romance, ambientado no fim do oitocentos, narra a vida da família Ferreira, possuidora desde do século XVII da Fazenda Malhadinha, localizada próxima a Oeiras. O patriarca José, de origem portuguesa, teve dois

rebentos: Pedro e Noé. Cada um deles, dividindo a terra herdada, constituiu seu ramo familiar: Noé casa-se com a católica fervorosa Dona Sinhá e tem quatro filhos: Rosa, Hélio, Marcela e Nair; Pedro contrai matrimônio com Cristina concebendo Nelson (médico) e Sérgio. Enlaces intrafamiliares dão dinâmica à trama. Rosa, após casar-se com Nelson, enlouquece depois de dar luz a um filho morto. Sérgio e Marcela, prometidos um ao outro em juras de amor, tem os destinos interceptados pela tragédia: ela adoece e morre, ele então decide tornar-se padre. Nair se apaixona pelo recém ordenado clérigo, que, mesmo nutrindo os mesmos sentimentos, desiste da união: ela acaba casando-se com o pretendente Josafat. Hélio, vaqueiro desertor da ordem patriarcal, tem descompromissadas aventuras amorosas fora das bênçãos da Igreja.

Os ressentimentos surgem na iteração do retrato da “ex-capital cada vez mais decadente”. Há montagem de um imaginário da ruína: “O velho hospital se encontrava imprestável”; “A Cadeia Velha vivia abandonada, os muros caindo, o quintal coberto de melão-de-são-caetano, xiquexique nascendo na cumeira” (Rêgo, 2018, p. 12; 19; 139). O narrador deixa claro que fora desse universo aprisionado o mundo moderno seguia seu curso de prosperidade, por isso, o emprego de metáforas temporais verticais de desabamento em contraste com o progresso e sua leitura horizontal da temporalidade (Le Goff, 2013, p. 345; Koselleck, 2020, p. 171). A ideia de decadência propõe ainda a experiência estratificada do tempo e cada espaço da cidade é recoberto por camadas de passados sobrepostos impedindo a emergência do novo: “Casa da Pólvora, velho depósito de munições do tempo colonial, nas proximidades da Igreja do Rosário” (Rêgo, 2018, p. 199).

Para José Expedito Rêgo, esse círculo vicioso é pura ausência de progresso. As consequências dessa concepção de tempo é uma postura cética e resignada. Afinal, existe possibilidade de quebra desse encanto mítico hipostasiado de História? Para abordar a questão deixemos de lado os problemas implicados na representação do mundo oitocentista de Expedito Rêgo nos anos 1970 e 1980: clivagens de gênero, escravidão, forte catolicismo de uma pequena cidade, hábitos cotidianos do fim do século XIX, etc. Deter-nos-e-mos naquele que aparenta ser o personagem principal do romance: Nelson move a narrativa que vai da Fazenda Malhadinha e, no meio do romance, passa a predominar as cenas na cidade de Oeiras, acompanhando seus passos na prática da medicina.

Este personagem, por sua vez, tem verossimilhança baseada no médico oirense Manoel Rodrigues de Carvalho, que, assim como o personagem de *Malhadinha*, viveu no fim do século XIX, serviu no corpo médico do Exército na Guerra do Paraguai (1864-1870), residiu na Fazenda Barreiro, sofria de problemas cardíacos e enfrentava dificuldades com alcoolismo. Dele, José Expedito Rêgo conservava a “tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro” em “30 de setembro de 1875”. A admiração vai além, pois possuía dele “retrato de busto, em tamanho grande, na parede da sala que me serve de biblioteca” (Rêgo, 2009, p. 35-36). Para o leitor e conhecedor da trajetória do escritor, não há obstáculo para reconhecer que o narrador que se deseja imparcial e objetivo opera na verdade sub-repticiamente com perspectiva sobreposta às posições de Nelson.⁴

Parte das personagens de *Malhadinha* apresentam mentalidade católica ortodoxa, supersticiosa, moralista, autoritária etc., que é contraposta à de Nelson ou é apresentada através do tropo da ironia (Barros, 2015, p. 84). Ao dar livre curso à mirada “liberal” e racional de Nelson – sob a máscara de narrador supostamente neutro – José Expedito Rêgo explicita a superioridade do bacharel, cujo olhar científico, abolicionista e laico revelaria os avessos do sistema patriarcal. Parte da posição de Nelson coincide com a constelação ideológica que a forma do romance traz historicamente embutida desde seu nascimento: universalismo da razão, individualismo, liberdade política e econômica, mérito, igualdade jurídica, ética do trabalho, entre outros (Schwarz, 2012, p. 17). O colapso do patriarcalismo tradicional – com a Fazenda Malhadinha entregue ao abandono – deveria significar o triunfo da modernidade progressista e esclarecida alegorizada em Nelson. Não é isso o que ocorre. A defesa da filosofia da história municipal do IHO captura o enredo no mito outonal da queda precedida pela ascensão.

Daí, a posição do romancista histórico como “historiador da sociedade burguesa” (Lukács, 2011, p. 35) está deslocada, porque José Expedito Rêgo, como erudito, põe em marcha sua prática letrada em um capitalismo em germe – advindo com a modernização oirense das décadas de 1970 e 1980 – que se combina com “prevalência das relações personalistas, da troca de favores, do clientelismo, do mecenato, tanto no campo da política como no

4. Mecanismo que a ficção verbal também deixa subir à superfície ao apresentar as ideias “modernas” de Nair. Para esse ponto indicamos os trabalhos de Elimar Barros (2015, p. 122-136) e Ivanilda Rodrigues (2014).

campo da cultura” (Albuquerque Júnior, 2005, p. 15) que são sobrevivências do mundo patriarcal colonial e imperial. Suas narrativas são muito mais “Estórias do Tempo Antigo” (1995) – como as nomeia inicialmente – e menos romances estritamente formalizados a partir da História plural e aberta a contingências da sociedade de classes. Problema, de resto, enfrentado pelo romance brasileiro desde seu nascimento histórico (Schwarz, 2012, p. 26-27). Por isso o uso das noções clássicas e pré-modernas do declínio e apogeu encavaladas na forma narrativa do romance (Koselleck, 2020, p. 172-176).

Dessa forma, José Expedito Rêgo contribuiu para a cultura histórica elaborada pelos pares do IHO, cujos discursos situavam-se entre ciência histórica factualista e romantismo nostálgico – opostos ou combinados em parataxe; entre abraçar mudanças materiais modernas e conservar a cultura rural. Os IHS, em sua existência prolongada (o IHO funciona até hoje), enfrentam desafios por serem “guardiões de sua própria memória” e “de um certo tipo de História” recorrentemente elogiosa quanto à suposta saga colonizadora e civilizadora portuguesa e quase sempre ignorando a resistência dos escravizados e dos povos originários contra violência do sistema patriarcal-escravagista. O “modelo do Instituto” acolhe “aqueles que, resistindo ao tempo, fazem uma história pautada por longas genealogias, vultos históricos, e eventos insistentemente retomados” (Schwarcz, 1998, p. 181). É legítimo perguntar o que significava o esquema histórico fabricado pela elite cultural para os subalternizados de Oeiras do pós-abolição.

Em relação a *Malhadinha* é preciso reconhecer que Nelson não é posto no exterior, mas no centro do *senectus* da vida social pós-transferência: “O paradeiro da velha Oeiras, decadente o empurrava a caminhos incorretos” (Rêgo, 2018, p. 111). Note-se emprego de “empurrava” dando impressão de algo inevitável como o Destino. Processo de deterioração constatável nas outras personagens, mas que, visto cristalizado no bacharel, gera perplexidade e melancolia: brilhante carreira de médico impedida pelo compromisso de casamento; esposa que perde a razão; alcoolismo; agravamento de sua doença; relacionamento extraconjugal degradante.

José Expedito Rêgo mostrava-se descrente quanto à possibilidade de a terra natal ter encontrado renascimento. Nos versos que escreveu para o *Hino de Oeiras*, José Expedito Rêgo trata a cidade como “Invicta”, cheia de “glórias maiores dos tempos passados”. Confiava que “Também no futuro” ela seria “coberta de louros” pelos “filhos” apesar “da sorte e desdouros”

(Rêgo, 2023). Entretanto, predomina nos seus escritos, certa incredulidade quanto à possibilidade de o sortilégio da transferência ser desfeito. Um sentimento inultrapassável, com a roda do tempo trazendo memórias sensíveis de volta, sempre mais uma vez ao espaço público. Para Possidônio Queiroz (1999, p. 155), “um dia, a gloriosa terra, como que a bela adormecida no bosque, despertou do longo sono, distendeu os membros entorpecidos, sacudiu a poeira do tempo e resolveu encetar nova jornada, readquirir [a partir de 1930] o antigo prestígio”: “Oeiras, renovada, caminha para um novo zênite, no céu da terra piauiense”. Já para Expedito Rêgo, ao menos nos seus primeiros romances, Oeiras continuava em seu nadir, bela, mas adormecida. É provável que frustrações acumuladas na passagem pela política partidária e a derrocada de seu empreendimento jornalístico tenham contribuído para adoção dessa postura.

Considerações finais

José Expedito Rêgo, após publicar seus dois primeiros livros, lança-se na feitura de romances autobiográficos: *Vidas em Contraste* (1992) e *Os Caminhos da Loucura* (1996). Projeto esse que tem vestígios encontráveis nos muitos exercícios de rememoração espalhados em suas crônicas, memórias, discursos historiográficos e poemas. O escritor permanece figura importante nas práticas letradas de Oeiras e a *Revista do IHO*, que continua sendo publicada, celebra com frequência a memória do prestigioso membro fundador. O valor de sua atuação na conformação da História da cidade segue também por meio das sucessivas reedições de suas obras. A existência da *Biblioteca Municipal Escritor José Expedito Rego*, inaugurada em 2019, no Centro Histórico, atesta seu lugar de monumento literário regional. Entretanto, uma profunda e consequente crítica histórica de sua vasta produção escritural está por ser feita.

Já foi dito que a “escrita de José Expedito Rêgo é um desafio ao leitor” (Lima, 2022, p. 163). Para enfrentá-lo, é preciso compreender que, muito embora existam convergências de suas ideias com as da elite cultural do IHO, não há concordância absoluta. Em 1958, Expedito Rêgo propugnava uma forma de “Harmonia Social”, media entre capitalismo e socialismo, tendendo mais para atenuação das desigualdades e que surgirá da “Virtude” e da “educação ampla e liberal da mocidade” (Rêgo, 1998 [1958], p. 96). De-

clarou-se, em 1989, “abertamente socialista” (Barros, 2015, p. 11) e, quatro anos depois, diz: “sempre fui de esquerda” (Rêgo, 1993, p. 93). Assim, é possível constatar, no conjunto da sua produção intelectual, um pensamento paradoxal, efeito da sua condição de médico e escritor, lugares de produção de saber e de escrita ficcional que não mantêm afastados, mas imbricados.

Sua formação em Medicina, na primeira metade do século XX, imprime no seu discurso uma leitura da sociedade por meio da materialidade corporal que o faz empregar metáforas biológicas que dão verniz científico a alguns de seus juízos morais. Por outro lado, sua educação em uma vida familiar e citadina de forte socialização católica legou a ele preocupações religiosas. O resultado contraditório dessa combinação é um pessimismo esclarecido e conservador que naturaliza problemas sociais e culturais. Ao mesmo tempo, alimenta um discurso humanista, social e laico de condenação da pobreza ao buscar salvar a ética cristã das ortodoxias institucionais e resgatar o amor aos desvalidos. Em um mesmo ensaio encontramos a reprovação dos preconceitos de cor em coalescência com a defesa da superioridade cultural (e não racial) dos brancos (Rêgo, 1974, 02). Afirmar que mulheres e homens poderiam “variar um pouco”, porém se diz contra “o exagero do feminismo” e defende que a “mulher não é igual ao homem” (Rêgo, 2009b, p. 69). Assim, ele pode parecer a alguns demasiadamente reacionário e para outros excessivamente heterodoxo. Sua produção literária acomoda esta justaposição de ideias desconidas.

Por fim, resta dizer algo mais sobre o problema do ressentimento. Esse fundo afetivo da representação da transferência da capital produzida pelas classes dirigentes oeirenses nas décadas de 1970 e 1980 é ainda experimentada com insistência e a busca por compensação flagrante. Diferentes pesquisas da última década têm dispendidos esforços consideráveis para aclarar a questão (Rocha, 2014; Rocha, 2015; Santos, 2022; Lima, 2022). Revelam a dimensão histórica desse afeto, a necessidade de abordagem crítica e, no limite, sua superação. Um esforço para desfazer o fardo do passado construído pelos letrados da cidade. Trata-se de um momento oportuno para realizar a importante tarefa de – segundo Márcio Seligmann-Silva (2003) – não esquecer de lembrar, mas também, lembrar de esquecer. Cremos que a História que impõe essa sensibilidade pode ser desmontada para que possa ser possível organizar recordações, escrever eticamente histórias e literaturas alternativas e desfazer-se desse restri-

to uso do passado fabricado por famílias tradicionais. Partindo das ideias de Jeanne-Marie Gagnebin (2006), podemos afirmar: lembrar, escrever e esquecer para que outros arquivos possam ser abertos, novas memórias possam emergir e diferentes narrativas possam ser escritas.

Referências

Fontes

CARVALHO JÚNIOR, Dagoberto. Instituto Histórico de Oeiras. *O Cometa*, nº 1, Oeiras, março. 1971.

CARVALHO JÚNIOR, Dagoberto de. Oeiras: viagem sentimental. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 2, 1980.

CARVALHO JÚNIOR, Dagoberto de. Oeirensidade. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 03, 1980.

CARVALHO, Antonio Santana de. Visconde da Parnaíba – Notas para uma biografia. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 02, 1979.

QUEIROZ, Possidônio Nunes de. Oeiras, seu passado, pleno de glórias: o presente cheio de realizações úteis [Almanaque do Cariri em 1955]. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 16. 1999.

RÊGO, José Expedito de C. Estórias do Tempo Antigo. O atentado contra o Visconde da Parnaíba. *O Cometa*, nº 8, Oeiras, agosto. 1972.

RÊGO, José Expedito de C. Preconceito de cor. *O Cometa*, nº 06, Oeiras, junho. 1974.

RÊGO, José Expedito de C. Estórias do Tempo Antigo. Roubo da Custódia (Mais um capítulo da estória do Visconde da Parnaíba). *O Cometa*, nº 9, Oeiras, setembro. 1975.

RÊGO, José Expedito de C. Discurso. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 01, 1978.

RÊGO, José Expedito de C. Água do Mocha. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 13, 1993.

REGO, José Expedito. *Estórias do tempo antigo*. Teresina: Edições Cara-de-Pau, 1995.

RÊGO, José Expedito de C. Paraninfando há 40 anos [1958]. *Revista do Instituto Histórico de Oeiras*, n. 15, 1998.

RÊGO, José Expedito de C. *Vaqueiro e visconde: biografia romanceada de Manuel de Sousa Martins* [1981]. Teresina: APL, 2009a.

RÊGO, José Expedito de C. *Crônicas Esquecidas* [Obra póstuma]. Teresina: Gráfica e Editara Júnior Ltda., 2009b.

RÊGO, José Expedito de C. *Malhadinha* [1990]. Teresina: APL, 2018.

REGO, José Expedito. *Hino de Oeiras*. Prefeitura de Oeiras. <https://oeiras.pi.gov.br/hino-da-cidade/> Acesso: 08/11/2023.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De amadores a desapaixonados: eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente contemporâneo. *Trajeto Revista de História UFC*, Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 43-66, 2005.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos”. BRESCIANI, Marcia Stella.

NAXARA, Márcia. (orgs.), *Memória (res) sentimento: indagações sobre uma questão ensível*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001

BARROS, Elimar Barbosa de. *Mímesis em Malhadinha, de José Expedito Rêgo: representação irônica de um sistema social em decadência*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Mestrado Acadêmico em Letras (PROLETRAS) da Universidade Estadual do Piauí. 2015.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. O visconde da Parnaíba e a construção da ordem imperial na província do Piauí. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica* – CLIO, vol.38 Recife Jul-Dez, 2020.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV 2001.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, nº 1, Rio de Janeiro, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. “Progresso” e “declínio”: um adendo à história de dois conceitos. In: *História de conceitos: estudos sobre a semântica e pragmática da linguagem política e social*. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2020.

LIMA, Rodrigo Marley de Queiroz. “Do alforje da memória”: Possidônio Queiroz, Oeiras e as narrativas de si. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2017.

LIMA, Ariane dos Santos. *A Capital da Fé e os Momentos de Patrimonialização em Oeiras – PI*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2022.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio Janeiro:

Rocco, 1989.

LUKÁCS, Georg. *O Romance histórico* [Capítulo 01]. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2013 [*Mentalidade Histórica; Decadência*].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, 2002.

ROCHA, Zulene de Holanda. *Modernização e ressignificação: as contradições na formação do espaço urbano oeirense (1900-1945)*. Campina Grande-PB março/2015.

ROCHA, João Paulo Marinho da. *Memória, Ressentimento e Romance Histórico: a Oeiras de José Expedito*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual do Piauí, Campus Possidônio Queiroz, Curso de Licenciatura Plena em História. Oeiras. 2014.

RODRIGUES, Ivanilda de Sousa. *Entre a história e a literatura: Malhadinha e as representações de gênero e sexualidade em Oeiras (1970-1980)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual do Piauí, Campus Possidônio Queiroz, Curso de Licenciatura Plena em História. Oeiras. 2014.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a História, a Memória e o Esquecimento. In: _____. (org.). *História, Memória e Literatura: o testemunho da era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

SANTOS, Fernanda da Costa de Sousa. *“Princesa Dos Sertões Piauienses”*: História e Memória na Composição de uma Capital Eclesiástica em Oeiras-PI (1940-1945). UFPI. Dissertação História do Brasil. Teresina, 2022.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Espetáculo das raças: cientistas, instituições e*

questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre. SIRINELLI, Jean-François (org.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

TAPETY, Audrey Maria Mendes de Freitas. *Rede mafrensiana: sociabilidade e diálogo epistolar entre intelectuais piauienses de 1980 a 1995*. Tese (Doutorado em História social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

“Quem era o professor A. Tito Filho?”: redes intelectuais e distinção na produção escrita de Arimathéa Tito Filho

Bárbara Bruma Rocha do Nascimento

“Quem era o professor A. Tito Filho?”

Falar de A. Tito Filho não é somente falar de suas brilhantes qualidades de exímio orador que era, nem, tampouco, de suas comendas, medalhas, títulos e inúmeros cargos que conquistou, por competência, no decorrer da vida, mas é, sobretudo, falar de uma autoridade, no conceito arendtiano, respeitada naturalmente, sem arrogância e sem violência, pelo respeito que os homens espontaneamente sentem por ela.

(Fernandes Júnior, 30 jun. 1992, p. 2)

“Exímio orador [...] os inúmeros cargos que conquistou [...] uma autoridade” (Fernandes Júnior, 30 jun. 1992, p. 2). Essas foram as palavras escolhidas pelo jornalista piauiense Itamar Fernandes Júnior para compor o obituário de José de Arimathéa Tito Filho, em junho de 1992. Nascido em Barras, filho de Bacharel em Direito, mudou-se para Teresina em 1932 com o intuito de concluir seus estudos iniciais. Assumia-se como cidadão honorário de Teresina, tendo se constituído autoridade nos espaços onde circulou, atuando nas esferas da cultura e da educação no Estado do Piauí. Obteve destaque na sua produção para os principais jornais do Piauí e também por sua longa permanência frente à presidência da Academia Piauiense de Letras (APL) (1971-1992).

Este artigo se constrói a partir de um esforço acadêmico de capturar alguns dos muitos espectros construídos por A. Tito Filho em torno de si mesmo. Aqui, trabalharemos com um pequeno recorte da pesquisa que resultou numa dissertação de mestrado (Nascimento, 2015). Para tanto, nossa proposta é dialogar com a produção escrita por A. Tito Filho, no início dos

anos 1970, publicada na coluna Caderno de Anotações, que ocupou espaço fixo e diário no *Jornal do Piauí*. Nesse período, o jornalista ocupou o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Estado do Piauí e deu início ao seu mandato duradouro como presidente da APL.

A. Tito Filho atuou em diversos órgãos de imprensa do Piauí (chegou inclusive a criar alguns) a partir de 1948, quando retornou à Teresina vindo do Rio de Janeiro, onde realizou parte sua formação superior. Ainda no Rio de Janeiro, fundou o jornal *Libertação* em parceria com Luís Costa, Virmar Soares, Vinícius Soares e Tibério Nunes. Redigido e impresso no Rio de Janeiro, onde os fundadores eram estudantes, o jornal era transportado de avião para Teresina e teve apenas três números. Também atuou (ou dirigiu) outras publicações, dentre jornais e revistas, como: *O Pirralho* (1948), *Jornal do Piauí* (1951), *A Luta* (1952), *Crítica* (1952), *Panóplia* (1953), *Folha da Manhã* (1958), *Cidade de Teresina* (1959), *Folha do Nordeste* (1962), *Voz do Piauí* (1964) e *Jornal de Bolso* (1966). Seus espaços de atuação na imprensa mais duradouros foram: o jornal *O Dia*, onde trabalhou em boa parte da década de 1960, e no *Jornal do Piauí*, autor da coluna Caderno de Anotações, de 1970 a 1982; passagens pelos jornais *O Estado* e *Jornal do Comércio* ao longo da década de 1980. A imprensa piauiense teve na figura de A. Tito Filho um colaborador assíduo, que desde jovem empregava seus conhecimentos de história, geografia, sociologia, política e economia mesclados a um humor ácido, traços característicos de sua escrita. Esteve vinculado ao fortalecimento da imprensa no Piauí através da produção de crônicas, críticas e dissertações. Além disso, publicou dezenas de textos e discursos em revistas como *Presença*, *Almanaque da Parnaíba* e *Revista da Academia Piauiense de Letras*.

Ora jornalista, ora presidente da APL, ora professor, o certo é que esteve durante muito tempo na cena intelectual piauiense, mediando e produzindo debates múltiplos. Depois de iniciar seus estudos em Teresina, nos anos 1940, foi enviado por seu pai para estudar no Liceu do Ceará (Fortaleza) onde cursou dois anos de pré-jurídico. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, prestou vestibular em 1943, sendo aprovado para a Faculdade Nacional de Direito; cursou quatro anos e, no último ano do curso, retornou a Teresina após ter sido aprovado no Concurso Público do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC) para a vaga de fiscal previdenciário, tendo conseguido também sua transferência para terminar o curso na Faculdade de Direito do Piauí.

Para a pesquisadora Ana Cristina Meneses de Sousa, a trajetória intelectual de A. Tito Filho é marcada por uma tentativa de construção de sentidos sobre si e de distinção (Sousa, 2018, p. 23). Não à toa, grande parte dos textos publicados por ele versam sobre sua atuação e a rede de colaboração que construiu em torno de si, os cargos que fundou e onde atuou.

Enquanto jornalista, um dos feitos destacados por A. Tito Filho diz respeito à colaboração no ano de 1952, para a fundação da Associação Profissional dos Jornalistas do Piauí (AAPJ-PI), instituição na qual foi presidente durante três mandatos consecutivos, de 1952 a 1958. Em 1959, a AAPJ-PI foi transformada em Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Piauí. Sempre que possível, A. Tito Filho procurava construir uma cartografia urbana-sentimental da cidade de Teresina, vinculada às suas vivências. Ao falar sobre a criação da AAPJ-PI, A. Tito Filho afirmou em entrevista:

Conversando uma vez, desprestenciosamente, num velho estabelecimento de Teresina, que ficava ao lado do Theatro 4 de Setembro, chamado Bar Carnaúba, eu, José Vieira Chaves, Patrício Franco e outras pessoas que faziam jornalismo em Teresina, achamos que devia ser criada uma nova instituição, porque considerávamos a Associação Piauiense de Imprensa uma entidade apenas história. Ela havia desaparecido na sua atividade normal de congregação de jornalistas no Piauí. Então combinamos que haveria reunião, data marcada e seriam convidados todos aqueles que tivessem trabalho jornalístico em Teresina. A reunião se fez na Casa Anísio Brito. Lá, foram expostas as razões do chamamento dos colegas e ao mesmo tempo, se propunha a criação de uma Associação Profissional dos Jornalistas do Piauí. É bem de ver que esse “profissional” entrava assim sem nenhuma razão de ser, porquanto não havia profissionalismo. De forma que, criada essa entidade, no momento sob o aplauso de todos, escolheu-se em primeiro lugar, como presidente, Arthur Passos, que talvez fosse naquela época, o decano da imprensa do Piauí e o mais extraordinário jornalista do seu tempo, assim como foi David Caldas na sua época, isto, no tempo do império. Pois, bem, Arthur Passos não aceitou a presidência. Aclamou-se Pedro Conde, não aceitou a presidência. Meu nome foi aclamado: rejeitei. Mas, aclamado a segunda vez, resolvi aceitar a presidência da Associação, que seria logo depois transformada em Sindicato (Cadernos de Comunicação, 1994, p. 13).

Podemos observar, na narrativa, o destaque a um importante espaço ao qual A. Tito Filho se sentia pertencer: “as pessoas que faziam jornalismo em Teresina”, vinculando-se a uma rede de contatos, personagens, amizades.

Nomes que se consideravam pertencer a uma cena intelectual no Piauí, a exemplo de David Caldas e Arthur Passos. O primeiro esteve vinculado à cena jornalística piauiense, atuando ainda como professor na Escola Normal de Teresina e membro da Academia Piauiense de Letras, além disso, Caldas fundou dois jornais que circularam em Teresina: *O Amigo do Povo* e *Oitenta e Nove*. O segundo, também pertencente à Academia Piauiense de Letras, esteve vinculado à cena jornalística e política piauiense, chegando a dirigir o jornal *A Imprensa Oficial*, que durou mais de onze anos.

Para o pesquisador argentino Claudio Maiz (2018), trabalhar com noção de rede nos ajuda a compreender como as relações (contatos, correspondências, amizades), as tramas, as ideias compartilhadas e estabelecidas entre contemporâneos vinculados à produção e circulação de meios periódicos corroboram para a criação de um clima intelectual operante (Maiz, 2018, p. 131). Para este trabalho, as redes intelectuais construídas por A. Tito Filho nos ajudam a entender como esse clima intelectual teve, em sua figura, um importante mediador.

A citada AAPJ-PI foi também uma forma de vincular as atividades dos jornalistas e da imprensa piauiense a um cenário nacional, como a participação em congressos realizados em outros estados para tratar da atuação e mobilização do jornalismo: como em Belo Horizonte em 1967, com a participação de Araújo Mesquita, Deoclécio Dantas, Rodrigues Filho, Vieira Chaves e A. Tito Filho (eleito secretário do sindicato). Nesse evento, o Piauí obteve notoriedade “quando o jornalista A. Tito Filho derrotou o projeto mineiro, com aplausos de todas as bancadas, exceto a de Minas, com a discussão do Código de Ética do Jornalismo” (Pinheiro, 1997, p. 40). No ano seguinte, na cidade de Porto Alegre, coube ao Piauí a presidência da Comissão do Código de Ética e o encargo do relator do código e de orador da sessão de encerramento, confiados ao mesmo.

Em entrevista publicada em 1994, ao ser questionado sobre sua experiência como jornalista, A. Tito Filho afirmou: “de mim no jornalismo até hoje encontrei razões para minha felicidade intelectual. Orgulho-me da imprensa piauiense. Os seus defeitos são os mesmos que existem noutras instituições sociais. Orgulho-me de ter como jornalista procurando servir o bom e querido Piauí” (Cadernos de Comunicação, 1994, p. 9). Para A. Tito Filho, a imprensa foi um lugar de constituição da sua figura como cronista, crítico, professor e literato. Os jornais foram espaços importantes para socializar

suas ideias, construir sua carreira, conquistar espaço entre os seus pares e projetar-se socialmente. Foi um dos precursores da crônica social na imprensa piauiense, gênero importante enquanto fonte de informação e reflexão para escritores e leitores.

A. Tito Filho também atuou como professor, ensinando português, literatura, sociologia educacional e estudos sociais nos principais educandários de Teresina. Ocupou na área de educação cargos e funções, entre os quais podemos destacar: diretor e professor catedrático de português no Colégio Estadual Zacarias de Góes, de sociologia educacional na Escola Normal de Teresina, de português na Faculdade Católica de Filosofia do Piauí e de língua vernácula jurídica na Escola Superior de Magistratura Piauiense.

Quando de sua morte, em 23 de junho de 1992, o jornal *O Dia*, importante meio de comunicação piauiense, no qual A. Tito Filho teve uma larga contribuição, publicou um obituário destacando a sua atuação e seus feitos, validando o lugar que havia sido lapidado durante muito tempo para si, com o título “Quem era o professor Tito Filho?”.

Figura 1 – Memorial de A. Tito Filho no jornal *O Dia*

Quem era o professor Tito Filho

José de Arimatheia Tito Filho nasceu em Barras, em 27 de outubro de 1924. Era filho do desembargador José de Arimatheia Tito e Nise Rego Tito. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, dedicou sua vida às letras. Em Teresina, foi fiscal previdenciário, professor, autor de vários livros, presidente da Academia Piauiense de Letras desde 1971.

Dono de um rico currículo, exerceu várias atividades em Teresina. Ele ensinou OSPB no Colégio Estadual do Piauí, hoje Zacarias de Góes, e Estudos Sociais do curso clássico, na mesma escola. Ensinou ainda sociologia educacional na Escola Normal Oficial. Professor de língua e literatura portuguesa na antiga Faculdade Católica de Filosofia. Diretor do Colégio Estadual do Piauí.

Interventor federal na Federação Piauiense de Futebol. Consultor Jurídico e presidente da extinta Comissão de Abastecimento e Preços do Piauí.

Foi presidente da antiga Associação dos Jornalistas Profissionais do Piauí e secretário geral da Academia Piauiense de Letras. Chefe de Grupo Executivo de Administração do Ministério da Agricultura no Piauí, e secretário da Biblioteca, Arquivo e Museu do Piauí (Casa Anísio Brito).



Foi professor dos cursos de aperfeiçoamento e desenvolvimento do ensino secundário, do Ministério da Educação e Cultura, e membro da Comissão do Projeto de Regulamento Geral do Ensino do Piauí.

Atuou como membro da Comissão de Levantamento Cultural do Piauí e presidente do grupo de trabalho de readaptação do Ministério da Agricultura no Piauí. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Piauí, executor do Plano Editorial do Piauí (1972-1975), membro da comissão julgadora de concursos literários da Secretaria da Cultura do Piauí e da APL. Foi secretário da Cultura do Piauí e secretário da Educação. Assessor do Comando Geral da Polícia Militar do Piauí.

Membro da Comissão Julgadora de concurso Jornalístico da Prefeitura Municipal de comissão julgadora de concurso da Universidade Federal do Piauí.

A. Tito Filho foi ainda membro de comissão julgadora do Concurso de Português e Francês do Ministério da Educação e Cultura e membro da Comissão do Centenário de Da Costa e Silva (governo do Piauí). Presidiu a Comissão Julgadora de Concurso de Contos João Pinheiro (1982 e 1985 - Fundação Cultural do Piauí). Foi membro da comissão julgadora de concurso de dramaturgia da Fundação Cultural do Piauí e membro-examinador do concurso José Lins do Rego (1982 - Banco do Nordeste). Foi membro da comissão julgadora do concurso Martins Fontes, por ocasião do centenário do escritor, em 1984.

Fonte: QUEM ERA o professor Tito Filho. *O Dia*, Teresina, p. 7, 24 jun. 1992.

Lugares de fala, espaços de reconhecimento

Grande parte dos letrados piauienses do século XX, em Teresina, veio de outros municípios à procura de novas possibilidades, estudo, emprego, visibilidade. A. Tito Filho foi um desses nomes, nascido em Barras, mas que ainda na infância mudou-se para Teresina. Desde o século XIX, há uma redefinição dos modelos masculinos, os levando à ocupação de espaços públicos como principal campo de atuação, as disputas políticas, a cultura escrita, enfim, a formação de uma classe de intelectuais, homens letrados, escolarizados, que passam a se fazer presentes na sociedade teresinense. De acordo com Pedro Vilarinho Castelo Branco, os literatos eram definidos pela sua polidez, boa formação intelectual e cultural, pois eram “homens marcados pela cultura acadêmica, pelo saber científico que rompia com os valores e saberes tradicionais. Sua formação lhes traria o discernimento necessário para atuar na sociedade moderna” (Castelo Branco, 2005, p. 86). A. Tito Filho trazia para a sua escrita esses valores e características, de forma que sua prática escrita lhe trouxe notoriedade, imagem pública e respeito social perceptível em seus textos.

No início da década de 1970, A. Tito Filho foi nomeado Secretário da Educação e Cultura, durante o governo de João Clímaco de Almeida, e escrevia na coluna diária Caderno de Anotações, do *Jornal do Piauí*. A coluna, publicada diariamente ao longo da década de 1970, se vista de forma superficial, tinha como principal finalidade divulgar anotações sobre questões literárias em nível local e nacional, no entanto funcionava também como uma espécie de diário para divulgar os feitos produzidos por seu interlocutor.

Diversas atividades como lançamento de livros, recomendações de leituras, novidades no campo literário, prefácios escritos pelo colunista e por outros funcionavam como peças para a construção de mosaico intelectual nacional proposto por A. Tito Filho. Nesse espaço, publicava questões que versavam sobre política, cidade, sociedade, cultura e religião. Fortalecendo a rede intelectual que buscou construir em torno de si, publicou um vasto material relativo à correspondência que mantinha com literatos e intelectuais do Piauí e de outros estados.

Para o pesquisador Jordan Bruno Oliveira Ferreira (2014), A. Tito Filho trabalhava de maneira a utilizar os espaços que ocupava como lugares de produção e de reconhecimento da sociedade e de seus pares, com o intuito

de construir uma imagem de homem múltiplo, professor renomado, jornalista respeitado e, naquele momento, início dos anos de 1970, Secretário de Educação e Cultura.

Dessa forma, a coluna Caderno de Anotações funcionou como uma espécie de diário público, onde A. Tito Filho oficializava seus feitos, prestava contas e, assim, se autoafirmava como uma figura de conduta ilibada e alinhada ao governo, lutando pela promoção da educação do Estado do Piauí:

1) Presidi a instalação do curso de monitores de aulas, pelo rádio, da dureza. Tudo muito bem orientado. Mães e rapazes de escolas normais e ginásios, a serviço da educação. Cooperação magnífica de Teresina, Parnaíba e Floriano. 2) Outra grande promoção da Secretaria de Educação e Cultura: mais de cem diretoras de grupos escolares se encontram no Centro de Treinamento de Campo Maior. Estudos durante trinta dias. Ambiente de convivência salutar e espiritual. Organização da professora Cecília Mendes e da supervisora Elza Paiva. Colaboração generalizada. Dei a aula inaugural, com muita satisfação. Dialoguei com mestres e educadoras durante mais de hora. Presença incentivadora do prefeito de Campo Maior. 3) Inteiramente recuperado o Colégio Estadual Zacarias de Góis. Mais de duzentos e vinte mil cruzeiros gastos, de acordo com verbas federais, autorizadas pelo Governador do Estado. Esforço dignificante do prof. Figueiredo, diretor do educandário. Presença de altas autoridades. Palavras do diretor do estabelecimento, do Secretário de Educação e do governador Clímaco de Almeida. Foi sincero e franco o Chefe do Executivo: o Colégio Estadual (padrão do Piauí) estava em postura lamentável. Sem higiene. Sem equipamento. Graças ao governador do Estado, existe um educandário novo na paisagem teresinense (Tito Filho, 6 dez. 1970, p. 2).

A. Tito Filho utiliza o jornal como instrumento para divulgar sua atuação como Secretário de Educação. Em grande parte dos textos publicados neste primeiro ano da década de 1970, observamos a presença de cartas elogiosas em relação às suas ações frente à secretaria. Nosso interlocutor expõe também como se relacionava com seus pares. No texto a seguir são expostas algumas atividades relacionadas às suas atividades de “homem de muitas frentes”:

2) Indicamos para o lugar de Secretário Executivo do Movimento Brasileiro de Alfabetização no Piauí o professor Pedro Vasconcelos Filho, educador de reconhecidos méritos. 3) Na Casa Anísio Brito, por iniciativa dos seus

orientadores (Herculano Moraes, Ruth Ferrez e Odélia Gonçalves), foram postos os retratos do ex-governador Helvídio Nunes, governador Clímaco de Almeida e prof. Simplicio Mendes. Presidi à sessão, na qualidade de presidente da Academia Piauiense de Letras e proferi palavras a respeito da significação da Homenagem. Agradecimentos de Clímaco e de Simplicio Mendes. 4) Aplaudida a festa folclórica piauiense, organizada pela Secretaria de Educação e Cultura. Instalação solene no Clube dos Diários. Presença de altas autoridades. Proferi palestra. Tema: Folclore. Em seguida, exibição do Coral Nossa Senhora do Amparo, com declamação do notável Tarcísio Prado. Houve ainda exposição em grupos e colégios (trabalhos dos estudantes) e peça teatral de Gomes Campos no Teatro 4 de Setembro. Encerramento no Teatro de Arena. Agradecimentos a todos os que cooperaram, com esforço e inteligência, para o bom sucesso da promoção, que tem caráter nacional. A organização coube especialmente aos Departamentos de Educação Primária e Média do Estado. Dom Avelar dedicou crônica especial a esta festa de cultura. Ainda sobre o folclore: a Secretaria de Educação e Cultura vai premiar os melhores trabalhos escolares que se compuserem com o objetivo de estudar o folclore piauiense (Tito Filho, 2 set. 1970, p. 2).

Nesse espaço, A. Tito Filho também construía análises sobre a produção dos seus pares, em especial aqueles que atuavam enquanto literatos e jornalistas, dando destaque aos seus feitos e suas publicações, forjando a sua rede de contatos. Para o pesquisador Jordan Bruno Oliveira Ferreira, esta era uma maneira de se autoafirmar, já que o reconhecimento dos pares era uma maneira de manter uma boa relação para ser também reconhecido (Ferreira, 2014, p. 46). No texto a seguir, A. Tito Filho tece comentários a respeito de Joaquim Castro Aguiar, piauiense que residia no Rio de Janeiro, que tinha em comum a formação em Direito e o enviou um exemplar do livro que havia recém publicado, *O servidor municipal*:

Castro Aguiar (Joaquim), muito jovem ainda, é dos melhores lutadores intelectuais que conheço. Reside hoje no Rio, mas aqui deixou traços de inteligência bem cultivada. Deu a vida literária do Piauí dois romances, de boa linguagem literária, estilo vivo, colorido, conteúdo psicológico e social merecedor de análise e estudo. Comentei-os quando do aparecimento de ambos. Na terra carioca, Castro Aguiar dedicou-se ao Direito, alimentando-se de aprofundadas leituras para a seriedade da interpretação de leis reguladoras de direitos e deveres do servidor público, notadamente o servidor municipal. E escreveu “O Servidor Municipal”, apoiado sobre a melhor doutrina, na jurisprudência mais atualizada – livro sério que revela o jurista, o sociólogo, o

hermeneuta. Mandou-me exemplar cuja leitura agora encerrei para aumentar conhecimentos com tantas lições de ordem, da disciplina, de orientação jurídica relativamente a tantas questões controvertidas, que Castro Aguiar debate, esclarece, jurídicas nacionais e o Piauí sente a projeção de resolve. Enriqueceram-se, com a obra, as letras mais um filho ilustre (Tito Filho, 1º nov. 1970, p. 2).

Ao projetar as produções dos seus pares na sua coluna diária, A. Tito Filho também fortalecia a imagem de si mesmo enquanto figura capaz de conferir aquilo que merecia destaque, positivo ou não, conferir valor e certificar o trabalho do outro e o seu próprio, por meio da escrita. É o que Ana Cristina Sousa destaca enquanto característica importante de sua atuação:

Quando se escreve, move-se o sujeito que, não raro, constrói sua imagem, na vontade de conferir-lhe sentidos, tanto aqueles de ordem emotiva, psíquica, social, cultural, como aqueles de caráter histórico, que seria a vontade de ser lembrado, projetando-se numa trajetória temporal e espacial da memória, então, como alguém que escreve sobre si procura projetar sua imagem? E ao mesmo tempo construir essa imagem, que artimanhas utiliza? (Sousa, 2018, p. 45).

Uma das artimanhas utilizadas por nosso personagem para validar seu espectro intelectual de renome na cena piauiense foi o uso de documentos, como as cartas que recebia de outros colegas, especialmente aquelas que teciam elogios e honrarias, numa tentativa de compartilhar no espaço público o reconhecimento dos seus pares. Exemplo disso é a carta publicada na coluna em novembro de 1970, escrita por João Miguel de Matos, jornalista, escritor piauiense e membro da Academia Piauiense de Letras:

Agora, com a sua presença naquela Secretaria, o problema cultural de nossa terra, com o leme nas mãos do timoneiro certo, poderá receber novo e poderoso alento, valendo lembrar que sua nomeação para aquela Pasta, encontrando “de súbito, o diamante do seu talento a cravação que Deus lhe destinara”, tem muita similitude com a transformação de Paul Souday, mestre da crítica francesa contemporânea, de comentarista político a censor de literatura. Paul Souday encontrou sua verdadeira vocação pela argúcia de Adrien Hébrard. E você, Mestre chega ao seu lugar certo, pela experiência de João Clímaco D’Almeida. O escritor piauiense – e isto não é novidade para você que é um pesquisador arguto e incansável da vida cultural do Piauí

– permanece marginalizado, e, quando publica um livro, depois de vencer muitas dificuldades de afastar muitas pedras e de carpir muita desgraça moral, tem de fazer como o vendedor de banana: sair pelas ruas da cidade oferecendo, com uma espada de gêlo confiada na alma, sua mercadoria pouco aceitável, porque produzida numa região onde se valorize mais a barriga do que a cabeça. O governo do Estado ainda não deu ao escritor piauiense, não sei se por razões mesológicas, a atenção que está a merecer, deixando de ser visto, como aconteceu até agora, como mero vendedor de livro. Ao fazer esta carta, caro Mestre, ocorre-me que já levei ao seu conhecimento – na personalidade do combativo jornalista de ontem – a deplorável posição do escritor piauiense, que só faz literatura por duas fortes razões: vocação e amor a terra natal. O problema cultural do Piauí continua, a meu ver, na estaca-zero. E a sua presença na Secretaria de Educação e Cultura do Estado, por um tempo mínimo, não vai ser motivo de solução para tão grave problema da vida piauiense. Mas tenho certeza, mesmo que esta carta não lhe chegasse às mãos zelosas, que algo será feito por ele e por aquele que é seu oficiante. De mim, Mestre, já habituado com as urzes dos meus caminhos, nenhuma intenção de ser aquinhado, pois me preocupo mais com os colegas deste ofício, que ainda não pode ser exercido no Piauí. O ofício de facetar, com o burel do sentimento as arestas do espírito. De fora, metido na noite do meu insulamento e da minha solidão, me sinto muito feliz com o brilho distante das estrelas. As pedras, Mestre, não doem para quem caminha apenas sobre pedras (Matos, 10 jun. 1970, p. 2).

Ainda sobre os elogios de A. Tito Filho e sua intenção de reafirmar-se para a sociedade publicando elogios endereçados à sua figura, Cláudia Cristina da Silva Fontineles afirma que essa insistência em divulgar os feitos e reconhecimentos é uma maneira de se construir como figura importante e que poderá se tornar imortal, graças a repetições que ficarão demarcadas tanto nos documentos, quanto na memória: “a luta contra a finitude, via lembrança, gerou interferências humanas no espaço em que cada grupo está circunscrito, conduzindo a um mundo em que a cultura e natureza fundem-se através das produções culturais” (Fontineles, 2009, p. 36).

As publicações para o *Jornal do Piauí* têm como característica suas temáticas variadas, mas percebe-se neste espaço uma insistência em assuntos relacionados às ações do governo, à movimentação intelectual na cidade e às observações relacionadas à educação. Com o fim do mandato de João Clímaco em março de 1971, assume Alberto Tavares Silva e novos secretários são convocados para assumir seus postos. A. Tito Filho entrega o posto de

Secretário de Educação e Cultura para o professor Itamar Brito, passando a ocupar efetivamente o cargo de presidente da Academia Piauiense de Letras. Sobre o fim da sua atuação enquanto secretário, o jornalista deixa claro que o investimento na esfera pública lhe custou bens privados, mas, ainda assim, importava o reconhecimento que havia recebido do novo secretário:

Devia quase nada quando me tornei Secretário de Educação. De lá saí com dívidas nos bancos: quase dez mil contos. Entrei sem carro. Saí sem carro. Ando em carro que me foi emprestado por amigos. Dia 15 de março passei ao Prof. Itamar Brito o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Piauí e dele recebi elogiosas referências. Chegou a dizer o ilustrado mestre que adotei ali o regime da responsabilidade, ou da corresponsabilidade! (Tito Filho, 28 mar. 1971, p. 2).

Durante o governo de Alberto Silva, as análises de A. Tito Filho são ora alinhadas às ações governamentais, ora críticas e discordantes. Esses textos nos ajudam a compreender como nosso interlocutor passará a circular bem entre os poderes que serão instituídos no cenário local. Logo nos primeiros meses do novo mandato, um texto publicado na coluna avisava que as pautas relacionadas à educação e à cultura seriam oportunamente debatidas naquele espaço.

A relação de A. Tito filho com a Academia Piauiense de Letras

No jantar modesto, simples, de confraternização espiritual dos membros da Academia Piauiense de Letras, pela passagem dos cinquenta e quatro anos de fundação do sodalício, pronunciei palavras de muita sinceridade. Lembrei o idealismo dos fundadores, dentre os quais vivos um só. Edson Cunha, crítico, orador, advogado de tempera. Recordei a mocidade de Lucídio Freitas, os dias de entusiasmo e palpitação da Academia e os seus tempos de marasmo, de estagnação. Não me esqueci de Simplicio Mendes, estudante de entusiasmo, nos seus vários mandatos de presidência, e dos outros presidentes, como Clodoaldo, Higino Cunha, Martins Napoleão, Clidenor Santos, Álvaro Ferreira. Pratiquei justiça com Leônidas Melo, Governador do Estado, que tanto a prestigiou, editorando obras dos acadêmicos, e com o ex-governador Helvídio Nunes, solidário intransigente com as comemorações do cinquentenário. E expus o quadro de penúria em que vive, faz tempo, a casa de Lucídio de Freitas, sem um abrigo seu, vivendo em salas

que as administrações lhe emprestam, ou reunindo-se nas residências particulares dos seus presidentes. Constrangedora a circunstância de a Academia possuir apenas patrimônio material de setecentos e oitenta cruzeiros. Ao menos podia pagar a edição da Revista Acadêmica. Depois destas expressões, houve o discurso do Governador Alberto Silva, bem escrito tocado de humilde e rico de conceitos definidores das responsabilidades dos intelectuais. No final, a concessão de uma sede provisória à Academia Piauiense de Letras, sede que a academia aguarda com ansiedade.

(Tito Filho, 1º fev. 1972, p. 2)

A. Tito Filho, ao apontar as condições em que se encontrava a Academia Piauiense de Letras no início da década de 1970, sem sede própria e com pouco recurso financeiro, publica em sua coluna um texto que evoca aquele espaço como um lugar de distinção, e que, para ele, merecia ser reconhecido como tal. Fundada em 30 de dezembro de 1917, também conhecida por Casa de Lucídio Freitas, a Academia Piauiense de Letras teve na figura de A. Tito Filho, ocupante da cadeira de número 29, um presidente e defensor.

Ao assumir a presidência da Academia em 1971, A. Tito Filho passa a trabalhar em prol da rearticulação daquele espaço como produtor de intelectualidade, chamando a atenção do Estado e da sociedade para este ambiente de produção e tradição da vida cultural piauiense. Presidir uma instituição com o valor social da Academia de Letras contribuiu para que A. Tito Filho fortalecesse seu lugar de distinção, pois não se tratava somente da sua atuação enquanto jornalista, bacharel ou professor; a presidência da Academia era a junção de todas essas esferas, fortalecida pelo viés da intelectualidade.

Para a pesquisadora Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, a valorização social é um dos principais critérios para definir a importância e o lugar de um intelectual-literato, e ocupar uma cadeira na APL ajudava a construir esse lugar:

O critério para definir grandes e pequenos literatos no cenário local é o da valorização social, em particular da valorização pelo próprio grupo. Essa hierarquização se define não só pela natureza da participação na imprensa, nos eventos socioculturais, nas instituições diversas, do tipo Academia Piauiense de Letras, como também pelas obras publicadas, enfim, há diversos parâmetros para essa classificação, sobretudo ligados à extensão da obra e ao peso da atuação sociocultural (Queiroz, 2011, p. 180).

A. Tito Filho chama a atenção da sociedade e do Estado para o descaso com a Academia Piauiense de Letras, por viver migrando, sem possuir sede própria e com poucos recursos financeiros. Assim, logo durante os primeiros anos à frente da instituição, A. Tito Filho buscou incentivos para fortalecer as atividades e produções vinculadas à Academia. Para a pesquisadora Iara Conceição Guerra de Miranda (2010), a administração de A. Tito Filho na Academia foi frutífera. Ao receber uma carta de J. Miguel de Matos sobre as produções da Academia Piauiense de Letras, o novo presidente defende seu lugar de fala. A carta tem como teor uma crítica à Academia, acusando-a de marasmo e de pouca mobilização cultural, e é respondida da seguinte forma:

A vida da Academia não se vinha caracterizando por marasmo. Em 1967, Presidência de Simplício Mendes, comigo na Secretaria Geral, foram empossados, em notáveis solenidades, quase todos os acadêmicos escolhidos: Fernando Lopes, Carlos Porto, Celso Barros Coelho, Bugyja Brito, Paulo Nunes, Lilizinha Carvalho, Isabel Vilhena, Odilon Nunes, Gayoso e Almendra, Darci Araújo, Raimundo Santana. No fim de 1967, com brilhantismo extraordinário, comemorou-se o cinquentenário da Academia, ano seguinte, circulou o primeiro volume da Revista, comemorativo dos cinquenta anos de fundação. Deveras bonitas as festas acadêmicas de 1969, com a posse de Odilo Costa Filho, a distribuição das medalhas comemorativas e a cintilante conferência de Cristino Castelo Branco, vindo especialmente da Guanabara. Em 1970, em Teresina, a Academia homenageou um dos seus mais admirados sócios, Martins Napoleão. Princípio de 1971, realizou-se sessão solene de saudade a Simplício Mendes, falecido em janeiro. Por consequência o falecimento desse preclaro intelectual, assumi a presidência do Sodalício, para completar-lhe o mandato. Não seria justo que eu adotasse programação num posto provisório. Ainda assim, a Academia realizou, com absoluta normalidade, a eleição de que saiu eleito o confrade Luis Lopes Sobrinho. Dia 31/12/71, fui eleito presidente. E no mês de janeiro de 1972, já a Academia promoveu reunião solene, muito concorrida, para a posse de Luis Lopes. Está em circulação o segundo volume da Revista - edição do cinquentenário. Realizou-se igualmente jantar de confraternização acadêmica com a presença honrosa do Governador Alberto Silva, cujo discurso de agradecimento sensibilizou sobretudo os sócios presentes. Embora paupérrima, com setecentos e oitenta cruzeiros de seu, a casa de Lucídio Freitas vem cumprindo os seus deveres, e mais não faz porque não pode (Tito Filho, 4 fev. 1972, p. 2).

O contato com escritores de outros estados, em especial piauienses que residiam fora do Piauí, fazia com que A. Tito Filho de certa forma reafirmasse o seu papel enquanto agente cultural e intelectual. Ao dialogar também com os membros de outras *Academias de Letras*, buscando fazer parcerias, contribuía para construir a sua imagem enquanto intelectual que estava conectado com os outros espaços de legitimação. Fazia questão de explanar respeito e admiração que os seus colegas tinham por ele, a exemplo da escritora, Lili Castelo Branco: “acredito que o nome Arimathéa seja conhecido de todos os piauienses e até lá por fora de muitos. Boa altura, roupa simples, cabelos lisos, simpático e aquele sorriso nos lábios. Lá vai Arimathéa!” (Tito Filho, 1º nov. 1972, p. 2).

No período em que A. Tito Filho esteve vinculado à Academia, seus textos publicados em sua coluna estiveram voltados para a sua produção frente à essa instituição. Havia destaque para as solenidades de posse que eram eventos que contavam com a presença de pessoas pertencentes a famílias tradicionais do Piauí, aqueles que entravam para a “imortalidade literária” eram recebidos com muito respeito e as cerimônias eram sempre encerradas com o discurso do presidente.

Ainda em 1972, A. Tito Filho recebe a notícia de que o Estado iria destinar uma verba para a reedição e publicação de obras históricas piauienses, mas, a escolha das obras não estava muito em consonância com as ideias do administrador da APL, que divulga como nota importante em sua coluna:

Leio informação da Secretaria de educação: o governo vai reeditar cinquenta importantes obras de escritores piauienses, que obras? Outro dia topei com a notícia de duas delas: A GUERRA DO FIDIÉ E VÁRIA FORTUNA DE UM SOLDADO PORTUGUES. Ambas – dizia o jornal o globo – indicadas pelo governo do Piauí ao Instituto Nacional do Livro, para republicação, como autoria de Abdias Neves. Acontece que Abdias só escreveu a primeira. É a reunião de petições do brigadeiro Fidié a coroa portuguesa – petições que nenhum interesse despertam. O governador Alberto Silva deve ter muito cuidado na reedição dessas cinquenta obras. Quais são elas? Identificam UMA LITERATURA PIAUIENSE? Num ESPAÇO GEOGRAFICAMENTE PIAUIENSE? Num TEMPO HISTORICAMENTE PIAUIENSE? Antes do romantismo o Piauí quase nada oferece às letras. A própria escola romântica, aqui, se limitou a fixar costumes sertanejos, a desenhar quadros da natureza, a cantar queixumes e desesperanças. Ninguém registrou graves e notáveis episódios históricos

na concepção artística (Tito Filho, 4 fev. 1972, p. 2).

A reclamação pública em seu caderno de anotações acabou por surtir efeito, pois em 17 de janeiro de 1972, pelo decreto nº 1.416, o governador Alberto Silva convocou uma Comissão de Elaboração do Plano Editorial do Estado, cuja finalidade era conceber a publicação de monografias sobre aspectos variados da cultura, abrangendo a literatura, a historiografia e o folclore do Piauí, com o objetivo de “familiarizar a mocidade com a vida e a obra de nossos intelectuais vivos ou mortos” (Moura, 2010, p. 135). A Comissão tinha como principal função realizar o levantamento do acervo bibliográfico de autores piauienses, ou de obras relativas ao Piauí, selecionando, justificadamente, as que deveriam ser incluídas no Plano Editorial.

A. Tito Filho foi convidado para compor a Comissão e, ainda, indicado para publicar um livro seu que estivesse alinhado à temática de História e Literatura Piauiense. A resposta ao convite foi publicada na coluna quase um mês depois da publicação do decreto do governador:

Pedi ao presidente [da comissão], em carta prazo de uma semana para dizer se aceito ou não a honrosa incumbência. A Comissão deseja certamente obra séria, em que se faça crítica segura, isenta de simpatias e antipatias, bem assim em que se estudem correntes literárias no Piauí e as obras que nelas estão filiadas. Ainda mais: há necessidades de fixação da personalidade dos autores, no plano social, humano e literário. E o que se torna mais importante: a história de uma literatura é a história de estilos. Afrânio Coutinho bem escreveu que o período literário é um sistema de normas literárias expressas num estilo. Não compreendo também historiografia literária sem bases científicas. Literatura é história, com a amplitude que lhe deu Silvio Romero baseado nos alemães: compreende política, economia, arte, folclore e outras manifestações da inteligência. Perguntei-me: conto, em Teresina, com recursos para obra de tamanha importância? Falo dos recursos das fontes. Em razão disto, necessitava de verificar com que fontes de pesquisa posso contar para realização da tarefa. Se as encontrar, certas, honestas, aceitarei o trabalho. Caso contrário, não me é possível aceitá-lo. Consigno aqui, como já testemunhei em carta ao prof. Wall Ferraz, sinceros agradecimentos à Comissão pela lembrança do meu nome humilde para obra de tanta monta (Tito Filho, 26-27 mar. 1972, p. 5).

A. Tito Filho passou então a participar diretamente da seleção, revisão, organização, atualização ortográfica e de realização de comentários e notas

das obras que seriam reeditadas pelo Plano Editorial. Ao construir avaliações sobre as publicações literárias piauienses, nacionais, tecendo críticas literárias, indicando livros, fortalecia sua rede de contatos como também fomentava intrigas e oposições. A. Tito Filho foi organizador responsável por ajustar a ortografia de grande parte das obras reeditadas pelo Plano Editorial, bem como escrever os prefácios e as notas. Piauienses como Odilon Nunes, O. G. Rego de Carvalho, Hermínio Castelo Branco, Miridan Knox são exemplos de nomes que tiveram suas obras comentadas por A. Tito Filho. Ao tratar do trabalho de Odilon Nunes, destaca-o como um ilustrado historiador por saber dialogar bem com as fontes:

Acabo de ler o paciente e exaustivo esforço de Odilon Nunes em Devassamento e conquista do Piauí. O ilustrado historiador, com segura documentação, aceita Jorge Velho como precursor de nossa colonização. Para a guerra dos palmares, diz Odilon, que o paulista partiu da Bacia do Parnaíba e transcreve carta dirigida por Jorge Velho a sua majestade e lá está: “eu desci do Piauí aonde eu estava aposentado” (Tito Filho, 3 ago. 1973, p. 2).

Para a pesquisadora Iara Conceição Moura, estar à frente de uma instituição como a APL e permanecer durante muito tempo ocupando esse espaço é fazer uso do poder simbólico que ela representa:

Diante do poder simbólico da Academia Piauiense de Letras, os intelectuais Simplício Mendes e Arimathéa Tito Filho monopolizaram seus cargos de direção nesta instituição, cujo tempo exercido foram, respectivamente, 12 anos e 21 anos, sendo que ambos faleceram durante o exercício da presidência. Isto pode ser explicado, de acordo com Arimathéa Tito Filho, porque as Academias de Letras representam “uma espécie de poltrona confortável”, que oferece proteção àqueles intelectuais que se sentem desamparados, sem apoio, estímulo, financiamento, ou seja, sem oportunidade de verem suas obras editadas, seus livros comentados pelos membros da APL, seus estudos e opiniões divulgados na revista da Academia, e principalmente, de ser reconhecido pelos seus pares (Moura, 2010, p. 182).

Entre 1972 e 1975, A. Tito Filho foi um dos autores com o maior número de livros publicados pelo Plano Editorial do Estado. Financiados pelo Estado do Piauí, grande parte dos livros de caráter histórico e biográfico, produzidos e organizados pelo então presidente da APL, foram avaliados como aptos para participar do projeto que inicialmente fora questionado pelo pró-

prio autor, sobre como seriam feitas as escolhas para as publicações. Ao ser questionado sobre o Estado contribuir financeiramente com as atividades culturais e as instituições, afirmou: “naturalmente, não há uma instituição no Brasil que não sofra [influência política]. Não é que eles mandem, apenas têm uma convivência. Eles são políticos e se interessam por tudo que é político” (Tito Filho, 1991, p. 6).

Para o pesquisador Sérgio Miceli (2001), a partir do período identificado como populista no Brasil (1945-1964), passou a ser recorrente na sociedade brasileira, que os intelectuais passassem a ocupar cargos burocráticos e que as práticas culturais tivessem o Estado como principal patrocinador. No Piauí, o Plano Editorial tinha como principal ação construir um acervo bibliográfico de autores piauienses e de obras relativas ao Piauí, com o objetivo de valorizar a história e a memória do estado. Nesse período, houve um grande investimento público na política editorial. Para a pesquisadora Iara Moura:

Tornava-se necessário editar obras sobre o Estado do Piauí, de caráter literário e histórico, que estavam esgotadas e esquecidas pela população piauiense, além de proporcionar a publicação de obras inéditas. Assim, o Plano Editorial atuou contra aquilo que o governador Alberto Silva caracterizou de pessimismo crônico, pois pretendia favorecer que homens e mulheres, ricos de imaginação e inteligência, mas pobres de recursos financeiros, vissem publicados suas produções culturais (Moura, 2010, p. 108).

Apesar de não ser o mote principal da nossa investigação, ressaltamos que esse ímpeto de valorização da História e Literatura local se vinculam também ao próprio ordenamento social proposto pelo quadro político nacional. Na primeira metade da década de 1970, o Brasil estava vivendo os anos de maior violência ditatorial e o falso milagre econômico. “Nacionalista” era palavra de ordem e a tentacularização desse projeto alcançou diretamente os governos estaduais. Grande parte dos livros que foram publicados estavam vinculados às narrativas consideradas tradicionais da História e a memória que se buscava construir era a de um Brasil Grande. Alberto Silva, governador do período, esteve alinhado e vinculado a esse propósito do Brasil-Piauí “grande”.

Para que as obras produzidas pelos autores piauienses fossem publicadas, o Estado contratou os serviços de duas editoras locais: COMEPI e Artenova. Os livros de A. Tito Filho, em sua grande maioria, foram produzidos

por essas editoras. Das obras relacionadas à política e à sociedade, foram publicados: *Governos do Piauí* (1975), *Sermões aos peixes* (1975) e *Gente e humor* (1981).

Governos do Piauí traz em ordem cronológica os nomes daqueles que governaram o estado, desde o período provincial e republicano até o primeiro governo de Alberto Silva. O livro foi produzido com o intuito de informar à sociedade piauiense sobre a trajetória política do estado, dando destaque aos feitos dos governantes do Piauí em ordem cronológica. O prefácio, escrito por Alberto Silva, diz: “o governo do Piauí cumpriu, com a publicação deste livro, o compromisso de contribuir para o conhecimento da história do Piauí” (Tito Filho, 1975).

É especialmente durante a década de 1970 que A. Tito Filho conquistará a imagem que já vinha sendo forjada há muito tempo: a de intelectual. Para Pedro Vilarinho Castelo Branco, desde o final do século XIX, com o desenvolvimento da vida urbana no Piauí, criou-se essa nova categoria de intelectuais-letrados: “tornava-se cada vez mais admirado o articulista que sabia manobrar as ideias em forma de palavras escritas, usar tom mordaz ou conciliador, dependendo do calor da discussão do momento” (Castelo Branco, 2005, p. 88).

Essa imagem se torna cada vez mais clara a partir do momento em que, ao identificar o que considerava como o grupo que compunha a cena intelectual piauiense do período, se incluía neste, como um processo de autodefinição a partir da imagem do outro:

O Piauí é um Estado que faz bonito no Panorama da literatura nacional. Tanto no passado, quanto no presente, a terra de Da Costa e Silva contribuiu com valores incontestáveis para o prestígio cultural do país. Em nossos dias, quem folheia revista ou um suplemento de letras, é certo que encontrará O. G. Rego de Carvalho, de um ficcionista como Permínio Asfora, um romancista como Assis Brasil, um polígrafo e esteta como A. Tito Filho, um novelista como Fontes Ibiapina, um poeta como H. Dobal. E ainda exporta poetas para outras regiões (Tito Filho, 5 out. 1973, p. 2).

Ao classificarmos A. Tito Filho como intelectual, consideramos a sua trajetória na prática da escrita e na construção de um ideal pessoal e público, daquele que impôs respeito entre seus pares. Por ter uma produção vasta e plural, sua escrita tornou-se uma marca na construção da sua

trajetória de intelectualidade. Ao seguirmos as definições apontadas pelo historiador Christophe Prochasson (1993), o intelectual seria uma figura que estaria vinculada a uma tríade composta pelos lugares que ocupou, os meios de expressão e comunicação a que esteve conectado e também a complexa rede de relações que teceu ao seu redor, compartilhando, assim, a sua dimensão pública, coletiva. Existem outras tantas camadas a serem estudadas e elaboradas sobre esse notório piauiense, mas por hora, cumprimos com o que aqui foi proposto.

Referências

Fontes

CADERNOS DE COMUNICAÇÃO. Teresina, nov. 1994.

FERNANDES JÚNIOR, Raimundo Itamar. Falar de A. Tito Filho. *O Dia*, Teresina, p. 2, 30 jun. 1992.

MATOS, J. Miguel. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 10 jun. 1970.

QUEM ERA o professor Tito Filho. *O Dia*, Teresina, p. 7, 24 jun. 1992.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 2 set. 1970.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 1º nov. 1970.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 6 dez. 1970.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 28 mar. 1971.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 1º fev. 1972.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 4 fev. 1972.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 5, 26-27 mar. 1972.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 1º nov. 1972.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 3 ago. 1973.

TITO FILHO, A. Caderno de Anotações. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 2, 5 out. 1973.

TITO FILHO, A. Entrevista: A. Tito Filho: um homem polêmico. *Revista Impacto*, Teresina, ano 3, n. 13, p. 6, jul. 1991.

TITO FILHO, A. *Governos do Piauí*. Teresina: COMEPI, 1975.

Bibliografia

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. Masculinidades plurais: a construção das identidades de gênero em obras literárias. *Revista de História Unisinos*, São Leopoldo, v. 9, n. 2, p. 85-95, maio/ago. 2005.

FERREIRA, Jordan Bruno Oliveira. *Literatura, história e memória nas crônicas de A. Tito Filho*. 2014. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

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

MAIZ, Claudio. Las (red)vistas latinoamericanas y las tramas culturales. Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo. In: COSTA, Adriane

Vidal; MAIZ, Claudio (org.). *Nas tramas da cidade letrada: sociabilidade dos intelectuais latino-americanos e redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOURA, Iara Conceição Guerra de Miranda. *Historiografia piauiense: relações entre escrita histórica e instituições político-culturais*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

NASCIMENTO, Bárbara Bruma Rocha do. *História, cidade e literatura em A. Tito Filho (1971-1975)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

PINHEIRO FILHO, Celso. *História da Imprensa no Piauí*. 3. ed. Teresina: Zodíaco, 1997.

PROCHASSON, Christophe. *Les intellectuels, le socialisme et la guerre*. Paris: Seuil, 1993.

QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

SOUSA, Ana Cristina Meneses de. *Escrita de si, intelectualidade e distinção em A. Tito Filho*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2018.

Nas temporalidades da escrita: O. G. Rego de Carvalho entre a exposição de si e a história da literatura piauiense

Pedro Pio Fontineles Filho

Introdução

O autor não pode ter piedade de si mesmo. Tem que se expor a nu, nem que seja para o ridículo, mas tem que se expor.

(Carvalho, 1994, p. 47)

Os textos, em larga medida, não são uma criação com uma essência inédita ou inata. Todo texto mantém interlocução com alguma outra forma narrativa, seja ela textual, imagética, pictórica. Como destacou Michel Foucault (2008, p. 26), nenhum texto é uma unidade absoluta e hermética, pois “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (Foucault, 2008, p. 27). Essa percepção indica que o livro, com elemento constitutivo da “obra” de um autor, está caracterizado por ser o “nó em uma rede”. Os traços biográficos, conforme as proposições de Pierre Bourdieu (2006), por meio de sua sociologia objetivista, devem ser entendidos como “colocações e deslocamentos no espaço social”. Nesse sentido, as diferentes formas de dizer e escrever produzem sentidos e significações que (re)criam as trajetórias de uma pessoa, assim como do escritor, em suas múltiplas relações com os espaços nos quais se insere e com os quais dialoga e conflitua. Tal espaço social é o que constitui os pontos dos nós na rede e os textos são indícios dessa conexão. Conforme Gilberto Velho (1999, p. 46), os projetos individuais, assim, como os textos *a priori* são concebidos, terão o aspecto de sua interatividade ressaltado, pois mantêm relação com outros projetos, imersos em um campo de possibilidades. A partir disso, o presente texto tem, como mote de análise, as relações biográficas e autobiográficas na escrita do literato O. G. Rego de

Carvalho¹. Sua escrita, inicialmente vista e concebida como unicamente subjetivista, possui elementos que levam os críticos e estudiosos a se dividirem sobre os aspectos ficcionais e biográficos daquilo que escreveu.

Dessa forma, o presente texto está organizado em dois tópicos interdependentes: o primeiro aborda os aspectos da individualidade, do sujeito e de suas relações com a constituição do escritor-autor. No segundo, são discutidas as noções de biografia e (auto)biografia na constituição da escrita do literato. Ambos, com o intuito de (re)pensar a história da literatura, especificamente piauiense e interconexões com dimensões do cânone e das diferentes maneiras de escrita de si.

Nas trilhas da escrita: entre a obra e o indivíduo

As obras literárias, como destaca Abel Barros Baptista, estão circunscritas em uma rede de intencionalidades em meio a códigos compartilhados na “inter-relação entre as partes e entre cada parte e o todo, projetando a obra contra a resposta prevista de um leitor hipotético” (Baptista, 2003, p. 189). Nesse sentido, aspectos (auto)biográficos de O. G. Rego de Carvalho são pertinentes para o vislumbre de sua escrita nos pontos de intersecção de tal “rede”. Muitos elementos podem ser relevantes na compreensão do que venha a ser a obra de um indivíduo, toando sua vida como ponto de interlocução com o meio e com seu círculo de relações. Dessa maneira, “pode parecer especialmente difícil acreditar-se nisto, quando o interesse é apenas por sua obra, e não pelo ser humano que a criou (Elias, 1995, p. 10). Por esse viés, pensar a história e a intelectualidade, a partir da escrita do literato nascido na antiga capital piauiense, é atentar para o aspecto de que a “relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura” (Chartier, 2002, p. 56). Situação tal que não se dá pelas harmonias, mas, principalmente, pelas tensões e (des)encontros de ideias e conceitos que são vinculados no seio de um campo intelectual. Mais que a simplista postura de negar a existência do au-

1. Orlando Geraldo Rego de Carvalho nasceu em 25 de janeiro de 1930, na cidade de Oeiras, antiga capital do Piauí. Mudou-se para a atual capital, Teresina, em 1942, onde concluiu seus estudos. Foi membro da Academia Piauiense de Letras – APL, ocupando a cadeira de nº. 06. Foi funcionário do Banco do Brasil, instituição pela qual se aposentou. Publicou os livros *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), *Amor e Morte* (1956), *Amarga Solidão* (1956), *Rio Subterrâneo* (1967), *Somos Todos Inocentes* (1971), *Ficção Reunida* (1981) e *Como e por que me fiz escritor* (1989). Faleceu em 9 de novembro de 2013, na cidade de Teresina.

tor, Foucault amplia essa noção, asseverando quatro características básicas do que ele denominou de função autor. Sendo a quarta característica a que determina a função autor como a possibilidade de distinção entre os vários “eus” que cada indivíduo pode assumir na obra. Traçar um percurso pela vida e pelas narrativas do escritor é tentar localizar de que forma esses “eus” vão se constituindo anteriormente e ao longo de sua obra.

Assim, pensou-se como a escrita de si constrói a imagem do autor, imagem que pretende, mas nunca consegue convencer os leitores, visto que a imagem criada pela leitura possui traços independentes das intencionalidades de quem a compôs. Partindo da premissa de que para compreender a obra de um autor se faz necessário adentrar em certos aspectos de sua vida, algumas incursões foram feitas na vida do literato piauiense, o que não foi realizado com um trabalho que cria ou reforça a dicotomia entre autor e obra, visto que estes elementos se complementam. A proposta foi a de enveredar por suas relações com os espaços de intelectualidade e as maneiras e estilos de escrever sobre a cidade, os espaços, as relações humanas, os sentimentos, em suma, sobre a vida. Isso remete às reflexões que sinalizam que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (Foucault, 2002, p. 39). Buscar relações entre autor e obra é pensar nas implicações que intentam superar os extremismos de pensar a escrita por critérios unicamente internos ou externos ao texto.

Para falar de sua trajetória como escritor, o literato recorre a vários momentos de sua vida, apontando algumas circunstâncias de suas experiências como escritor. Pensar a trajetória do escritor, conforme assevera Bourdieu (2010, p. 96), é levar em consideração as infinitas relações envolvidas em tal percurso, atentando para o conjunto de agentes que constituem determinado campo intelectual. E, em tal travessia literária, há os elementos de sua constituição como autor nas relações entre a escrita, a publicação, a circulação, o consumo e, sobretudo, as leituras de seus livros.

No momento da primeira edição de *Como e por que me fiz escritor*, no ano de 1989, o literato já gozava, em certa medida, de reconhecimento, pois já era um escritor lido. No final da década de 1980 início da de 1990, os seus três livros já estavam com mais de quatro edições, demonstrando que seu consumo era significativo. É desse lugar, de escritor já conhecido, que fala o literato. Vale lembrar que o livro *Como e por que me fiz escritor* foi

a publicação impressa de sua palestra proferida no II Seminário de Autores Piauienses, ocorrido na Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, no ano de 1988, publicado no ano seguinte. A palestra assumiu o sentido de não só falar das motivações para se tornar escritor, mas “corrigir” ou “rebater” as leituras feitas sobre sua obra, com as quais ele não concordava em sua maioria.

Seguindo tal lastro, é que se destaca que as aventuras de O. G. Rego de Carvalho, no universo das letras e da literatura, conforme ele mesmo destaca, tiveram início ainda na infância. Momento que, segundo ele próprio, já expressaria um dos seus traços mais característicos como escritor: o tom dramático. Além disso, temas como a morte e solidão já davam seus lampejos de que seriam recorrentes na sua escrita. Isso fica claro na seguinte fala:

Eu me lembro de que o primeiro trabalho que eu publiquei foi até um artigo de fundo sobre o descobrimento da América e terminava de uma forma que já antevia o escritor dramático que eu haveria de ser. Eu dizia assim, no fim, que Colombo, apesar de ter levado o ouro da América para o reino da Espanha, tinha morrido pobre e abandonado por todos. Essa tônica, Colombo pobre e abandonado por todos, que não deixa de ser uma forma de romantismo, já eu tinha aos 10 anos de idade, sem consciência de que ia ser escritor (Carvalho, 1994, p. 28).

O que está em jogo, nessa ênfase feita por ele, é o esforço de demonstrar que suas marcas literárias teriam uma espécie de essência. Sua “genialidade” é ressaltada de maneira a não parecer sua autoexaltação, pois sua carreira de escritor, segundo ele, teria sido algo que aconteceu ao acaso, por acidente. Não se pode deixar de destacar que se trata de um discurso de alguém que pretende se legitimar, ou seja, é uma escrita de si. Segundo o literato, isso foi importante para suas escolhas na vida literária e até mesmo na musicalidade presente em seus escritos.

Sua escrita não está dissociada de suas relações familiares, sobretudo no que diz respeito à maneira como escreve, ou melhor, no uso de termos e expressões que remetem ao Português colonial. Exemplo disso é o uso constante das palavras “cousas”, “loura”, “rapariga” e “quinta”. Além disso, suas relações familiares estão impressas na construção dos personagens, que, direta ou indiretamente, apontam para os casos de problemas de saúde da família, bem como para o fato de sua mãe ter sido musicista.

Sua erudição e seu apego às tradições de uma escrita culta têm suas bases na sua história familiar. Seu estilo pautado em uma escrita normativa rendeu-lhe inúmeras críticas, rotulando-o de “refém da gramática”. Para ele, o apego a uma escrita “gramatical” seria resultado das trajetórias familiares, de seus contatos com leituras que, desde a infância, lhes eram comuns. Ele diz, em entrevista de 1982, o seguinte:

Ainda sobre esse aspecto da linguagem, vou fazer outra confissão: eu nasci numa família que tem uma certa ambição de nobreza, de grandeza: tenho ancestral que foi barão do Império, tenho ancestrais ligados à colonização do Piauí, gente educada em Portugal: é Ribeiro Gonçalves, é Barbosa de Carvalho; é Coelho Rodrigues... De forma que a gente se deixa influenciar também por esse tipo de coisas (Carvalho, 1982, p. 20).

A linguagem não se trataria somente de um recurso estilístico ou estético em sua narrativa. A linguagem seria condição de expressão de sua vida. Fazendo referências à “ambição de nobreza” de sua família, o escritor piauiense tenta localizar, social e historicamente, sua escrita. A história é retomada pelo autor como uma forma de ter no presente as raízes de um passado glorioso. Uma glória que remete a grandes periodizações da história nacional. São indicações de um passado mais longínquo e que, para alguns críticos, não explicariam em nada sua aproximação com a erudição e com leituras diversas. Por essa razão é que ele prossegue:

Meu pai, por exemplo, era apenas comerciante, mas lia em francês e vivia a corresponder-se com um ilustre professor que morava em Simplício Mendes, Da Costa Andrade, que era amigo de Jorge Amado. Os dois trocavam livros, discutiam obras, comentavam as novidades. De tudo isso, ficou também alguma influência (Carvalho, 2007b, p. 325).

Algo de interessante nessa observação sobre a capacidade intelectual de seu pai não é apenas chamar atenção para o seu contato com o “ilustre professor”, que, para ter sua importância legitimada, é mencionado como amigo de Jorge Amado. Seria uma tentativa de legitimidade por derivação e não por merecimento. O escritor busca indícios de sua genialidade por meio da genealogia. Ainda sobre essa dimensão da genialidade, O. G. Rego de Carvalho se posiciona na tentativa de distinguir um gênio de um louco. Para ele,

Loucura é mesmo alienação mental. Mas isso não impede que conviva com a genialidade, que é também uma forma de exacerbação da personalidade. Segundo Aristóteles, não existe nenhuma grande obra sem uma ponta de loucura. E eu, de mim, antes de conhecer o filósofo, já contestava a razão na literatura, pois, se serve de esteio aos pensadores, é a morte do artista (Carvalho, 2007a, p. 316).

Mesmo fazendo referência a Aristóteles, ele faz questão de enfatizar seus posicionamentos, para não endossar nenhuma possibilidade de filiação teórica ou narrativa. A pergunta que foi feita por Pompílio Santos², e respondida acima pelo escritor de *Ulisses entre o Amor e a Morte*, está ligada às especulações feitas pela crítica da época, que dizia que a loucura não era apenas tema desenvolvido nas obras do escritor, mas era a manifestação da própria condição de esquizofrenia de O. G. Rego de Carvalho. A crítica reforçava essa especulação com o intento, mesmo que velado, de desabonar as qualidades de sua escrita, especialmente a genialidade que a ele começou a ser atribuída. Para ele, qualquer tipo de alienação não impediria o despertar da genialidade. Esse misto de genialidade e loucura o acompanhou durante sua atuação em algumas instituições.

Nesse sentido, nos rastros de sua tentativa de fugir de qualquer tipo de filiação ou vinculação, destaca-se outra dimensão da vida do autor piauiense, que se refere a sua relação com o Banco do Brasil, órgão no qual trabalhou e pelo qual se aposentou. Muitos literatos, ao longo da história da literatura brasileira, quase sempre se utilizaram de recursos e espaços cedidos por instituições várias para a produção ou divulgação de suas obras. O. G. Rego de Carvalho comenta essa passagem de sua vida como algo que não pode ser confundida com sua constituição como autor. Para ele, não haveria espaço para as duas dimensões, para duas “vidas”. Não era possível misturar duas realidades, que, segundo ele, eram de matrizes diferentes, de mundos diferentes. Para ele, o mundo prático e pragmático das finanças não tinha nada a ver com o mundo da criação e da inventividade da literatura. Além disso, o literato não queria que pensassem que sua obra era publicada somente por suas boas relações dentro do trabalho no banco. Ele pretendia a imagem de um escritor publicado e consumido pelo reconhecimento da qualidade de sua obra.

2. Jornalista e Presidente da Associação Brasileira de Escritores – Seção do Piauí. A ABE-PI funcionou de 1947 a 1950. O. G. Rego de Carvalho foi membro dessa associação, mas logo foi desligado dela por não concordar com as formas de ingresso de membros.

A escrita entre a biografia e autobiografia: projeções do “eu”

O. G. Rego de Carvalho pretendia ter sua obra reconhecida de forma “independente”. Sua escrita deveria ser valorizada pelo seu teor, pelo seu alcance, pelas sensibilidades que intentava despertar. Não queria ter sua escrita balizada pelo peso de uma instituição, ainda mais de cunho financeiro e de tão grande reconhecimento como o Banco do Brasil. Isso não significa que o escritor piauiense não tenha o seu respeito e seu agradecimento ao banco, pelo contrário, ele é profundamente grato. Por outro lado, sua escrita está ligada à sua vida, às suas relações com o mundo e com os espaços de produção intelectual, como ele faz questão de ressaltar:

Eu escrevi “Ulisses entre o Amor e a Morte” dos 19 aos 23 anos de idade. E todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico, não há por onde fugir. Por isso, há muito da minha vida pessoal nessa obra. O pai do personagem morre no começo do livro. A família se muda para Teresina, como aconteceu na minha vida (Carvalho, 1994, p. 38).

O caráter autobiográfico não desabona o texto do escritor, assim como, provavelmente, não o torna melhor que outros textos. Deve ser visto como mais um traço que constitui a escrita do autor. Entretanto, O. G. Rego de Carvalho faz questão em enfatizar que “todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico” para rebater as críticas que seu texto sofreu inicialmente. Críticas que partiram dos especialistas piauienses, que esperavam, de certa maneira, um texto com traços mais regionalistas. Em grande medida, o livro contrariava tal expectativa, pois era de teor autobiográfico, alicerçado nas dimensões psicológicas. Tem-se, nesse momento, o começo dos impasses entre o autor e os espaços de intelectualidade, visto que a crítica local esperava que um escritor piauiense escrevesse sobre temáticas como a fome, a seca, a pobreza. O. G. Rego de Carvalho escrevia com traços autobiográficos, dando ênfase à loucura, à solidão, ao amor, à morte. É nesse sentido que o literato pretendia se opor aos limites regionalistas imaginados por seus pares.

Como problematizar a autobiografia como uma escrita de si? De que maneira elementos mnemônicos compõem possibilidades de compreensão das experiências de uma pessoa? Uma das saídas, que não é a mais simples

ou definitiva, é tomar a autobiografia como sinalização de práticas discursivas que se instauram em meio a configurações e aspectos sócio-históricos. As autobiografias, como memórias e como discursos, apresentam, em meio aos silenciamentos, indícios para as leituras de temporalidades e espacialidades. Há que se atentar que no universo das narrativas autobiográficas se entrecruzam “realidades”.

Tomando-se a autobiografia como estilo ou marca da narrativa de O. G. Rego de Carvalho, sobretudo em seu livro *Como e por que me fiz escritor* (1994), é pertinente lembrar as discussões levantadas por Philippe Lejeune (2008, p. 38), quando destaca a complexidade que envolve os textos autobiográficos e as biografias, de maneira geral, especialmente no que se refere às conceituações e aplicabilidades desse gênero narrativo. Ele lembra que, *a priori*, a autobiografia pressupõe um total compromisso e expressão da verdade e da realidade. Contudo, tal compromisso não pode ser encarado como o alcance inquestionável da verdade em si. Mesmo a autobiografia indicando o atestado que o autor apresenta para as informações e comentários sobre si mesmo, há várias dimensões de discurso, memória, temporalidade, realidade e verdade que devem ser analisadas pelos pesquisadores no intuito de não tomar o texto autobiográfico como o fato real, como o vivido em sua apresentação verídica e imaculada.

Para Lejeune (2008, p. 48), o pacto autobiográfico se caracteriza pela identificação entre o autor, o narrador e o personagem principal, o que, no caso de O. G. Rego de Carvalho, pode ser visto em seus livros, ora com mais, ora com menos intensidade, sobretudo tomando *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), que é, para muitos críticos, e em certos momentos para o próprio autor, o seu livro mais “autobiográfico”. Contudo, O. G. Rego de Carvalho, em geral, não aceita os comentários que dizem que seus livros são somente autobiográficos. Vale enfatizar que, lembrando alguns elementos, que segundo Lejeune (2008, p. 65), constituem o pacto autobiográfico, nem todos estão presentes nos romances de O. G. Rego de Carvalho, especialmente no tocante ao item que fala da identificação entre autor e narrador, sendo que o narrador é protagonista, ou seja, conta a história e participa dela. Por esse aspecto, é mais pertinente dizer que o texto autobiográfico *Como e por que me fiz escritor* (1994), muito embora não se trate de um romance propriamente dito, apresenta um conjunto de narrativas memorialísticas, bem como orientações de como “ler e interpretar” sua obra. O pacto auto-

biográfico em O. G. Rego de Carvalho dar-se-á na fricção dos elementos presentes nos seus romances e no seu livro de memória, *Como e por que me fiz escritor*. Nos romances estão presentes as experiências dos personagens, que são identificados com o autor na medida em que as memórias e a vida dele são apresentadas por ele mesmo ao se explicar como se tornou escritor.

Nesse sentido, o pacto autobiográfico surge não diretamente em seus romances, mas no momento da aproximação deles com seus outros textos, assim como em suas falas e entrevistas. A partir de tal contato entre romances e memórias surgem alguns aspectos da autobiografia em O. G. Rego de Carvalho, visto que esse gênero se trata de uma narrativa introspectiva, na qual a pessoa que realiza a escrita está implementando uma reflexão sobre suas experiências, desde as mais íntimas até as mais públicas. Isso não quer dizer que a “obra completa”, ou cada livro específico, seja autobiográfico, mas ela constitui indícios que ajudam a compreender traços da autobiografia. As experiências do autor são atravessadas pela sua intimidade como adolescente, algo presente em seus três principais romances, especialmente em *Ulisses ente o Amor e a Morte* (1953), e sua vida como escritor e suas relações com o universo da intelectualidade piauiense e nacional.

O que se pretende dizer aqui é que o pacto autobiográfico não está facilmente disposto na obra de ficção do escritor, pois, como adverte Lejeune, não é fácil conceituar a autobiografia, nem é fácil, também, propor uma fórmula ou esquema hermético para sua análise. A autobiografia se dá nos enlaces do texto, do autor, do leitor e das temporalidades que engendram tal relação. É preciso descobrir os limites em se transitar nas páginas da vida de seus romances e na ficção de suas memórias, pois nos romances podem existir – não necessariamente – inúmeros traços da memória e de sua vida, bem como nas memórias há traços de ficção, ou melhor, de seleção, pois a memória é seletiva.

Tanto em seus romances, como no livro de memórias, aparecem características do texto autobiográfico. Isso pode ser visto no enredo do romance autobiográfico que não se baseia no “curso típico e normal de uma vida, mas em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana: o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um destino humano, os trabalhos e as obras, a morte, etc” (Bakhtin, 1997, p. 231-232). A dimensão autobiográfica, desse modo, não pode ser pensada fora das suas referências a certas características do ser humano. Características como a

infância, anos de estudo e a morte estão presentes em *Ulisses entre o Amor e Morte* (1953) e em *Rio Subterrâneo* (1967), mas que são tomadas como sendo de matriz autobiográfica a partir das memórias e comentários feitos em *Como e por que me fiz escritor* (1994), que, por sua vez, traz as características dos trabalhos e das obras de um romance autobiográfico. Com isso, as argumentações de Lejeune (2008, p. 71) sobre a complexidade de definições e caracterizações da autobiografia se acentuam, pois tal gênero se manifesta nas redes narrativas e nas tramas da textualidade.

A escrita de O. G. Rego de Carvalho em seus romances flerta com a autobiografia sem a ela se entregar passivamente. As projeções de si e de sua imaginação, como ele mesmo diz em algumas de suas entrevistas e em seu livro de memórias, alimentam as possibilidades de interpretação, sem, contudo, perder de vista as suas intenções de “controle” ou autorização das leituras que são feitas sobre seus livros. Por esse diapasão, buscar a lógica da autobiografia como obra de arte do campo intelectual e literário “é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma” (Bourdieu, 2010, p. 13-14). É mister ponderar que, mesmo mediante os ditames sociais e da realidade, tal “realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada” (Bourdieu, 2010, p. 50). A realidade, como referente para a ficção, é experimentada e (re)construída, inclusive, pela própria ficção, em um sentido de referência e de criação, tendo, nessa relação, os jogos e as “regras da arte”.

Por tal razão, ao escrever sua autobiografia, mesmo que diluída em seus livros, O. G. Rego de Carvalho intenta recriar a si mesmo, conduzindo, inclusive, as imagens, ideias e pensamentos que são feitos sobre ele e sobre sua escrita. Nessa dimensão de realidade e de ficção imbricadas, a dimensão autobiográfica da escrita de O. G. Rego de Carvalho se instaura. Significa dizer que a autobiografia se insere, também, nos atravessamentos de identidades e temporalidades, pois seria o ato do pensamento, em sua fase de colocar em julgamento as ações e experiências, como uma tentativa de retomada do tempo e preenchimento das lacunas deixadas. A autobiografia busca, também, certa lógica para o “caos” das vivências de uma pessoa, nortear, dessa forma, os olhares e leituras que são feitas sobre o autor e sua obra. Limites de interpretação, ou interpretação direcionada, podem ser objetivos de autobiografias, pois organizam a vida de alguém em uma sequência narrativa.

“Muita gente lê os meus livros e pensa que tudo é autobiografia” (Carvalho, 1994, p. 43). Questionando essa postura em relação aos seus romances, ele assim diz: “Mas eu não escrevi minha autobiografia. Eu fiz foi um romance, dando ao que escrevo uma sensação de realismo tal que o leitor tenha a impressão de estar lendo algo real, embora haja um simbolismo” (Carvalho 1994, p. 44). Ele tece uma defesa da literatura por ele feita, buscando enfatizar suas diferenças de um relato. Essa sua defesa, em princípio, contrariaria o seu próprio discurso, pois, ao se referir a *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), admite que se trata de um texto de um romance autobiográfico. Isso levou os leitores, especialmente os críticos, a enquadrarem todos os seus romances como sendo autobiográficos.

Mas como a autobiografia é valorizada ou não em determinada circunstância? No instante da publicação da primeira edição de *Como e por que me fiz escritor*, em 1989, a autobiografia, pelo menos a do literato, parecia ser importante para os críticos e intelectuais. Para O. G. Rego de Carvalho,

O que falta na maioria dos autores do Piauí é esta sinceridade. É esta coragem de expor as dores, os pensamentos, aquilo que está lá dentro, no abismo da nossa mente, e os nossos fantasmas. Todos nós temos fantasmas e precisamos exorcizá-los de vez em quando, expondo-os na obra de arte (Carvalho, 1994, p. 45).

Mais uma vez o romance do escritor se aproxima de seu teor autobiográfico. Então por que ele não diz que sua obra é autobiográfica? Admitir que seus livros são autobiográficos seria admitir sua pouca habilidade criativa, pois, no imaginário do campo artístico, o bom artista (escritor) seria aquele que busca fora de sua “realidade” os motivos de sua narrativa. Não se pode atribuir à autobiografia toda e qualquer manifestação da psique humana.

O literato percebe a vinculação de um escritor a uma escola literária ou a uma geração como um mecanismo que trata o tempo de forma linear. Seus livros, como ele afirma, são realizações que se opõem ao tempo linear. Essa postura “combativa” em relação ao tempo se assemelha ao combate travado por Henry Miller. De acordo com Daniel Rossi e Edgar Cézar Nolasco, “o empreendimento milleriano é um grande combate travado contra todas as transcendências: e a maior delas, a que nos coloca em uma ordem e possibilita a experiência: o Tempo” (Rossi & Nolasco, 2010, p. 9). O. G.

Rego de Carvalho busca um “tempo livre” para pensar a si mesmo e a sua obra. Ele afirma:

Eu entendo que a vida de uma pessoa não começa nem termina com morte; antes houve o feto, depois haverá a repercussão da morte dele, na família e na sociedade. O romance, como concebo, não é senão um fragmento da vida. Ele não pega a vida inteira, e onde quer que ele termine, termina bem. Meus livros não têm, a rigor, nem começo nem fim (Carvalho, 2007d, p. 310).

O “todo caótico” dos livros do literato não indica incoerência, só não há a restrição por parte de “uma ordem imutável nos assuntos humanos” (Rossi & Nolasco, 2010, p. 3). *Rio Subterrâneo* (1967), por exemplo, tem sido interpretado pela crítica como um livro sem linearidade, pois seus capítulos não seguem uma cronologia.

Quando Orlando Geraldo Rego de Carvalho passa a usar a abreviação, um nome artístico-literário, ele está se inscrevendo em outra dimensão de existência, pois ele não seria visto somente como o indivíduo, mas, dali em diante, seria conhecido como o escritor, o literato. Não haveria a separação, mas a valorização intencional de sua identidade como escritor. Tal situação interliga identidades: aquela que se vincula entre o sujeito e aquela ligada ao autor. É possível pensar que o nome próprio, em sua proliferação como nome também artístico, agrega elementos “através dos quais o dizer está no seu limite, o mais próximo do mostrar” (Certeau, 2011, p. 109). Ou seja, no processo mesmo de “surgimento” do literato no âmbito da “literatura piauiense”, a prática do jogo com o nome próprio dá corpo aos discursos de (re)constituição do sujeito, em uma outra representação. O sujeito Orlando não de existir, a não ser com sua morte física, apenas o sujeito físico desaparece. O sujeito escritor permanece, sobretudo pela materialidade de seus livros e pelas críticas dos especialistas, que o inscreveram na memória e na história da literatura. O sujeito Orlando cede espaço para que o nome, a figura O. G. possa viver para além da finitude material próprio Orlando.

“O. G.” tornou-se um personagem sobre o qual intrigas e mistérios começaram a surgir acerca de sua escrita e sobre a sua própria vida e isso se manifesta nas nuances de sua (auto)biografia. Há o trânsito entre os traços e elementos de um nome próprio a outro, ocorrendo, de maneira gradativa, certa prevalência do personagem, o que não significa o completo fim da in-

dividualidade, que existe como referência para que o personagem possa se legitimar. Ocorre, nessa relação, a circularidade, uma troca entre esses dois “sujeitos” que compõem a autoria do escritor.

Assim, O. G. Rego de Carvalho intenta superar o tempo linear, realizando o entrecruzamento de temporalidades, nas quais há a “morte” do sujeito ao passo que fortalece o “nascimento” do sujeito autor. O nome próprio artístico-literário tem a função de localizar no passado uma espécie de marca, de emblema, de símbolo, através do qual a obra seja pensada por um nome e, de tal maneira, que o sujeito seja eternizado pelo seu correspondente artístico. A “arrumação dos ausentes”, mencionada por Michel de Certeau, destaca que a arrumação não se dá com os corpos físicos, mas com os elementos discursivos que se dão a “mostrar” sobre o passado, ou seja, como a escrita acaba por domesticar o passado. Trata-se, em grande medida, de falar da “arrumação dos ausentes presentes”, pois, ao remeter a um sujeito, o nome artístico faz algo semelhante, visto que o nome artístico-literário do escritor piauiense cria laços entre o sujeito (Orlando Geraldo Rego de Carvalho), o autor (O. G. Rego de Carvalho) e o leitor (que varia no tempo e no espaço, a partir de circunstâncias políticas, econômicas, educacionais, culturais, sociais). Mais que isso, o nome busca lidar com outro passado, pois o nome artístico-literário se propõe como o “novo” que cria um presente, uma “nova pessoa”. Isso “instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário” (Certeau, 2011, p. 109), que é o leitor, seja qual for a situação ou a temporalidade.

O. G. Rego de Carvalho, como nome artístico, é o simulacro de uma morte que ainda não se processou fisicamente, mas que, inevitavelmente, isso acontece com qualquer ser vivo. O nome próprio artístico é a antecipação dessa morte para que a escrita possa nascer sem a necessidade primeira da morte do corpo. É o cruzamento dos tempos, o futuro se instaurando no presente e relacionando um passado.

Traçar a biografia de uma pessoa é notar que a “biografia visa a colocar uma evolução e, portanto, as diferenças” (Certeau, 2011, p. 297) que se manifestam não somente ao longo da vida, mas, principalmente, as diferenças dela com as demais. A biografia, então, cria suportes que tornam a pessoa como única, mas que apresenta traços que a aproximam das demais que fazem parte do mesmo grupo ou que compartilham de ideias ou de práticas relativamente comuns ou semelhantes. É no destaque das diferenças que

se percebem não só as exclusões, mas as inclusões da pessoa no grupo e na sociedade, ou seja, a biografia revela as tensões entre as diferenças e semelhanças. Nessa perspectiva, quando O. G. Rego de Carvalho relata, por meio da (auto)biografia, suas origens e interesses como escritor, ele pontua as diferenças que o aproximam e o distanciam dos demais sujeitos no campo da intelectualidade “piauiense”.

Por tal razão, mas não somente por isso, é que a História se aproxima da Literatura, ou mais especificamente, da produção intelectual. A História, no sentido mesmo da pesquisa e da prática escriturística, está circunscrita pelo lugar que define seus procedimentos. O historiador está indissociavelmente ligado a um corpo (técnico, acadêmico, institucional). De maneira análoga, a escritura nos espaços de intelectualidade pode ser pensada e visualizada na imersão no corpo que a legitima. Quando a prática historiográfica ou literária oscila muito para “fora” desse corpo é o sinal de que ou o fazer está destoante, ou a historiografia, tal qual a escrita literária, precisa repensar as suas metodologias. É na aparente cisão entre o que é “permitido” e o que “proibido” pelo lugar de partida da pesquisa, da narrativa e dos discursos, que a escrita e atuação de O. G. Rego de Carvalho irrompem, vistas, *a priori*, como subversão ao lugar institucional e intelectual.

São os jogos e disputas das permissões e proibições que definem, em parte, os espaços de produção, circulação e consumo da obra do escritor. O. G. Rego, mesmo sendo visto como um excelente escritor, pelo menos posteriormente aos seus primeiros textos, carrega o “estigma” de ser um escritor que não aceita os limites do “lugar”. Não só no sentido do texto, mas nos espaços físicos, como é o caso da Academia Piauiense de Letras, lugar do qual faz parte, mas lugar com o qual o escritor manteve uma relação entre o respeito e as discordâncias. A escrita do literato se enverada nos meandros da história da escrita literária piauiense, da própria história, pois “a articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade” (Certeau, 2011, p. 64). As análises que surgem a partir dos atos narrativos³ de O. G. Rego de Carvalho são invariavelmente enredadas pelas relações sociais e institucionais às quais remetem.

Para olhar a vida do escritor O. G. Rego de Carvalho é preciso considerar que sua vida se inscreve na vida de um grupo, seja de intelectuais,

3. Por “atos narrativos” compreendem-se não só os textos publicados em livros, mas aqueles de jornais, revistas, além de entrevistas e discursos que constituem o pensar do literato sobre o fazer literatura.

seja de leitores-consumidores. Como ressalta Michel de Certeau, essa vida faz supor “que o grupo já tenha uma existência” (Certeau, 2011, p. 292). Mas “o grupo” não tem existência já determinada. O “grupo” vai se fazendo por aqueles que vão fazendo o grupo existir. Nesse sentido, está na vinculação entre a imagem do escritor e o lugar que ele ocupa. A escrita de O. G. Rego de Carvalho, vista em sua inteireza entre o escrito e a atuação do escritor, dão os indícios para a visualização dos espaços de sua circulação como intelectual. Assim, “o próprio itinerário da escrita conduz à visão do lugar: *ler é ir ver*”. (Certeau, 2011, p. 302, grifo original). Na leitura dos textos produzidos pelo escritor, é possível chegar às tensões que tal escrita impulsionou e que dariam, de certa forma, elementos para a constituição de sua identidade como autor.

A loucura apresentada na narrativa dos livros de O. G. Rego de Carvalho sinaliza para uma realidade e uma temporalidade nas quais os comportamentos alienados não eram considerados como uma preocupação de saúde pública ou com vieses humanistas. Nesse sentido, não se pode analisar a loucura presente em sua escrita sem atentar para as configurações históricas do período de localização da escrita. Dessa maneira, “o sentido de um elemento, na verdade, não é acessível senão através da análise de seu funcionamento nas relações históricas de uma sociedade” (Certeau, 2011, p. 314). Por essa perspectiva, a história não começaria senão com a “nobre palavra” da interpretação. Nesse sentido, a interpretação faz parte do trabalho do historiador, que faz, mediado pelas técnicas inerentes ao seu labor, o objeto ter significações. Essa mesma interpretação é retomada nas análises que são feitas sobre a escrita de O. G. Rego de Carvalho, seja sobre a forma, seja sobre o conteúdo.

Tal interpretação se materializa, em grande parte, naquilo que dá voz ao papel da crítica literária, mas não impedindo as representações que também são feitas pela dimensão parceira da imagem, da arte, no que se refere às ilustrações das capas dos livros do literato. Dessa forma, a interpretação está no falar, no escrever, no sentir, ou seja, no representar a narrativa do autor, pois sem a interpretação, a própria literatura deixaria de expressar uma de suas principais características, que são as possibilidades. Contudo, no universo da história, assim como no âmbito da produção literária e da crítica literária, as interpretações não devem, e não podem estar dissociadas dos aspectos técnicos, representados, em demasia, pela metodologia.

É importante pensar que O. G. Rego de Carvalho, ao repensar sua trajetória por meio da autobiografia, coloca-se no seio de uma prática que está presente em outros escritores, como, por exemplo, José de Alencar e Gilberto Freyre. O primeiro escreveu *Como e porque sou romancista* em 1873 e o publicou em 1893; o segundo, *Como e porque sou e não sou sociólogo*, publicado em 1968. Alencar, em forma de carta, fala que o seu texto remete a “alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade” (Alencar, 2005, p. 11). Freyre, pedindo licença aos literatos, diz-se, no somatório de suas “identidades” como sociólogo e antropólogo e também como não sendo. Ele mesmo faz referência a esse tipo de texto, o autobiográfico, mencionando que isso já havia sido feito por José de Alencar e diz que, diferente do se dizer romancista, dizer-se sociólogo não era tão fácil (Freyre, 1968, p. 41). O. G. Rego de Carvalho também menciona o livro de José de Alencar:

Esse tema como e por que me fiz escritor não é novidade. Já no século passado, José de Alencar escreveu um livro – que não li – chamado “Como e por que sou romancista”. José de Alencar escreveu esse livro para contestar a crítica que se fazia a ele, dizendo que era um escritor poético. José de Alencar não gostava dessas comparações, não. E dizia: “Eu sou é romancista, eu sou é prosador” – quando eu acho que chamar um prosador de poeta é um dos maiores elogios que se possa fazer, porque em geral os prosadores se inspiram nos poetas e quando o romancista serve de inspiração para outros escritores, outros poetas, é porque também é poeta (Carvalho, 1994, p. 17).

Mesmo afirmando que não havia lido o livro de José de Alencar, o literato fala do objetivo contido no livro: contestação da crítica. O. G. Rego de Carvalho dá destaque a esse objetivo, que ele diz ser o principal do livro de José de Alencar, para, de certa forma justificar o mote de sua palestra e, posteriormente, de seu livro: as suas defesas em relação às críticas sobre a sua obra. Essas críticas se manifestariam em vários “usos” da literatura. Além disso, o livro autobiográfico dos três escritores sinaliza para uma prática comum ao fazer literário, é uma questão de campo, no qual a crítica é elemento de cruzamento. O. G. Rego de Carvalho tem, nos livros dos dois intelectuais, publicados anteriormente ao seu, as diretrizes de linhas argumentativas.

No processo de sua construção como escritor, O. G. Rego de Carvalho teve de lidar com os questionamentos sobre a “localização” de sua escrita.

Esse conflito de definição dos limites entre o regional e o local é acirrado pelo literato, ao ser questionado sobre essa vinculação:

– Não fui testemunha de violências, de cangaço, nem de seca. Não sofri na pele o drama de José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos ou Raquel de Queiroz. Desde muito novo lutei contra a angústia, entre o amor e a morte, daí, porque o sentimento do mundo, a introspecção, a análise psicológica (sem Freud, como ressaltou a crítica) predominam em minha ficção, por muitos considerada mineira. De resto romance nordestino precisava de rumos novos e eu sou, no dizer de Paulo Dantas, justamente um renovador dessa literatura (Carvalho, 2007a, p. 300).

Ao se posicionar dessa forma, o literato admite que é preciso vivenciar, mesmo como observador, os acontecimentos no mundo “real” para compor o repertório narrativo. Daí a razão pela qual ele chama atenção para a sua “luta”, o que expressa a dimensão autobiográfica de seus livros. É interessante como o literato intenta ampliar os espaços de seus textos, fazendo questão de lembrar o comentário de que sua ficção também é “considerada mineira”. Isso parece oportuno para o literato, visto que a entrevista seria publicada em jornal que circulava na capital

de Minas Gerais, pois o entrevistador era escritor e crítico, nascido na cidade de Alvinópolis, Minas Gerais. Arremata sua resposta destacando o comentário de Paulo Dantas, escritor e crítico nascido em Sergipe, que o considera um escritor de renovação, de vanguarda. Isso, talvez, compusesse mais um dos seus argumentos, conscientes ou inconscientes, que o absolviam de classificações.

Considerações finais

O. G. Rego de Carvalho, como nome artístico, é o simulacro de uma morte que ainda não se processou fisicamente, mas que, inevitavelmente, isso acontece com qualquer ser vivo. O nome próprio artístico é a antecipação dessa morte para que a escrita possa nascer sem a necessidade primeira da morte do corpo. É o cruzamento dos tempos, o futuro se instaurando no presente e relacionando um passado. É importante pensar que O. G. Rego de Carvalho, ao repensar sua trajetória por meio da autobiografia, coloca-se no seio de uma prática que está presente em outros escritores, como, por

exemplo, José de Alencar e Gilberto Freyre. O primeiro escreveu *Como e porque sou romancista* em 1873 e o publicou em 1893; o segundo, *Como e porque sou e não sou sociólogo*, publicado em 1968. Alencar, em forma de carta, fala que o seu texto remete a “alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade” (Alencar, 2005, p. 11). Freyre, pedindo licença aos literatos, diz-se, no somatório de suas “identidades” como sociólogo e antropólogo e também como não sendo. Ele mesmo faz referência a esse tipo de texto, o autobiográfico, mencionando que isso já havia sido feito por José de Alencar e diz que, diferente do se dizer romancista, dizer-se sociólogo não era tão fácil (Freyre, 1968, p. 41).

A narrativa de O. G. Rego de Carvalho é o indicativo de que, na história e na história da literatura, o turbilhão de tensões, permanências e mudanças representa o processo de (re)acomodação das práticas do fazer e do pensar. Sua escrita cria uma espécie de “movimento” no seio da literatura considerada piauiense, que, naquele momento de sua produção literária, parecia dormente no que se refere às novas demandas que a literatura “nacional” também buscava. Não se referia somente ao âmbito literário, mas enveredava-se pelos labirintos e subterrâneos do “ser piauiense”.

Sua escrita vai ser tomada como ponto de desconforto no fazer literário, pois coloca em destaque a condição de existência e de significação do “ser piauiense”. Ao colocar sob suspeita a validade da “literatura piauiense”, o literato chama atenção para as duas tendências da literatura produzida no estado: a de matriz nos textos que têm a seca e o vaqueiro como temática; e a outra que foi produzida, mais fortemente, a partir do período republicano, com viés geográfico, político e econômico. Tendências que, *a priori*, não constituem o mote principal da escrita de O. G. Rego de Carvalho, que não tinha, como nas tendências mencionadas, a intenção deliberada de construir uma “identidade piauiense”.

As perspectivas do autor, autoria, autobiográfica se expõem nesse conjunto de (re)arranjos da produção literária. Produção tal que manifesta o cruzamento não somente de novas ideias ou concepções sobre o fazer literário, mas exprime, também, a pluralidade de tempos que denotam experiências distintas de tempo e de espaço. A autobiografia, em O. G. Rego de Carvalho, não se apresenta somente na catalogação e leitura de seus livros, pois não é o conjunto de seus livros que vão dizer o que é autobiográfico. O

teor autobiográfico pôde ser notado na costura de suas entrevistas, de seus textos e das leituras que ele deseja que sejam feitas sobre seus livros. Ao guardar as “fórmulas” de seus segredos, ou mesmo revelando algumas delas, O. G. Rego de Carvalho implementa 192 *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 167-194, 2019 uma (des)leitura das interpretações feitas sobre seus textos, no sentido de não abrir margens para leituras que, para ele, pudessem enquadrá-lo nos moldes das tendências literárias que reinavam no Piauí, pelo menos até princípios das décadas de 1960 e 1970.

É mister mencionar que, ao estudar a produção literária de O.G. Rego de Carvalho, fez-se não com intuito de realizar uma análise estritamente biográfica. Os traços (auto)biográficos abordados constituem o fio condutor para a compreensão do pensar e fazer literatura no seio das questões de fronteira, identidades e relações de poder. O campo literário, no que se chamaria de “literatura piauiense”, está imerso nos debates de cânone, de produção, circulação e consumo da literatura, nas ranhuras dos espaços de atuação dos diferentes agentes envolvidos no campo.

Nos sentidos da biografia ou da autobiografia, percebeu-se que há traços daquilo que o literato admite serem “projeções” dele mesmo. No entanto, não aceita os comentários que dizem que seus livros são estritamente biográficos. Aliás, os comentários de críticos e professores muitas vezes foram tomados, pelo literato, como leituras equivocadas. Isso, em geral, levou-o a se posicionar contrário, promovendo ainda mais ranhuras e contendas entre ele e os demais intelectuais.

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Ja-

neiro: FGV, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, O. G. Rego de. *Como e por que me fiz escritor*. Teresina: Projeto Lamparina, 1994.

CARVALHO, O. G. Rego de. Lembrança da Arcádia. *O Piauí*. Teresina, n. 501, p. 3, 9. jul. 1949a.

CARVALHO, O. G. Rego de. O. G. Rego de Carvalho. Entrevista concedida a Cineas Santos. *Revista Presença*. Teresina, n. 12, p. 20-25, set. /nov. 1982.

CARVALHO, O. G. Rego de. Prosaicos e Cabotinos. *O Piauí*. Teresina, n. 502, p. 3, 12. jul. 1949b.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia : a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4. ed. Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou e não sociólogo*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1968.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007d.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. O. G. *Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007b.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. O. G. *Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007c.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. O. G. *Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007a.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

ROSSI, Daniel & NOLASCO, Edgar César. Tempo liberado? Ubiquidade temporal em Trópico de Câncer. In: *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária - MOEBIUS*. Anais. Dourados, MS: UFGD, 2010.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Do Nacional ao regional: o Projeto Pixinguinha chega a Teresina

Tatiane Carvalho da Silva

Introdução

Neste trabalho, pretendemos realizar uma história cultural das cidades e das canções, a partir de suas formas de manifestações, produção e pensamentos que são representados por meio das composições dos jovens músicos teresinenses. Dessa forma, tem-se como ponto principal as políticas públicas de incentivo, uma vez que o Projeto Pixinguinha é resultado de uma delas, o que causou abertura para os jovens cantores e músicos em todo o país, até chegar em Teresina.

Emblemático para o campo da produção musical em todo país, em decorrência das políticas públicas envolvidas na sua execução, o Projeto Pixinguinha partia da região Centro-Sul do país e, aos poucos, passou a integrar mais Estados do Norte e do Nordeste, até chegar ao Piauí. O trabalho realizado pelo Projeto Pixinguinha e, posteriormente, pelo Projeto Torquato Neto, a nível estadual, possuía objetivos e finalidades bem próximas, pois ambos os projetos buscavam contribuir com a divulgação e o desenvolvimento dos artistas locais, assim como levar para as cidades em todo o Brasil (no caso o Projeto Pixinguinha) a importância de conhecer e consumir a música produzida pelos artistas do nosso país, tendo em vista que nesse período o consumo de música estrangeira se fazia muito presente nos veículos de comunicação e era algo que descontentava as autoridades governamentais.

Ademais, é importante lembrar que passávamos pelo período de Ditadura Militar, em que o governo se apropriava de símbolos, cores e tudo o que representasse e fortalecesse a cultura nacional, período esse em que passaram a desenvolver alternativas para que a música produzida por artistas brasileiros possuísse traços e características que falassem do Brasil, de seu

povo, sua região, e se distanciassem do uso de práticas estrangeiras e novos gêneros musicais internacionalizados.

Mas estes meios eletrônicos que fizeram irromper as massas populares na esfera pública foram deslocando o desempenho da cidadania em direção as práticas de consumo. Foram estabelecidas outras maneiras de se informar, de entender as comunidades a que se pertence, de conceber e exercer os direitos (Canclini, 1995, p. 26).

Assim, a realização do projeto consistiria nas movimentações dos artistas de se aventurarem por alguns Estados do país e, de acordo com o desenvolver e adesão do público, seriam ampliados para os demais Estados e regiões.

Ainda na “tradicional” Teresina no início da década de 1970, existia um programa no rádio chamado “Seu gosto na Berlinda”, o qual apresentava em sua programação apenas músicas nacionais devidamente produzidas no país, por artistas brasileiros. Esse posicionamento era uma forma de que as músicas produzidas no país chegassem aos lares dos piauienses, tendo em vista que os mais abastados da sociedade possuíam o aparelho radiofônico em seus lares e era desses mesmos lares que saía o maior consumo de fitas e LPs adquiridos pelos jovens, os quais eram esperados chegar à capital e que apresentavam um gosto mais alternativo. De tal modo, esse programa não passava além de uma ferramenta para tentar influenciar e controlar a preferência pelo estilo estrangeiro que começava a se espalhar por Teresina, trabalhando o conceito de cotidiano a partir de Michael de Certeau (2004) que influencia não só a identidade do indivíduo em si, como também a sociedade a sua volta.

Destarte, a partir das fontes que serão utilizadas para a produção deste trabalho, pretendemos apresentar a importância do Projeto Pixinguinha tanto em termos de visibilidade para os jovens artistas que buscavam espaço e reconhecimento por todo país, assim como as inquietações de uma produção musical independente. Com influência nos jornais, nas bandas, nas músicas, discos, fotografias, entrevistas, no contexto de composição das canções, nas apresentações de artistas tanto de renome nacional, quanto da terra, e também das movimentações que aconteciam no cenário nacional e mundial que chegavam até os jovens piauienses, estes foram modificando seus modos de pensar, e se posicionar.

Produção Musical Independente no Piauí

Até o final da década de 1970, era muito comum a produção de shows e espetáculos de forma independente por todo país. Em Teresina, foram se estabelecendo e fortalecendo os nomes de alguns artistas da cidade, entretanto, ao decorrer da década de 1980, a capital passou a dispor de investimentos no setor cultural. Por meio das Políticas Públicas de incentivo ao desenvolvimento cultural que passaram a ser implantadas por todo o país, muitos artistas, dos mais diversos âmbitos culturais, puderam desenvolver seu trabalho, fosse por meio de festivais, apresentações, palestras, oficinas ou de intervenções culturais. Tudo que acontecia na década de 1970 era feito pelos próprios artistas, sem muitas parcerias, bem como era muito comum a prática de festivais e concursos musicais. A princípio esses eventos partiam de iniciativas privadas ou com o apoio da Universidade Federal do Piauí (dentro do nosso Estado).

Muitos foram os festivais e eventos que foram organizados por meio da força de vontade de fazer acontecer dos jovens criadores. Desse modo, em 1973, surgiu o primeiro festival musical da cidade de Teresina, que fazia parte da programação da Jornada Universitária, o Festival Universitário da FUFPI – Fundação Universidade Federal do Piauí, organizado pelo Departamento de Artes (1973-1977) e, após 1979, passou a ser chamado de FEMP – Festival Estudantil de Música Popular (1979-1991). Em especial, o Festival Universitário de 1974 serviu como um grande estímulo, tanto para os cantores, músicos e compositores, quanto para os demais indivíduos que estavam envolvidos com a organização, montagem, divulgação e em muitos outros aspectos estruturais daquele evento.

O festival de 1974 englobava em sua composição poesia, teatro e música, fazendo com que os festivais, que inicialmente tinha como foco principal a música, se tornassem também locais de produção e de performances. Como resultado, tem-se o show *Nortristeresina*, espetáculo desenvolvido seguindo as bases do Festival Universitário que ganhou destaque pela utilização dos textos, a escolha das músicas e seus interpretes.

O ano de 1974 foi decisivo para a produção musical autoral de Teresina, pois a maioria dos artistas e compositores que estavam começando a se lançar na noite, se conheceram e passaram a se organizar em grupos, conjuntos e bandas, a partir do contato no Festival Universitário. Nomes como Geraldo

Brito¹, Laurenice França², Viriato Campelo³ e Rubens Lima⁴ se conheceram através da Jornada Universitária, mesmo partindo de departamentos diferentes e, a partir daquele momento, passaram a produzir música na capital e futuramente seriam conhecidos como os principais nomes da música no Estado do Piauí.

O *Nortristeresina*, além de inaugurar a participação de um grupo piauiense em um festival no Centro-Sul do país, que se deu após o grande destaque no Festival Universitário da Universidade Federal do Piauí, se configurou com músicas compostas por compositores teresinenses, superou todas as expectativas e surpreendeu não somente o corpo de jurados, mas a todos que ali estavam presentes e que trabalhavam e admiravam música, justamente por apresentarem uma proposta original, em um conjunto completo, com todas as potencialidades culturais em uma apresentação, o que não era esperado já que se tratava de músicos do Piauí, dos quais esperavam apenas uma representação da regionalidade em sua apresentação. Com isso,

Aquele alvoroçado festival universitário de 1974 despertou muita gente para compor. Não sei bem se o prêmio serviu como estímulo para que todos participassem ou se foi mesmo um despertar... o certo é que serviu como base para um show que envolvia teatro-música-poesia, um lance bonito que se chamava NORTRISTERESINA. estes shows devido a força desempenhada pelos seus atores, pelos textos escolhidos e principalmente pela força das músicas (da música), participou do III Festival Universitário Aberto de Lon-

1. Geraldo Brito é músico, compositor e um personagem muito atuante no cenário cultural teresinense. Produziu e dirigiu vários espetáculos musicais na capital piauiense, além de acompanhar como instrumentista muitos intérpretes da canção popular no Piauí. Compôs inúmeras canções, participou dos discos desenvolvidos pelo projeto Torquato Neto, produziu seus próprios discos, foi morar no Rio de Janeiro já na década de 1990. Escreveu sobre música popular nos principais jornais e revistas culturais do Estado. Possui um livro sobre a música popular no Piauí ainda sem previsão para lançamento.

2. Laurenice França de Noronha Pessoa nasceu em 2 de novembro de 1955, em São Caetano do Sul, São Paulo. Filha de paraibanos, ainda muito jovem se mudou para Teresina. Funcionária pública, formada em Educação Artística, adentrou o mundo musical como intérprete no II Festival Universitário da UFPI. Participou também do Nortristeresina e do Grupo Calçada. Em carreira solo, realizou vários shows em Teresina e outras cidades.

3. Viriato Campelo é médico, escritor e produtor cultural de longa militância no Piauí. Além de ser um dos idealizadores do CD Nortristeresina, também possui parcerias musicais com conhecidos compositores piauienses.

4. Rubens Lima começou sua carreira artística no Festival de 1974, como cantor, foi escolhido o melhor interprete do festival, estudante do curso de Medicina da Universidade Federal do Piauí, trabalhou também com o teatro e cantou nas noites teresinenses.

drina, conseguindo um resultado maravilhoso, não só por conseguir lotar o teatro (lance só alcançado pelo compositor Sérgio Ricardo, na semana anterior), mas também pela força total e agressividade que dominava o espetáculo[...] (Artedeços. 09 nov. 1979, p. 10).

O espetáculo acontecido em Londrina modificou a visão padrão da composição de um show. Assim, o *Nortriateresina* apresentou um show com as melhores canções desse festival e recheado de poesias e alguns textos além de um show musical. De tal modo, com performances, utilização do corpo, recitação de poesia e muita energia, apresentaram textos e poemas de Torquato Neto, Cassiano Ricardo, Chacal, Oswald de Andrade e Menezes de Moraes. As canções eram de Assis Davis⁵, Rubens Lima, Edmar Oliveira⁶, Paulo Batista⁷, Viriato Campelo, Chico Jornalista, Geraldo Brito, Albert Piauí⁸, Evaldo Passos, algumas composições possuíam temáticas regionais e folclóricas. Existia uma grande emoção por trás dessas exhibições, textos significativos, o que gerou espanto dos críticos e jurados do festival, que não esperavam uma apresentação tão expressiva e inovadora diante de um grupo de jovens piauienses.

O show foi tão representativo para a parcela artística de Teresina que, em 2015, quarenta e dois anos depois do festival, Viriato Campelo e Rubens Lima produziram e lançaram o CD *Nortriateresina*, com as músicas do show, com arranjos feitos por Geraldo Brito e cantadas por Rubens Lima, Alexandre Rabêlo, Fátima Lima e Laurenice França, fortalecendo a importância daquele momento.

Aconteceram muitos outros festivais e concursos musicais em Teresina nos mais diversos formatos possíveis, tais como o FMPBEPI – Festival de

5. Francisco Assis Davis de Abreu Ainda muito jovem, em meados da década de 1960, integrou os conjuntos Os Brasinhas e Os Metralhas, versões piauienses do iê, iê, iê da jovem guarda que fizeram bastante sucesso no Estado à época. Participou dos festivais universitários em Teresina, de espetáculos musicais, além de tocar na noite e em pequenos eventos na cidade.

6. Edmar Oliveira foi um dos idealizadores do espetáculo U dy grudy. Integrou a equipe dos jornais culturais alternativos O Estado Interessante, Hora Fatal e Gramma, editados na década de 1970 em Teresina. Participou das primeiras experiências fílmicas em super-8 na cidade. Foi ator no filme Terror na vermelha.

7. Cantor e compositor, Paulo Batista é da geração de artistas que se iniciaram a partir do show Nortriateresina, uma vez que teve uma de suas músicas no repertório, organizou espetáculos e compôs canções, bem como participou de alguns projetos com George Mendes.

8. Cantor e compositor, teve grande destaque pela canção “Viola de arrame farpado”, composta junto de Geraldo Brito para o espetáculo Nortriateresina, e produziu a arte da capa do disco Geleia Gerou.

Música Popular Brasileira do Estado do Piauí, em agosto de 1980; o FES-PAPI – Festival de Música do Parque do Piauí, 1975 – 1984; o I Festival de Música Popular da Escola Técnica Federal do Piauí (1975); I Festival Estudantil do Centro Colegial dos Estudantes do Piauí (1978); Festival de Música Popular do Lourival Parente (1988); Festival de Música do Buenos Aires – FEMBA (1981); I Festival de Música Instrumental Piauiense – FEMIP (1982); Festival de Música Popular do Bela Vista – FMPBEVI (1986); Festival Musical Do Bairro Vermelha (1988); Festival Nordestino de Música Popular do Piauí – FENEMP (1988); e o I Encontro de Compositores e Interpretes do Piauí, em 1984, que teve como premiação a produção do LP Geleia Gerou, em 1985, organizado pelo Projeto Torquato Neto.

Projeto Pixinguinha percorre o Brasil e chega ao Piauí

O Projeto Pixinguinha foi idealizado por Hermínio Bello de Carvalho⁹, amparado pela Funarte, ademais, o projeto foi intitulado Projeto Pixinguinha com sua temporada prevista para iniciar no ano de 1977. Em âmbito nacional, a década em questão partiu de iniciativas dos poderes públicos, por meio das Políticas Públicas aplicadas através da união entre a Fundação Nacional e as Secretarias dos Estados, nas quais o projeto seria integrado, juntamente com as prefeituras das respectivas cidades por onde o projeto passasse. A Funarte seria responsável pela seleção dos artistas reconhecidos nacionalmente, enquanto a escolha dos artistas amadores ficaria a cargo de suas respectivas secretarias de cultura do Estado em questão, através da parceria entre Estado, a possibilidade das prefeituras e apoio de financiadores autônomos e Funarte.

Artistas reconhecidos nacionalmente fariam apresentações em determinadas cidades, nas quais seriam escolhidos artistas locais. Estes ficariam responsáveis pela abertura dos shows, assim como percorreriam cidades vizinhas dentro do Estado, promovendo assim trocas culturais, musicais e profissionais. O Projeto Pixinguinha foi visto como uma grande possibilidade de valorização das raízes nacionais por meio da música que seria produzida, selecionada e apresentada pelo Brasil. A necessidade de exaltar o nacional, regional e aquilo que era produzido no país por seus artistas.

9. Foi compositor, poeta e produtor musical brasileiro, além de ativista Cultural na linha de valorização da nacionalidade, na década de 1970 e 1980 criou e esteve a frente do Projeto Pixinguinha.

Na década de 1980, o Projeto Pixinguinha passou por algumas mudanças em sua estrutura, de modo que foram realizados milhares de shows que englobaram quase todos os Estados do país. Assim, é chegado ao Piauí o referido Projeto, a fim de promover ao longo do tempo a prática de frequentar o teatro com mais frequência pelos teresinenses, com as apresentações do projeto que aconteciam no Theatro 4 de Setembro¹⁰. Dessa forma,

Além de ter sido um projeto bem sucedido, o Pixinguinha ajudou a cristalizar uma ideia de música popular brasileira – herdeira dos debates estéticos-ideológicos que forjaram o conceito de MPB por grande parte do território nacional, numa via alternativa aos grandes circuitos culturais e capitalistas da música – e serviu de modelo para que outras regiões elaborassem iniciativas de natureza semelhante (Medeiros, 2020, p. 113).

Assim como as movimentações dos artistas locais pelo estado. O local passou então a ser mais frequentado, por um público que prestigiava os grandes artistas nacionais que, anteriormente, em algum momento, já teriam vindo à cidade e se apresentaram justamente no teatro. A notícia chegou a Teresina e logo virou matéria nos jornais por toda cidade. Um deles, o Jornal da Manhã, publicaria em 25 de julho de 1980 a seguinte matéria:

O projeto Pixinguinha não foi excluído da programação cultural do Piauí, segundo afirmou o secretário de cultura Wilson de Andrade Brandão ao confirmar a vinda de artistas do projeto para o próximo mês de setembro. O ministro da educação e cultura continua apoiando o Piauí, afirmando que este estado seja beneficiado com o projeto que vai propiciar a vinda de renomados artistas brasileiros a Teresina (Projeto Pixinguinha no Piauí. 25 jul. 1980).

Em um primeiro momento, o projeto traria artistas de fora do Piauí para realizar as apresentações, que aconteceriam entre os meses de setembro e novembro, no Theatro 4 de Setembro. É importante destacarmos que

10. O Theatro 4 de Setembro, no âmbito cultural teresinense, é importantíssimo no que diz respeito a apresentações, shows e eventos, desde a década de 1970. Por ele, passaram grandes artistas do cenário musical nacional, assim como marcou o surgimento de artistas, músicos e intérpretes da própria terra. Era um sonho e uma grande honra para qualquer artista teresinense se apresentar no palco do teatro. De modo que nos lembra Michael de Certeau, o Theatro 4 de setembro configura-se como um espaço devido à formação de vínculos, afetos, um espaço vivenciado, relacional e histórico. Ver: DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013.

a chegada do projeto a Teresina não traria somente os artistas de sucesso nacional ao Piauí, como também parte dos holofotes do evento se voltaria para artistas do Estado e, mais especificamente, da capital, como proposta expressa de valorização da cultura e dos povos locais. Dessa maneira, seria percebido por meio dos espetáculos, os artistas locais passariam a ter destaque nos palcos diante dos demais artistas, produtores e diretores que vinham do centro do país para nossa cidade acompanhar o desenrolar do projeto. Tal sentimento de valorização aparece em matéria divulgada no *Jornal da Manhã*, em 3 de setembro de 1980:

Louvemos a iniciativa daqueles que trouxeram o projeto Pixinguinha para ser apresentado em nosso meio. Louvamos porque sabemos das dificuldades que um projeto desse escalão enfrenta. Assim sendo, temos certeza de que os teresinenses saberão reconhecer os esforços daqueles que ainda teimam em continuar a acreditar que a arte existe e que deve, portanto, ser preservado, sem risco de não podermos mais viver, uma vez que sem arte, tudo se acaba (Pixinguinha. 3 de set. 1980).

De modo que a Secretaria do Estado não perdeu tempo, juntamente com o apoio dos jornais, os quais fizeram uma divulgação intensa da movimentação do projeto na cidade durante os meses de setembro até novembro daquele ano. A matéria citada acima destaca a importância de haver um projeto tão significativo em nosso meio, juntamente com os esforços que a Secretaria de Cultura do Estado fez para conseguir tal feito. No ano de 1980, quem estava à frente da Secretaria de Cultura era o senhor secretário Wilson de Andrada Brandão¹¹, quase como uma forma de dizer “de nada”.

O Projeto Pixinguinha serviu de inspiração para a abertura de projetos similares em várias cidades por todo o Brasil. Em 1980, chegou ao Piauí, o que gerou um grande burburinho entre os artistas locais devido à grande oportunidade que seria dividir um palco com algum artista de sucesso, em um projeto de visibilidade nacional. No entanto, somente no ano de 1983 os artistas de Teresina puderam participar das atrações, e a partir desse momento, os artistas locais começam a se inserir na estrutura do projeto Pixinguinha.

Com o passar das edições, seriam contemplados também os próprios artistas da cidade, que antes assistiam aos shows da plateia e que, a partir

11. Wilson de Andrada Brandão, foi Advogado, Professor universitário, se envolveu na vida política, foi Secretário de cultura e Deputado pelo Estado do Piauí.

daquele ano, de figurantes passariam a personagens indispensáveis para a realização do espetáculo. Isso se configurou como uma forma de apresentar a música brasileira de qualidade, sem precisar trazer todos os artistas de fora, visto que a música popular brasileira também acontecia em Teresina. Dessa maneira, uma vez que estava sendo produzida lá, nada mais justo do que usar os artistas da casa para fazerem as honras, além disso, seria uma economia a mais para a Funarte em relação ao deslocamento e hospedagem de um número menor de artistas. A cada apresentação, a cada nova temporada, o público que frequentava o teatro aumentava.

Essa tentativa de levar espectadores ao teatro é uma luta antiga dos grupos artísticos locais, apesar de em toda regra haver exceção e existirem, desse modo grupos que atrapalham essa luta. Pois bem, fora algumas irregularidades, o Projeto Pixinguinha criará esse habito no teresinense [...] sem esse apoio da secretaria de cultura e sem uma conscientização dos grupos artísticos que precisam dessa virtude do Projeto Pixinguinha, o público ira ao theatro 4 de setembro somente para ver os “artistas de fora”, que, muitas vezes, e estou despido de qualquer sentimento de bairrismo, são piores que os locais (Benefício do Projeto Pixinguinha. 25 out. 1980, p. 4).

Na matéria sobre o projeto Pixinguinha vinculada ao Jornal da Manhã, vemos uma crítica sobre a supervalorização da sociedade teresinense em relação aos artistas que vinham de fora, fato esse é destacado na matéria, pois essa prática de não ir ao teatro com tanta frequência, dando preferência a shows de artistas reconhecidos nacionalmente, já acontecia muito antes da vinculação do projeto Pixinguinha com a cidade, tendo em vista que muitas vezes o artista local, que abria o show, fazia uma apresentação melhor do que o artista de destaque da noite.

A grande movimentação de pagantes nas apresentações do projeto contribuiu com a formação de uma plateia que consistia em grandes públicos, espaços lotados, muitas vezes a fim de assistir à apresentação do artista principal, fazendo com que aquele público de milhares de pessoas acabasse sendo plateia também daqueles artistas que estavam iniciando, e que dificilmente conseguiriam um público tão expressivo se estivessem em apresentação solo. Na primeira edição do projeto, em 1980, a capacidade máxima do Theatro 4 de Setembro era de 540 lugares, com isso, o espaço acabou superlotando com mais de 1300 pessoas. Luís Sergio Bilheri, na época coor-

denador do projeto Pixinguinha, quando chegou a Teresina, em 1980, acreditava que com a abertura do projeto fora modificado o olhar do mercado para a música popular brasileira, juntamente com a quantidade de músicos que passaram a surgir e foram se profissionalizando.

As edições do projeto Pixinguinha no Estado do Piauí aconteceram nos anos de 1980, 1982, 1983, 1986, 1988. O otimismo para com sua realização pode ser visto no trecho da matéria reproduzido abaixo:

O desejo dos teresinenses que gostam de uma boa música popular brasileira, em trazer as apresentações do Projeto Pixinguinha foi confirmado ontem com a chegada do coordenador Luís Sérgio Bilheri Nogueira [...] segundo informações de Luís Sérgio Bilheri, com a implantação do Projeto Pixinguinha foi alcançada a abertura no mercado para a música popular brasileira e, consequentemente, o atendimento aos reclamos dos milhares de músicos em disponibilidade de trabalho. Outros fatos alcançados foram a: formação de uma plateia e de um hábito cultural envolvendo matéria – prima brasileira [...] (Teresinense verão grandes nomes da MPB no Pixinguinha. 02 set. 1980, p. 6).

A programação do projeto Pixinguinha era definida por sua equipe organizadora, que se concentrava no Centro-Sul do país. Desse modo, entrava-se em contato com a Secretaria de Cultura dos Estados e estas se encarregariam da organização da estrutura no Theatro 4 de Setembro. No Piauí, era realizada a seleção dos artistas que participariam das apresentações de abertura do evento. A primeira edição no Piauí foi aberta por Makalé, Doris Monteiro e Claudio Jorge, respeitando o horário das 18h30min, pelo valor singelo de 60 cruzeiros. Esses artistas teriam sido escalados de última hora, já que os artistas oficiais para abertura do projeto em Teresina desistiram.

Em 1983, o projeto se apresentaria com importantes modificações, a mais importante delas foi a inserção dos artistas piauienses nas apresentações de abertura, abrindo espaço para que os demais artistas pudessem expandir seus trabalhos e ganhar espaço. Assim, como nos traz o jornal *O Dia* em matéria sobre a inclusão dos músicos de Teresina no Projeto Pixinguinha de 1983:

A meta prioritária do Projeto Pixinguinha é prestigiar os valores de cada cidade por onde passará e uma comissão de críticos músicos, os animadores culturais desses locais selecionará artistas que, durante meia hora, apresen-

tarão seu trabalho [...] o Pixinguinha pretende a abertura de novos espaços no mercado de trabalho, colocando no ciclo do palco o artista que se inicia, desinibindo-o, fazendo-o prestigiado pela comunidade onde se potencializou (Teresina é incluída no roteiro do Pixinguinha. 04 de Jul. 1983).

Dessa forma, por meio do projeto, seria possível lançar novos nomes no cenário regional ou até mesmo nacional. De acordo com o seu desenvolvimento e aprovação diante dos críticos musicais, organizadores do projeto e, principalmente, do público, o projeto veio para lançar os vários artistas que estavam “escondidos” em suas cidades Brasil a fora. Destarte, os artistas passariam a ser notados, contribuindo assim para sua profissionalização e para a formação de um mercado local dentro do próprio Estado.

Com programação e completamente modificado com inclusão de artistas nacionais e regionais o projeto Pixinguinha se constituía numa das principais atrações musicais para o piauiense em 1983, segundo informou a diretora do departamento de assuntos culturais da secretaria de cultura, Luiza Vitoria [...] entre as modificações esta a inclusão de grupos e de músicos da terra em shows intercalados com as apresentações dos artistas nacionais. Esses grupos regionais afirmaram Luiz Vitoria, terão o mesmo apoio da coordenação, utilizando-se inclusive de toda a infraestrutura montada para o projeto para os artistas nacionais (Pixinguinha modificado para 83. 29 dez. 1982).

A partir da edição de 1983, a já citada inserção de artistas piauienses nas participações, juntamente com os artistas de renome nacional, faria com que essa integração gerasse visibilidade às figuras do Estado do Piauí, dentre as quais podemos citar, a partir da programação para o ano de 1983:

Iniciando em Teresina com Oswaldinho do acordeom e Carmélia Alves (Grupo Tom Zé e Cruz Neto), nos dias 13 e 14 já é apresentado Geraldo Azevedo e Eliana Estevão (Rubeni Miranda e Geraldo Brito), nos dias 20 e 21, Tetê Espindola e Almir Satter (Solange Leal e Grupo Candeia), nos dias 27 e 28 Maria Alcina e Moreira da Silva (Lázaro e Trio Ostra), nos dias 3 e 4 de setembro, o Projeto Pixinguinha, apresentará, ainda, Sérgio Ricardo e Premeditando o Breque (Maria da Inglaterra, Jesus e Klison e George Mendes), nos dias 10 e 11, Sebastião Tapajós e Céu da Boca (Naeno e Laurenice França), nos dias 17 e 18, Beth Carvalho, Nelson Sargento e Fundo de Quintal (Franci Monte Musatre, Fernando Holanda), nos dias 24 e 25 do corrente (Pixinguinha: show de músicos independentes. 10 de set. de 1983).

No fragmento acima, estão posicionados os artistas de renome nacional que foram escolhidos para realizar as apresentações no Piauí, seguido de sua dupla com a qual dividira o palco nas apresentações do projeto. Entre os personagens de grande prestígio nacional, Carmélia Alves, que ficou conhecida no cenário musical como “Rainha do Baião”, carinhosamente apelidada por Luís Gonzaga, se apresentou pelo projeto Seis e meia no Rio de Janeiro e em várias edições do projeto Pixinguinha, até chegar ao Piauí em 1983. Tetê Espindola lançou seu primeiro disco já no final da década de 1970 e participou de festivais dentro e fora do país, venceu o festival da Rede Globo em 1985, bem como estreou em alguns filmes. Maria Alcina participou do Festival da Canção em 1972 e com grande destaque. Moreira da Silva, famoso por trabalhar com o gênero samba de breque, assim conhecido na época, trabalhou no rádio.

Original de vanguarda paulista, Premeditando o Breque espalhava alegria por onde passava, assim como o grupo Fundo de Quintal que era um grupo de samba e pagode, o qual já fez parceria com a cantora Beth Carvalho, que representa o mesmo seguimento, o samba, conhecida nacionalmente pelo talento, por ser cantora, compositora e instrumentalista. Esses e os demais artistas que não tiveram seus nomes citados aqui representavam nomes que iniciaram e abriram as portas da música no país. Partindo de diferentes ritmos, eles foram indispensáveis para a formação da música popular brasileira e também para os artistas locais, que se tornaram referência na capital, e alguns deles também fora do Estado.

Entre os artistas locais, a maioria desses nomes já era conhecida na sociedade teresinense, por se apresentar com certa frequência. Tais artistas já contavam com seus trabalhos e shows montados, assim como a maioria deles surgiram e foram se desenvolvendo ao longo da década de 1970. Dessa forma, foram escolhidos pela qualidade de seu material, e pelo destaque de estarem sempre se movimentando pelos mais diferentes espaços da cidade para apresentarem seus trabalhos.

A partir desses parâmetros, os membros da Funarte escolheriam entre os artistas e compositores piauienses aqueles que se apresentariam no projeto em Teresina e que, ao mesmo tempo, possuíam destaque em escala nacional. Durante todo o mês de abril, até dia 09 de maio de 1983, todas as quintas e sextas, aconteceram inúmeras apresentações na cidade de Tere-

sina. Nesse período, aconteceram shows com artistas de renome nacional, em vários espaços da cidade. Para a abertura do Projeto, o dia 3 de abril contou com Cida Moraes e Marcos Pereira e a participação de Rubeni Miranda e Zeze Fonteles, abrindo a primeira apresentação de músicos da terra no Projeto Pixinguinha. Um pouco mais tarde, já nos dias 10 e 11, os shows foram realizados no Theatro 4 de Setembro, com João Nogueira, Marília Medalha e Ana Fernandes, da cidade de Natal (RN) (Theatro fara reunião com artistas. Jan. 1986).

Os artistas piauienses que abriram esses shows foram Ronaldo Bringel e Edvaldo Nascimento. Dando continuidade às apresentações do projeto, os dias 17 e 18 ficaram por conta das cantoras Tânia Alves e Rosy Garcia e Banda Nova. Garantindo uma abertura digníssima, Laurenice França e Janete Dias, nos dias 24 e 25. Ana Miranda e Edvaldo Borges abriram a noite de shows que teria como atrações principais Zizi Possi, Vitor Ramil e Frank (Pixinguinha começa dia 3 de abril em Teresina. 25 mar. 1986, p.2).

A integração do Piauí no Projeto Pixinguinha foi motivo de muita comemoração e satisfação por parte dos artistas, principalmente depois que os artistas locais foram incluídos nas atrações, além de ser uma nova forma de entretenimento cultural da cidade. Porém, a cada ano, as edições do projeto sofriam alterações a nível nacional que refletiam por onde o projeto passaria. Na edição de 1984, infelizmente, o Piauí não foi integrado, o que causou descontentamento e crítica entre os artistas e membros ligados à Secretaria de Cultura e jornalistas. Dessa forma, a parcela artística da cidade sentiu muito a retirada do Estado do circuito.

O Piauí está fora do projeto carinhoso, que já esteve no estado em três de suas temporadas, existem duas versões para isso, uma oficial, do secretário Jesualdo Cavalcanti, de cultura, Desportos e Turismo, e outra de uma fonte digna de crédito. Oficial o Piauí teria optado por um programa de valorização do artista local ao invés de trazer o Pixinguinha, e a versão não oficial que cita uma discriminação contra o estado (Teresina fora do projeto Pixinguinha. 14 de ago. 1984).

O programa de valorização ao qual a matéria jornalística se refere é o Projeto Torquato Neto, que iniciou no ano de 1981, organizado a partir do projeto Pixinguinha, com propostas semelhantes, porém a nível estadual. Mesmo que os projetos fossem parecidos em muitos aspectos, a proposta

do Projeto Torquato Neto não se enraizava em produzir e divulgar uma música de formação totalmente nacional, apesar de que existia uma temática regional muito forte que se fazia presente entre os compositores piauienses, existia também a inserção de outras vertentes, novas propostas, incluindo a mescla de gêneros estrangeiros que era justamente contra a proposta do projeto carinhoso.

Outro aspecto que não podemos esquecer é que mesmo que nas apresentações do projeto Pixinguinha os artistas piauienses fossem “coadjuvantes”, o projeto em si trazia consigo uma visibilidade maior, tendo em vista que artistas renomados viriam de fora, assim como a cobertura da imprensa, grandes produtores e artistas do ramo. A apresentação no projeto Pixinguinha poderia levar a imagem do artista além do Piauí, por isso, gerou descontentamento entre os artistas que, além de Teresina, queriam ser divulgados, no intuito de até mesmo ficarem conhecidos fora do Estado.

Já na edição de 1986, as apresentações começaram no mês de maio. Vários shows também aconteceram nos meses seguintes, segundo informa a matéria do jornal O Dia, de 1986, “o Projeto Pixinguinha, é promovido pela Funarte, órgão do ministério da cultura. No Piauí, o projeto terá o apoio da secretaria de Cultura, Desportos e Turismo. O coordenador do projeto Pixinguinha no estado será José Afonso Lima, da diretoria do Theatro 4 de setembro”.

Outro ponto que passou por modificações, de acordo com a edição anterior, foi a questão de grandes públicos, o que fez com que as condições de se apresentar fossem repensadas. No que diz respeito à estrutura, aparelhagem, espaço entre outros aspectos que contribuíram diretamente para o bom andamento do espetáculo, com o sucesso das edições e a procura por ingressos, o Theatro 4 de Setembro ficou pequeno para as multidões de pessoas que queriam assistir aos shows. De tal modo, em cada edição do projeto, a equipe responsável pela organização prezava sempre pelas melhorias, como na estrutura de som e iluminação, instrumentos e demais equipamentos, para que o projeto pudesse acontecer da melhor forma possível. Assim como nos critérios de seleção dos artistas, pois mesmo que os nomes de alguns artistas tenham feito a “janela”¹² em mais de uma apresentação, havia uma seleção para a escolha destes.

Conforme uma matéria publicada no Jornal O Estado, em 29 de feve-

12. Termo utilizado na época para fazer referencia a abertura do show.

reiro de 1988, as seleções para escolha dos músicos que participariam das apresentações na edição de 1988 se deram por meio da coordenação do projeto Torquato Neto, de modo que, no ano de 1988, aconteceram os dois projetos na cidade de forma simultânea.

Deverão enviar a coordenação do Projeto Torquato Neto, até 20 de março no horário da manhã, ficha técnica contendo: a) currículo de sua vida artística; b) fita cassete contendo 4 músicas devidamente censuradas pelo departamento de polícia Federal. Com relação a este item exige-se: cópias das músicas censuradas, que pelo menos 3 músicas sejam de autores piauienses e que as fitas sejam de qualidade e bem gravadas, não importando se as músicas estejam arranjadas ou acompanhadas por músicos profissionais [...] Quanto ao critério de seleção o Projeto Torquato Neto avisa que será levado em consideração a maturidade do trabalho do candidato e seu currículo profissional, no entanto será dada prioridade para os candidatos que ainda não se apresentaram no projeto Pixinguinha (Pixinguinha chega a Teresina. 29 de fev. 1988).

Como foi apresentada no trecho da matéria acima, nesse ano, onde ocorreram edições dos dois projetos no Estado, percebeu-se uma colaboração entre as coordenações dos respectivos projetos em relação ao desenvolvimento de suas atividades, para que estes pudessem acontecer sem prejuízos, tendo em vista que o investimento direcionado para cada projeto era proveniente de órgãos diferentes. A Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, em relação ao projeto Pixinguinha, era responsável pela estrutura, equipamentos e manutenção do espaço para que os shows pudessem acontecer da melhor forma possível, o que nos faz questionar o porquê de não ter sido possível a realização dos dois projetos ao mesmo tempo nos anos anteriores, em que era necessário escolher entre um dos dois. O trecho seguinte, proveniente de matéria veiculada pelo jornal Diário do Povo, em 1988, pode dar pistas para a resolução dessa questão.

Para a realização do projeto Pixinguinha que completa seus onze anos, a secretaria de cultura do estado vai gastar Cz\$ seis milhões apenas para hospedar os músicos que vem de outros estados e que são entorno de oitenta, incluindo os cantores e suas bandas musicais, segundo informações de uma das coordenadoras, Sônia Setubal da Cunha. Além dos seis milhões gastos com hospedagem, a secretaria também será responsável pela iluminação e sonoplastia de todos os shows, tendo em vista a precariedade do Theatro 4

de setembro que servirá de palco para todos os espetáculos que vai envolver cerca de trinta artistas do Piauí e de outros estados. (Pixinguinha terá recursos para versão piauiense. Teresina. 1988).

É necessário analisar o contexto de vários fatores que contribuíram para que os dois projetos se realizassem no ano de 1988 e o porquê de não ter sido possível essa realização em anos anteriores. Primeiramente, cabe analisar que os responsáveis pela coordenação do projeto dizem muito sobre a realização das atividades em cada edição. Em 1984, o Projeto Torquato Neto vinha de dois anos sem maior movimentação na cena cultural da cidade. Em 1982, aconteceram edições dos dois projetos, porém, em relação ao projeto Torquato Neto, foram desenvolvidas algumas atividades mais discretas, como palestras, já devido à falta de recursos direcionados ao projeto, enquanto o Projeto Pixinguinha ocorrera normalmente com shows e apresentações musicais.

Em 1983, o projeto não aconteceu, e nas fontes analisadas para este trabalho, não há traços de ações do Projeto Torquato Neto no ano em questão, também devido à inserção dos músicos locais na abertura das apresentações do projeto Pixinguinha, que a partir daquele ano, os incluiu, gerou grande destaque e efervescência na cidade, não dando espaço para organização de outro projeto.

Já no ano de 1988, a coordenadora do Projeto Torquato Neto era Ana Miranda, que diante de dificuldades financeiras por parte da secretaria de cultura nos anos anteriores, enfrentou a produção de mais um disco, dessa vez, tomando a frente de toda produção e da arrecadação de incentivos de outros órgãos da cidade, além do patrocínio da Secretaria de Cultura. Esse patrocínio seria uma ajuda a mais nos grandes custos que foram gerados pela gravação do disco Cantares. Assim, nos fala Geraldo Brito, quando comenta:

Né em 80 foi, foi o primeiro foi em 80 e no segundo ano 81, 82 já não houve aí voltou a em 83, aí 84, 85 não aconteceu, veio acontecer em 86, 88, aí depois veio acontecer novamente em 88 e parou de vim pra cá, foi acontecer já depois nos anos 90 e depois teve uma parada, o projeto acabou e retornou ali por 2004 é e não foi muito adiante não, parou ali pôr anos, a volta foi 2004 acho que foi até 2007, 200 (Brito, 2022).

No trecho acima, nosso entrevistado fala sobre os anos nos quais aconteceu o projeto Pixinguinha na cidade, porém, acredita-se que por causa

memória afetiva, ele tenha se confundido com as edições do Projeto Torquato Neto. A última edição do Projeto Pixinguinha no Piauí aconteceu no ano de 1988, o qual funcionou regularmente até 1989, depois 1990 a 1992 e 1997, mas não incluiu nosso Estado. Ademais, foi retomado em 2004 até 2007, e seus dois últimos anos foram 2009 e 2017. Diante das questões expostas, que envolvem não apenas desejos de iniciativas culturais, como também questões de ordem financeira que mobilizaram ou inviabilizaram a realização de projetos culturais em Teresina, é possível observar que esse espaço se encontrava aberto para outras iniciativas, tais como o Projeto Torquato Neto.

Considerações finais

A música produzida no Piauí foi, por muito tempo, considerada por artistas e críticos em todo o país, e até mesmo dentro da própria capital do Estado, como algo regionalmente caracterizado, o “mais do mesmo”, de forma que assim seria mais fácil de identificá-la em meio às demais temáticas consumidas pelo país. Por sua vez, a geração de artistas que surgiram na década de 1970, e fizeram parte do projeto no decorrer da década de 1980, trouxe uma identidade alternativa, e mesmo que ainda se mantivessem alguns aspectos dessa regionalidade, quebrava com essa cristalização de vertentes e ritmos, propondo, em meio ao regional, elementos globais, que dialogavam, também, com o cenário nacional e internacional.

Ao ter a música brasileira difundida pelo país e nas hipóteses mais positivas, além das fronteiras brasileiras, muitos artistas, formadores de opiniões, colonistas e até mesmo nossos políticos aspiravam pelo enaltecer dos nossos territórios, características dos lugares e das gentes, mostrar as lutas e a grandeza do povo através das letras das canções, falar de um povo simples, guerreiro e sofrido que, mesmo diante do cotidiano árduo, conseguia encontrar alegria e orgulho de representar aquela terra, aquele povo. Uma forma de valorizar as raízes e ao mesmo tempo uma alternativa de promover o cantor brasileiro que, por acaso, decidiu falar do seu lugar, fortalecendo o nacionalismo e servindo de influência musical, que almejava despertar o interesse nos jovens a consumir e reproduzir essa mensagem. A exemplo disso, tivemos o Projeto Pixinguinha como representante, que visava a valorização do artista brasileiro, sua música e sua identidade nacional.

Os costumes, aspectos do cotidiano e do lugar de onde se vivia os mitos e as lendas, a natureza e as práticas cotidianas, são características que nos ajudam a identificar determinados lugares que se tornam conhecidos por suas atribuições. Na música, quando se faz uso desse tipo de descrição ou se conta uma história com elementos que apresentam essas particularidades de determinado grupo ou espaço, acaba por se criar na imaginação daquele que escuta a música, uma imagem que representa aquelas circunstâncias. Por isso, existe certa normalização das produções regionais aqui no Estado do Piauí, assim, quando acontece o contrário, optar pelo novo, que foi o que parte dos artistas fizeram, acontece o estranhamento e inicia-se o debate sobre a importância de escolher pelas raízes.

Desse modo, em muitos momentos durante o desenvolver do Projeto Pixinguinha e da década de 1980, o debate sobre questões tradicionais e a necessidade de inserção da modernização dentro da construção musical no Piauí se torna muito notável. Existiam os artistas que buscavam atualizar-se e inserir em seus trabalhos as novidades e melhorias que chegavam ao Brasil, vendo essa atitude como uma contribuição para o desenvolvimento e o evoluir da música piauiense. Estes seriam os grandes incomodados da vez, os quais não pouparam críticas em relação àqueles personagens que optaram por manter suas produções por meio das práticas tradicionais e apresentando a temática regionalista em suas canções. Não obstante, independente do estilo e da vertente, o Projeto Pixinguinha contribuiu para movimentar a cena e na abertura de mais incentivos e desenvolvimento musical em Teresina.

Referências

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CERTEAU, Michael de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2004.

DOSSE, François. *O espaço habitado segundo Michel de Certeau*. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988)*. Tese (Dou-

torado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. 2020.

Jornais

Artedeços. *Jornal O Sol*. Teresina, p. 10, 9 de nov. 1979.

Benefício do Projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*. Teresina, p. 4, 25 out. 1980.

Pixinguinha. *Jornal da Manhã*. Teresina, 3 set. de 1980.

Pixinguinha chega a Teresina. *Jornal O Estado*. Teresina. 29 fev. 1988.

Pixinguinha começa dia 3 de abril em Teresina. *O Dia*. Teresina, p.2, 25 mar. 1986.

Pixinguinha modificado para 83. *Jornal O Estado*. Teresina. 29 dez. 1982.

Projeto Pixinguinha no Piauí. *Jornal da manhã*. Teresina. 25 jul. 1980.

Pixinguinha terá recursos para versão piauiense. *Jornal Diário do Povo*. Teresina. 1988.

Pixinguinha: show de músicos independentes. *Jornal O Estado*. Teresina. 10 set. 1983.

Theatro fara reunião com artistas. *Jornal O Dia*. Teresina, Jan. 1986.

Teresina é incluída no roteiro do Pixinguinha. *Jornal O Dia*. Teresina. 4 jul. 1983.

Teresina fora do projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*. Teresina. 14 ago. 1984.

Teresinense verão grandes nomes da MPB no Pixinguinha. *Jornal da Manhã*. Teresina, p. 6, 2 set. 1980.

Entrevistas

BRITO, Geraldo de Carvalho. Entrevista concedida a pesquisadora Tatiane Carvalho da Silva, 31 de maio de 2022, plataformas online.

Práticas culturais e formação de sentidos: os acordes musicais entre o Piauí e o Maranhão nos séculos XVIII e XIX

*Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Alberto Dantas Filho*

Introdução

Com o objetivo de contribuir com os estudos musicológicos e históricos para o diálogo construtivo na compreensão da música e o seu papel na formação da vida cultural do Piauí e do Maranhão, a partir da perspectiva relacional, este trabalho pode ser considerado o resultado de antigas e novas preocupações advindas de um diálogo constante entre as universidades federais do Maranhão e do Piauí e, de maneira mais especial, pelo compartilhamento de preocupações e estudos do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFMA e do Grupo de Pesquisa: História Política, Cultura e Arte, da UFPI, ambos cadastrados nos diretórios de Pesquisa dos Grupos do CNPq. Acreditamos que este trabalho possa representar o início de uma importante cooperação entre campos de interesse científicos que, apesar de partirem de perspectivas diferentes, encontram-se na finalidade da compreensão do processo histórico.

No âmbito acadêmico, desde a criação do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil - PGHB, da Universidade Federal do Piauí - UFPI, São Luís e Teresina compartilham uma prospecção, transcrições e análises do universo de documentos musicografados constantes na Coleção João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão e do Arquivo Público do Estado do Piauí - Casa Anísio Brito, do Estado do Piauí, com algumas teses doutorais defendidas há mais de uma década e outras tantas mais recentes, com um corpus teórico que remonta aos anos noventa. Essa primeira fase de pesquisas foi marcada por alguns condicionamentos de abordagem que

hoje, à luz das novas análises historiográficas estão propensas às críticas e novas contribuições, tendo em vista que a produção historiográfica sobre a música está em fase de contínua elaboração.

As aproximações sistemáticas entre os campos que atuam dentro das chamadas “musicologias” revelam, sobretudo, a necessidade de se buscar as ferramentas fundamentais para sistematização de um processo de produção e recepção da renovação metodológica, assim, pensar em uma musicologia histórica que se afaste da narrativa empirista é, sem dúvida, buscar os fundamentos de uma discussão bem definida nas dimensões culturais.

Como proposta inicial achamos possível estabelecer um *locus* comum entre as Ciências Musicais e as Ciências Humanas, de modo particular com a História, por meio daqueles instrumentos teóricos e metodológicos, que estão na base da *práxis* científica destes dois campos, constituindo-se como uma epistême, uma maneira de entender a produção cultural numa perspectiva da pesquisa comparada.

A relação entre o Piauí e o Maranhão no campo da Música, como objeto da pesquisa, apresenta-se como “lugar de vestígios” que, ao nível teórico, a dinâmica histórica entre o Maranhão e o Piauí, tomada como contribuição para uma exegese que se fundamenta na busca da compreensão de espaços comuns pelos testemunhos do compartilhamento de interações socioculturais, revelando um itinerário teórico, reflexo abstrato dos movimentos das populações que se estabeleceram nos dois estados, em constante intercâmbio, entre os rios Itapecuru, Munim e Parnaíba. Estes condicionantes que, ao ditar o trajeto da agro exportação do gado, testemunhava também a consolidação de uma rede que tinha como polo as cidades de São Luís, Parnaíba, Teresina e Oeiras.

O Piauí, de “terra de passagem”, pelas “beiras” passa, aos poucos, a ter um papel substantivo no desenvolvimento sub-regional que espelha uma vida cultural atrelada ao seu passado ligado ao Maranhão. A nova frente de exploração da terra e suas peculiaridades produziram novas formas de consolidação da vida cultural para a sociedade, levando a termo novas demandas condicionadas, sobretudo, pela distância entre os polos deste imenso território.

São claras as visões diferenciadas entre a especulação histórica da música e a especulação musicológica, ainda mais quando tratamos da questão temporal e a sua relação com a diversidade de objetos estudados, com sua complexidade e também com seus potenciais e possibilidades.

Em Bauman encontramos um caminho para a compreensão do papel do tempo nas relações contemporâneas entre os *poderes globais* e as *identidades locais*. Vemos aqui o que talvez possa expressar a relação hegemônica entre as grandes narrativas globais, baseadas em uma base temporal de grande dimensão e as respostas mais ou menos “sólidas” de uma tradição local que erige determinações estáveis expressas nos atos cotidianos ou nos fundamentos das tradições locais. Chamamos atenção para o fato de tais assertivas dirigirem o olhar do historiador para aquelas relações sugeridas pela *Nouvelle Histoire*, para uma hermenêutica da prática que envolve o trato cronológico e sua instabilidade.

Tal posicionamento do filósofo polonês, aqui por motivos bem específicos, coloca-nos o entendimento da busca de uma abordagem local ou regional, tendo como princípio as bases para a compreensão do jogo de forças e dos campos de poder, que atuam na dinâmica dos fatos históricos, a partir do reconhecimento do descompasso entre uma realidade local e uma produção artística, ou, segundo Bauman, os nexos entre “a natureza historicamente mutável do tempo e do espaço e o padrão e a escala de organização social – e particularmente os efeitos da atual compressão tempo/espaço na estruturação das sociedades e comunidades planetárias e territoriais.”(Bauman, 1999, p.9)

Ao analisarmos o complexo processo de ocupação da sub-região Meio Norte que inclui todo o estado do Maranhão e a parte ocidental do estado do Piauí, vemos um movimento que, de forma sintética, expressa dinamicamente a construção do território, sua estabilização, pela fixação das populações, o início da vida citadina marcadamente pelo surgimento das práticas culturais que conferiram significações à terra e a parte final do processo, caracterizado pelos fenômenos de circularidade cultural e a criação de uma rede de interações que, ao mesmo tempo, vão consolidando novas formas de trocas culturais.

A sub-região Meio Norte tem sua localização no território que compõe a parte ocidental do estado do Piauí e todo o território do estado do Maranhão, é uma das quatro sub-regiões do nordeste brasileiro dentre zona da mata, agreste e sertão, está assentada na Bacia Sedimentar do Parnaíba, sendo uma faixa de transição entre a Amazônia e o sertão nordestino.

Com uma área de 480 mil quilômetros quadrados, a sub-região abriga as capitais São Luís, fundada em 1612 e a moderna Teresina fundada em

1852, a despeito das recentes reinterpretações acerca da configuração sub-regional, adotamos no âmbito deste trabalho a feição tradicional, porque a ênfase epistemológica aqui detém-se na confluência de seus aspectos físicos, econômicos e socioculturais.

Neste caminho ou um itinerário de partida, jugamos ser pertinente a posição tomada por Ricouer quando propõe a extração de, “[...] certos problemas cruciais que dizem manifestamente mais respeito à recepção da história do que à sua escrita, para os trazer à luz. As questões em jogo dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu) e muitas vezes feriu.” (Ricouer, 2003, p. 1)

O Meio Norte é um produto de uma construção diferenciada, tanto do Nordeste oriental, como das regiões sul e sudeste. Daquela por estar direcionada ao Norte e a estas por não fazer parte das dinâmicas condicionadas pela disputa do Atlântico Meridional que se expressavam as relações de interdependências entre a América Portuguesa e as possessões afro-lusitanas, em detrimento da região Norte que tinha em sua parte intermédia, fronteira ao nordeste, o centro inicial do poder administrativo e político de uma imensa e inexplorada região, cuja economia estava assentada no sistema sub-regional agroexportador tradicional.

Podemos inferir, do que diz Luís Felipe de Alencastro, quando aborda o surgimento do Estado, como algo de fora para dentro, ou seja, a partir das políticas que visavam a hegemonia na costa ocidental africana e de todo o Atlântico Sul, a região Norte foi sendo construída como uma reserva garantidora da ocupação fora do eixo político, conturbado e imensamente disputado pelos protagonistas europeus, a despeito das invasões francesa e holandesa no Maranhão no século XVII e das disputas por fronteiras nos séculos seguintes, refletidas nas estratégias lusitanas de divisão do território colonial com a fundação da Vice Província do Maranhão em 1621.

A respeito desta situação Celso Furtado assevera:

No Norte estavam os dois centros autônomos do Maranhão e do Pará. Este último vivia exclusivamente da economia extrativa florestal organizada pelos jesuítas com base na exploração da mão-de-obra indígena. [...] O Maranhão, se bem constituísse um sistema autônomo, articulava-se com a região açucareira através da periferia pecuária. [...] Os três principais centros econômicos – a faixa açucareira, a região mineira e o Maranhão – se inter-

ligavam, se se bem que de maneira fluida e imprecisa, através do extenso *hinterland* pecuário (Furtado, 2002, p. 32).

Vale ressaltar que quando o Príncipe Regente D. João anexou a capitania do Piauí ao Maranhão, que antes pertencida à Bahia, portanto as relações identitárias regionais entre o Maranhão e Piauí, apresentavam em sua especificidade, dinâmicas internas que diziam respeito à natureza de sua biodiversidade e as relações econômicas e sociais que apontavam para uma unicidade geopolítica, o que faz-nos pensar a possibilidade de esta ação ter sido tomada levando em conta essas especificidades. Após a Independência a manutenção de vínculos com a antiga Metrópole, tanto o Maranhão, como o Piauí não explica, *per si*, essa configuração comum entre as antigas províncias, mas faz-nos pensar que havia, por parte de Portugal, a visão clara do aspecto limítrofe deste território e que a pecuária, fortalecia o projeto de constituir ali uma forte base de colonização que poderia consolidar o domínio português, mesmo depois de um eventual movimento independentista das províncias mais ao sul.

A criação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão criada em 1755 é a expressão da visão mercantilista do governo de José I com o olhar atento às transformações do mercado mundial pelos acontecimentos na América do Norte e o advento das têxteis inglesas.

Durante todo o período monárquico, aprofundaram as relações mútuas e de dependências entre os dois territórios tendo como principal exemplo deste fenômeno a Guerra da Balaiada.

As causas mais importantes e o papel político exercido pelo Maranhão e pelo Piauí exacerbam o caráter regional do movimento, como diz Alencastro (Folha de São Paulo, 1995), “[...] através dele se dá o mapeamento das alianças que permitem a instauração vertical da ordem social dominando a nação”, dessa forma vemos então configurada, a nível nacional, a força subjacente às imbricações de ordem política e institucional levadas pelas duas províncias.

No caso da sub-região Meio Norte sabemos que sua história baseia-se na ocupação territorial pela agricultura e pecuária, baseada no latifúndio caracterizando a ocupação da terra por formações específicas de duas classes sociais, grandes proprietários e os trabalhadores vinculados a esse processo, propiciando o surgimento de uma superestrutura (esferas jurídica, religiosa,

política e cultural), fator preponderante para a consolidação política das duas capitais São Luís em 1612 e, mais tardiamente, Teresina em 1852.

Dessa forma, é preciso entender os fenômenos concorrentes para a formação da sub-região associando os elementos que atuaram e atuam ainda hoje de forma funcional para que possamos ter uma compreensão dentro deste quadro, sua expressão e suas especificidades como forma social, as suas relações de produção que engendraram, à época, uma sociedade dual de classe.

Por esta via, é possível estabelecer uma base consistente de partida, pois, a circulação de indivíduos, seus fluxos e a maneira pela qual estes indivíduos vivem e inter-relacionam em suas modalidades culturais converte-se em um ponto de partida para o entendimento dos inícios e de como se estruturou a vida cultural e, por extensão, a vida musical.

Para Mairton Celestino da Silva as frequentes mudanças administrativas e de governança da Coroa, portuguesa em relação à região, foram fatores de profundas alterações na vida dos habitantes do Meio Norte correspondente ao que, na virada do século XVIII para o XIX, chamou-se Estado do Grão Pará e Rio Negro e Estado do Maranhão e Piauí. O autor vê que,

Tais mudanças alterariam sobremaneira a vida dos poucos indivíduos desse imenso território e redefiniriam, assim, suas hierarquias e costumes, expandindo os conflitos/negociações à medida que africanos e os mais diversos mestiços, livres e escravizados, e luso-brasileiros – bandeirantes, viajantes, missionários, administradores e comissariados enviados pela Coroa – adentravam aqueles sertões e mantinham contatos, amistosos ou não, com os índios locais (Silva, 2016, p. 43).

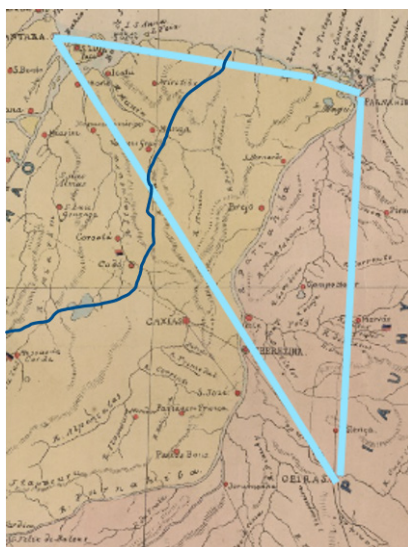
Na conclusão de sua tese doutoral Mairton Silva traça um pequeno, mas importantíssimo itinerário da interiorização do Meio Norte que corresponde aos atuais estados do Maranhão e do Piauí:

[...] a partir do fim do século XVII e inícios do século XVIII, o cenário muda: viagens são empreendidas com frequências pelo rio Amazonas e o rio Trombetas torna-se ponto de contato com as Guiana Holandesa. A busca pelo ouro já havia esgotado todas as regiões possíveis de exploração (Minas Gerais, Goiás, Cuiabá, e Mato Grosso) e as instituições portuguesas fixar-se-iam nos sertões do Piauí com a fundação da cidade de Oeiras. Da faixa litorânea do Grão-Pará, passando pelo Estado do Maranhão e Piauí até a capitania do Ceará, o circuito comercial de exploração das terras do Atlân-

tico Equatorial cada vez mais se inseria à dinâmica mercantilista do Antigo regime (Silva, 2016, p. 250).

Mairton Celestino Silva afirma que “projeto colonial português”, como denomina, a completa introdução ao “mundo português do Atlântico Equatorial [...] a melhor representação desse projeto colonial português voltado para o Norte das conquistas, portanto, do Piauí em direção ao Maranhão, Pará, e Rio Negro, [...]” (Silva, 2016, p. 180) vemos aqui a possibilidade de um caminho que, geograficamente, descreve a construção de uma rede de ações políticas e, ao mesmo tempo, da ocupação da terra e das conexões que, através dos imperativos econômicos, gerou uma sociedade de feições muito particulares, sobretudo, acrescido caráter que a miscigenação imprimiu no norte do Brasil.

Seguindo o caminho traçado pelo mesmo autor podemos observar que em meados do século XIX as cidades do lado maranhense de Caxias, Codó, Viana, Rosário, São Bento, Alcântara e São Luís e do lado piauiense, de Oeiras, Teresina, Paranaíba, Valença, Marvão, Campo Maior, Poty podem ser considerados no âmbito de um adensamento populacional, roteiro econômico e de circulação destas populações entre as duas províncias. Como no esquema abaixo:



Recorte do Carta corografica das provincias do Maranhão e Piauy e parte das do Pará, Goyás, Bahia, Pernambuco e Ceará, onde percebe-se uma triangulação entre as cidades de São Luís,

Alcântara, Teresina, Oeiras e Parnaíba, dentre outras cidades. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595> Acessado em: 17 Ago 2024

Percebe-se, claramente que o rio Parnaíba corta exatamente ao meio as duas poções de terra correspondente aos territórios provinciais. Como apontam vários estudiosos, o Parnaíba tornou-se um catalizador para uma nova frente, em resposta à decadência da posição da antiga capitania do Maranhão em relação às posições do Norte. Observe-se que na cronologia das datas, em relação ao Piauí, temos dois períodos que coincidem com a formulação geral da política do Brasil Imperial. Vejamos, Oeiras, capital do Piauí em 1759 e, posteriormente, elevada à município em 1761, este lapso temporal corresponde à fase de implementações de políticas do Marquês de Pombal sediadas em Belém, quando da presidência da capitania pelo seu irmão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, fechando o interstício, a fundação de Teresina e sua a elevação à capital em 1851, correspondendo ao Segundo Império.

Começemos por determinar o lugar central em que se concentram os estudos sobre a configuração de unidades de vivência a partir do século XIX, as primeiras cidades que estruturaram a formação dos estados do Maranhão e do Piauí.



Carta corografica das provincias do Maranhão e Piauí e parte das do Pará, Goiás, Bahia,

Pernambuco e Ceará, 1855, 56 x 50cm em f.; 51,5 x 46,5. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595> Acessado em: 17 Ago. 2024

Observamos neste mapa, de 1855, que a representação das duas províncias corresponde a integridade ao território maranhense e da parte oriental do Piauí ainda sem os correspondentes territórios que à época pertenciam à Bahia e à Pernambuco. Uma simples visualização deste mapa nos remete ao nexos histórico que aglutinava estes dois territórios. Percebemos ainda que à parte sul das duas províncias, o Piauí representa a “passagem” dos territórios baianos e pernambucanos.

Um dos fatores preponderantes e motivadores deste fenômeno começa a se dar ainda no século XVIII quando a inversão de papéis dos dois grupos oligárquicos hegemônicos: as elites urbanas e as elites rurais, a força inicial da elite agroexportadora, que representava a hegemonia econômica do interior foi amainando-se na medida em que, ao assumir cargos de administração das cidades interioranas, foram abdicando do controle político e hegemônico do capital e, com isso, foi suplantado pelo capital mercantil representado pelos comerciantes do norte, no caso, o Maranhão pela preponderância política que tinha.

Concomitante às medidas de incentivo à produção agrícola para exportação, as autoridades metropolitanas estimularam os proprietários assumir os cargos disponíveis na governança das vilas e cidades, deixando o trato das unidades produtivas rurais em mãos de administradores e feitores. Desta forma, a Coroa coibia a formação dos potentados locais, prevenindo-se contra a autonomia verificada entre os senhores da agroindústria açucareira (Mota, 2012, p. 227).

A fase de prosperidade econômica do período colonial finda com o processo da Independência que consideramos chamar de primeiro ciclo econômico da região, para Antônia Mota os investimentos em bens rentistas, os gastos com manutenção de moradias decretaram a ruína desta elite local, pois, ao endividamento com os comerciantes e as execuções promovidas por estes, provocaram a desestruturação das riquezas construídas com a agroexportação, conclui a autora em relação à mudança de modelo quando da adesão à Independência.

Este fato estabelece as bases da dinâmica econômica e condicionante do modo de implantação de um modelo de vida citadina (urbana e rural),

com a centralização política e econômica das elites urbanas e a decadência da vida rural, gerada, em sua base, pelo centralismo monárquico, a vida cultural interiorana foi ditada pelo esforço de reprodução daquilo que se fazia na capital que, por sua vez, reproduzia a vida cultural da Capital da Corte, o Rio de Janeiro. Esta situação nem sempre aconteceu desta forma, podemos considerar que pela aproximação de São Luís com Lisboa e o papel exercido sobre Teresina este comportamento marcou sua inserção ao Brasil, após a Independência reintegra-se à repartição do Estado do Brasil de forma efetiva acontecendo um rápido ajustamento em que desaparecem alguns fatores de diferenciação em relação às restantes regiões do Império, tais como, o novo olhar agora direcionado à Corte brasileira. Ao final desse período, nos inícios do século XIX o modelo corresponderia a uma nova fase de interações socioeconômicas. Os reflexos para a vida cultural foram imensos e radicais, uma nova concepção de arte surge, correspondendo às novas demandas do Império, deslocando-se da esfera religiosa ou católica para o espaço de fruição burguês modificando, sobremaneira, as formas estéticas através de uma nova rede de situações. Chega-se ao modelo de arte assentada nos teatros, locais de concerto (e aqui não utilizamos o termo “sala de concerto”, por acreditarmos que, quando o teatro não cumpria este papel, a modulação existente se orientava pela ocupação das igrejas, casas abastadas e, mais tarde, as sociedades artísticas), mas não houve, como em centros mais estáveis e ricos, uma designação específica para os espaços burgueses de arte, principalmente, a

Um outro aspecto a ser levado em conta, decorre da teoria das “cidades-beira”. Fruto do percursos formados passo-a-passo pelo processo de movimentação das populações migrantes dentro de uma determinada geografia territorial, social e econômica seria, segundo o autor, o esforço em [...] caracterizar e estabelecer em que medida, por exemplo, as formas do relevo do solo de um rio ou de um lago participaram do desempenho do lugar.” (Gandara, 2013, p. 2)

A autora complementa sua afirmação explicando que por meio das margens dos rios seria possível entender e analisar as “transformações dadas à evolução do sítio físico por elementos como ruas, estradas, rodovias etc.” De fato, sabemos que a integração do território do Meio Norte deu-se, sobretudo, pela evolução das populações e a integração em rede que foram fortalecendo laços de pendências entre os aglomerados urbanos, promovendo

circularidades ao nível estrutural e cultural. As cidades-beira seriam,

[...] o elemento definidor na história de constituição dos inúmeros povoados à beira-rio. Ela tem uma função sempre ligada à possibilidade de contato e de circulação. Por isso há uma relação importante entre rios (água) e estradas na constituição das cidades. Ambos são meios de circulação que proporcionam contatos. Proporciona o acesso, a concentração, a condensação, enfim, o crescimento demográfico, o ir e vir (Gandara, 2013, p.1).

Em termos numéricos e baseados nos dados do primeiro censo realizado no Brasil à época do Império, percebemos que em um espaço de dezoito anos (1872 – 1890), houve no Maranhão um crescimento exponencial da população de 71.814 pessoas ou cerca de 20% a mais, já no Piauí a diferença foi de 65.387, cerca de 30%, o que pode representar, a ascendência observada nos movimentos dos anos posteriores indicando que o projeto modernizador de interiorização da administração da Província surtiu resultados na recepção de migrantes.

Observamos no primeiro censo realizado no Brasil, em 1872 a seguinte situação populacional para as províncias do maranhão e Piauí:

Quadro 1 - População dos estados do Maranhão e do Piauí, 1872/1950

UF	1872	1890	1900	1920	1940	1950
MA	359.040	430,854	499.308	874.337	1.235.169	1.583.248
PI	202.222	267.609	334.328	609.003	817.601	1.045.696

Fonte: (Santos et alii, 2024, p. 78)

Em um segundo quadro temos as relações percentuais da população dos estados do Maranhão e do Piauí com um recorte feito por nós para os anos de 1872, 1890 e 1900:

Quadro 2 - Distribuição percentual da população dos estados do Maranhão e do Piauí em relação ao Brasil, 1872/1950

UF	1872	1890	1900
MA	3,62	3,01	2,86
PI	2,04	1,87	1,92

Fonte: (Santos et alii, 2024, p. 79)

Depreende-se da observação deste segundo quadro que, ao nível inter-regional, começava a haver uma contração dos fluxos migratórios, o que

pode nos levar a crer em uma intensificação da dinâmica inter-regional, ou seja, na fixação das populações envolvidas neste processo.

Em termos numéricos e baseados nos dados do primeiro censo realizado no Brasil à época do Império, percebemos que em um espaço de dezoito anos (1872 – 1890), houve no Maranhão um crescimento exponencial da população de 71.814 pessoas ou cerca de 20% a mais, já no Piauí a diferença foi de 65.387, cerca de 30%, o que pode representar, a ascendência observada nos movimentos dos anos posteriores indicando que o projeto modernizador de interiorização da administração da Província surtiu resultados na coleta de migrantes.

Observamos no primeiro censo realizado no Brasil, em 1872 a seguinte situação populacional para as províncias do maranhão e Piauí:

Quadro 3 - População dos estados do Maranhão e do Piauí, 1872/1950

UF	1872	1890	1900	1920	1940	1950
MA	359.040	430,854	499.308	874.337	1.235.169	1.583.248
PI	202.222	267.609	334.328	609.003	817.601	1.045.696

Fonte: (Santos et alii, 2024, p. 78)

Em um segundo quadro temos as relações percentuais da população dos estados do Maranhão e do Piauí com um recorte feito por nós para os anos de 1872, 1890 e 1900:

Quadro 4 - Distribuição percentual da população dos estados do Maranhão e do Piauí em relação ao Brasil, 1872/1950

UF	1872	1890	1900
MA	3,62	3,01	2,86
PI	2,04	1,87	1,92

Fonte: (Santos et alii, 2024, p. 79)

Depreende-se da observação deste segundo quadro que, ao nível inter-regional, começava a haver uma contração dos fluxos migratórios, o que pode nos levar a crer em uma intensificação da dinâmica intra-regional, ou seja, a fixação dessas populações ao território

No caso em tela, as com figurações históricas que engendram as particularidades do início da colonização e seus desdobramentos, criam condições para uma proto-história relativa à singularidade de construção deste espaço particular, gerando possibilidades interpretativas, alternativas para a compreensão dos vínculos institucionais, jurídicos, políticos, sociais e cultu-

rais. Uma determinada região pode ser pensada, tanto como espaço físico, ambiental e material, quanto um espaço imaginário, simbólico e ideológico. A esse nível o caráter qualitativo da investigação prende-se à necessidade do estudo de procedimentos científicos no âmbito de uma “exegese histórica”, com rico manancial de fontes secundárias e que se prende à observação das várias concepções de recorte temporal.

Tais redes ou “estruturas logísticas” seriam condições essenciais para o desenho do território, construindo-se sob um sistema de relações pautado em uma rede de cidades, integração horizontal das cadeias de abastecimento e consumo. É o que a nosso ver ocorre em relação ao rio Parnaíba na configuração de uma área de desenvolvimento comum entre os estados do Maranhão e Piauí. Poderíamos até falar de uma rede comum assentada na logística de produção e escoamento e consumo dos bens ali produzidos.

O norte do Maranhão e Piauí, representado pelas cidades de Alcântara, São Luís, Parnaíba interligavam-se ao sul, com as cidades de Oeiras e, mais tarde Teresina, pela intermediação da Baixada maranhense, perfazendo um itinerário mediado pelo rio Parnaíba e, portanto, configurando um proto-território, palco dos primeiros esboços de vida social do Meio Norte. Nos dois esquemas abaixo vemos a representação 1- Arranjo regional, a partir dos principais centros formando um triângulo cortado pelo rio Parnaíba e 2- Demonstração aproximada das cidades periféricas que perfazem as regiões litorânea e sublitorâneas.

Uma possibilidade que reforça este ponto de vista é o fato de que a confluência dos rios Itapecuru e Mearim fazendo uma segunda e terceira camada a partir do rio Parnaíba configuram um território bem delineado e circunscrito, fazendo com que as condições de povoamento se desenvolvessem mais a oeste.

O surgimento de uma vida institucional e cultural, particularmente no Meio Norte, está intimamente ligada às condições criadas por uma estrutura que se configura no tempo, de forma abstrata, e que vai se efetivando na medida em que aquelas estruturas internas regionais criam condições de dialogar ao nível material e, conseqüentemente, em condições de produção institucional, cultural e imaterial.

No Maranhão, por representar a face historicamente mais antiga, vemos que a perda de poder do empresariado interiorano com a conseqüente subordinação econômica à capital, traz um reordenamento de forças que

incide em um rearranjo dos espaços sociais e das manifestações de poder e sociabilidade, o resultado desses embates redesenhou um cenário social que cultivou as artes e a cultura no esteio de uma dinâmica que caracterizou o local (a faixa que corta toda a sub-região representada pelo rio Parnaíba) como *lugares funcionais do todo* (Santos, 2014, p. 92), pois que, *as mudanças funcionais conduzem geralmente a que os limites historicamente reais de cada subespaços estejam sempre mudando.*”(Ibidem), os novos arranjos sociais e políticos, que reproduzem as relações sociais, renovam-se a cada fase nova de necessidades emergentes.

No Piauí, no século XVIII, essa realidade está explícita nos esboços de vida cultural em um território em formação, com pouco adensamento populacional e um quadro de instabilidades quanto a sede da administração política, entre Parnaíba e Oeiras, onde encontramos estendendo-se ao século XIX, pelo menos no caso da música, sua reprodução em contexto senhorial e eclesiástico, bem diferente do que tínhamos no Maranhão.

Em relação ao Maranhão os testemunhos são bem mais fartos, antiga cabeça da administração colonial de uma vasta região à leste e a oeste, logo cedo possui uma estrutura de vida urbana com todos os aparelhos institucionais já no século XVIII, sendo o papel da Igreja muito peculiar, ora de ordenação eclesiástica, ora de intervenção temporal e governativa. A pujança musical da igreja maranhense constante da Coleção Musical João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão é a expressão dessa realidade, nas palavras do eminente musicólogo mineiro João das Neves:

A chamada *Coleção João Mohana*, que o Padre reuniu em suas andanças pelas paróquias do Maranhão, é o retrato mais completo da produção musical da região dos últimos anos do século XVIII e do século XIX. Esta coleção, que tem óbvias relações com as práticas musicais do sudeste brasileiro, até porque foi do Maranhão que veio o primeiro Bispo de Mariana, teve caráter estritamente privado e precisa ser totalmente incorporada ao patrimônio maranhense e brasileiro, em instituição que lhe dê organização musicologicamente conveniente e que esteja de portas abertas para todos os pesquisadores interessados (Neves apud Dantas Filho, 2014, p.121).

Com efeito, a música e o teatro sempre foram aquelas modalidades expressivas a chegar primeiro nos territórios em formação, temos muitos exemplos, a começar pela Primeira Missa em 1500 e os autos jesuíticos, isto se dava pelo papel da Igreja no processo de colonização e evangelização

do gentil, por um lado, e por outro, pelo papel exercido pela função litúrgica que envolvia, inclusive, a formação de quadros musicais bem preparados no âmbito da Igreja. Lembrando que o acesso de laicos às instituições de ensino religioso e, em seu âmbito musical, faz surgir também os nossos primeiros músicos não religiosos.

Sobre o papel dos inacianos na região podemos destacar que ao mesmo tempo em que estavam intrinsecamente atrelados às políticas colonizadoras, contribuíram para o imobilismo da sociedade, através do centralismo administrativo quando alçados à governança neste período. Este fato tem grande importância, pois, associado a continuidade do lugar de proeminência das elites coloniais, como dirigentes após a Independência, não possibilitou de formação de uma nova classe intermediária que pudesse representar uma massa inicial de consumidores, inclusive, de arte, como foi o caso das cidades mineiras já no século XVIII, que encomendavam e compravam música em pregão público, por exemplo.

Como descreve Antônio Mota, a ostentação que cercava a vida das grandes famílias maranhenses dos setecentos contrastava com a precariedade dos moradores de uma sociedade escravista (Op. Cit., p. 229), nos séculos XVIII e XIX. O encastelamento (desta elite) em sua própria cultura, percebido pela autora, irá se dispersar horizontalmente em uma sociedade mais ampla após a Independência, mas a primeira fase de crescimento econômico se finda com o aparecimento de um novo modelo econômico.

Como marcos históricos importantes e em uma tentativa de enumerarmos os fatores que levaram a esta situação elencaremos os seguintes aspectos do século XVIII ao século XIX:

- 1- A vida cultural se inicia na cabeça da administrativa da região, São Luís;
- 2- Em 1629 um Alvará Régio de Felipe III confere a Manuel da Mota Botelho o direito de ensinar e “tanger” música, o que indica uma política de ocupação e formação de uma insipiente estrutura atuante na esfera eclesiástica;
- 3- O início da atividade musical no Piauí se dá em Parnaíba, sua primeira capital, com um espaço temporal de, pelo menos, cento e quarenta anos em relação à São Luís;
- 4- Pelos testemunhos históricos e indiretos, e pela presença da Escola de Nossa Senhora da Luz (1699) dos jesuítas, é possível inferir que o teatro, assim como a música já tinham presença na antiga capital;
- 5- Com a Independência e a transferência da capital Oeiras para Teresina, trinta anos depois, haverá um rápido processo de estruturação da vida

institucional das duas capitais, aproximando os estágios de desenvolvimento musical, com o aparecimento de um ensino regular de música já patrocinado pelos governos provinciais;

6- As relações sociais na emergente Teresina, por mais de meio século, a partir da sua fundação, não corresponde a sociabilidade urbana e em relação às instituições suficientemente maduras de São Luís, um exemplo disto é a participação de São Luís no circuito de atividade operística juntamente com Belém e Recife;

7- Teresina representa uma segunda e importante fase na consolidação da vida cultural do Meio Norte;

8- Os testemunhos contidos na Coleção Musical João Mohana expressam três fases da formação da Vida Musical do Meio Norte:

a) O papel da Igreja na implantação da música e de sua transmissão escolástica e institucional;

b) a fase de opulência dos rentistas comerciantes aliados à elite interiorana agroexportadora, gerando a importação de bens de consumo sofisticados e de vida cultural urbana expressa pelo manancial de música de ópera e da lírica italiana no contexto da Igreja (grande quantidade de obras religiosas católicas sinfônicas envolvendo grande complexidade composicional) e

c) A consolidação, em consonância com os grandes centros musicais do Brasil, de uma música de caráter popular urbano de salão.

Considerações finais

A Música como objeto de pesquisa, representa a possibilidade histórica de análise da relação de aproximação entre o Piauí e o Maranhão, da construção das identidades culturais, visando entender o jogo diferenciador refletido no interesse local, na identidade própria que expressa momento crucial de distinção entre os dois estados. Propomos, assim, entendermos o fenômeno dentro do que Deleuze chamou de desterritorialização.

O termo desterritorialização é definido como uma quebra de vínculos, uma perda de território, mas também indica uma perda de controle das territorialidades pessoais e coletivas, uma perda de acesso a territórios econômicos e também simbólicos.

Buscamos, assim, dar corpo a percepção teórica que tenta explicar, em primeiro plano, o processo de desmembramento ou separação dos atuais estados do Piauí e do Maranhão, apontando suas respectivas especificidades.

Ao nível cultural, podemos partir, como tese inicial para o processo de cisão entre os estados, atentando para as diferenciações identitárias musi-

cais, do exame dos projetos nacionalizantes em que através da valorização do sentimento de identificação política e cultural, no âmbito das habitações e das convivências, de forma abstrata e puramente ideológica, sublevaram-se, tais iniciativas, à condição de entidade política. Esse processo, de maneira geral, está assentado na defesa de um determinado “território” definido por fronteiras terrestres, no campo meramente físico e linguístico, artístico, cultural, atuando contra forças hegemônicas que ameaçam a sua integralidade, no caso, a hegemonia política e cultural do centro-sul.

Consideramos o processo desterritorializante como aquele em que Maranhão e Piauí se deslocam, não em sentido opostos, mas no âmbito dos processos históricos que os construíram. A formação de condições suficientemente sólidas para o aparecimento de uma vida musical razoavelmente estabelecida foi o reflexo das condições materiais, sobretudo, econômicas, por um lado, o processo industrial iniciado nas décadas de sessenta e setenta, tanto no Maranhão como no Piauí, e que propiciam o aparecimento de uma média burguesia consumidora de música e, ela própria, segundo suas próprias condições, produtora de música.

A busca das raízes ou fundamentos de uma cultura musical é a expressão da busca por linguagens próprias baseadas no esteio de suas culturas particulares. José Ramos Tinhorão vê o fenômeno cindido em duas fases da vida musical brasileira, primeiro em uma “era da música nacional”, no ambiente da governança getulista e do nacionalismo crescente, e uma outra fase subsequente que chamou de “era do colonialismo musical”, tendo o tropicalismo e o rock brasileiro como líderes do processo.

Se em todas as instâncias de suas vidas São Luís e Teresina vão se distanciando em suas próprias trajetórias, também observamos que, entre os dois estados aquele processo que as aproximou e que até aos dias de hoje foi o mesmo que as marcou com distinções próprias caminhos diversos, são bem representativas no cenário cultural brasileiro. A receita é bem conhecida, em um primeiro momento a procura por motivos baseados na cultura popular, diferenciadores e, em seguida, a mescla de elementos populares com outros traços cosmopolitanos criando uma espécie de “matriz de caráter geral” onde o particular se expressa como essência, base ou fundo.

Fenômeno parecido é o deslocamento do bumba meu boi maranhense ao Piauí. Sabemos que o folgado tem origem na intensa migração de casais açorianos feita pelo governo português desde 1619, à época da colonização

do Maranhão, anterior à anexação do Piauí, isto associado à configuração do modelo regional de agroexportação, o que aproximou muito os dois estados, tanto ao nível cultural, quanto ao socioeconômico. Insistimos neste fenômeno, porque tais movimentos podem demonstrar que a desterritorialização não é um processo estático e unívoco, mas um jogo de tensões multifacetadas ditado por forças que expressam movimentos que, ora se afastam pela estabelecimento de uma cultura própria de uma expressão local e, ora convergem pela força reguladora de tradições que, ao se modificarem, estabelecem outras vias expressivas e relações.

Podemos afirmar que, em relação ao surgimento de uma música popular urbana, baseada e idealizada, a partir de subjetividades, sobre um arcabouço de memórias, imagens e simbolismos, temos um claro processo de reinvenção de tradições e, a este nível, estabelece-se diferenciações de fundo efetivando distanciamentos, singularidades e protagonismos.

No caso das forças folclóricas e populares, temos formas de tensões em oposição ao “inventado” que tentam através de uma modalidade de tradição subverter o moderno, mas, implementando outras qualidades, podem estabelecer novas tradições, portanto a Música constitui um processo instaurador de sentidos e consequentemente, das práticas culturais que integram a sociedade, o *modus operandi* dos sujeitos e das diversas formas de pensar, sentir e agir em dado momento histórico.

Referências

ALENCASTRO, Luís Felipe. Era uma vez no Maranhão. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, segunda-feira, 1 de maio de 1995

ALMEIDA, Ricarte. *Música popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional*. Dissertação de mestrado não publicada, São Luís, 2012

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas* São Paulo: Zahar, 1999

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. *Carta corográfica das províncias do Maranhão e Piauí e parte das do Pará, Goyás, Bahia, Pernambuco e Ceará*. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595>> Acesso em: 17 Ago 2024

DANTAS FILHO, Alberto. *A Grande Música do Maranhão Imperial* – Estudo histórico-musicológico, a partir do Acervo Musical João Mohana. Teresina: EDUFPI, Livro 1, 2014

DANTAS FILHO, Alberto. Por uma musicologia Geo-histórica – repensando os problemas de periodização nas sínteses musicológicas regionais In: *Pesquisa e música: práticas, formação docente e estudos musicológicos*. São Luís: EDUFMA, 2019

FAZITO, Dimitri. Análise de redes sociais e migração. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 25 nº 72 Disponível em https://www.rebep.org.br/article/download/pdf_265 Acesso em: 17 Ago 2024

FERREIRA, Márcia Milen Galdez. Migrações de nordestinos para o Médio Mearim-MA (1930-1960): literatura regional e narrativas orais In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH • São Paulo, julho 2011

FURTADO, Celso *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GANDARA, Gercinair Silvério. *Cidades-beira: raízes urbanas e suas relações com o ambiente/natureza* In: XXVII Simpósio Nacional de História – conhecimento histórico e diálogo social Natal – RN 22 a 26 de julho 2013

MOTA, Antônia da Silva. *As famílias principais, redes de poder no Maranhão colonial*. São Luís: Edufma, 2012

NASCIMENTO, Francisco; MEDEIROS, Hermano Carvalho (org.). *História & Música Popular*. Teresina: EDUFPI, 2013

REIS, José Carlos. O conceito de tempo histórico em Ricouer, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. IN: *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v. 23 n. 73 1996.

RICOUER, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>Acesso em: 17 Ago 2024

SANTOS, Milton. Espaço e Método – uma palavrinha a mais sobre a natureza do conceito de espaço. Disponível em: <https://www.Academia.Edu/35216065/ESPAÇO_And_METÓDO_UMA_PALAVRINHA_A_MAISSOBRE_A_NATUREZA_E_O_CONCEITO_DE_ESPAÇO>
Acesso Em: 17 Ago 2024

SILVA, Mairton. Celestino. *Um caminho para o Estado do Brasil: colonos, missionários, escravos e índios no tempo das conquistas do Estado do Maranhão e do Piauí, 1600-1800*. Tese de Doutorado. Pernambuco; UFPE, 2016

Sobre os autores

Alberto Dantas Filho

Professor Associado do Departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Musicologia - GEMUS-UFMA. Doutor em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa.

Bárbara Bruma Rocha do Nascimento

Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Mestre em História do Brasil pelo PPGHB-UFPI. Atualmente é doutoranda pelo mesmo programa desenvolvendo pesquisas na área de História, Revistas Culturais latino-americanas, Arte e Cultura em regimes ditatoriais latino-americanos, com destaque para Chile e Brasil.

Edwar de Alencar Castelo Branco

Doutor em História, é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e atua no PPGHB/UFPI desde sua fundação

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí, mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí, doutorado em História Social pela Universidade Federal do Ceará.

Francisco de Assis de Sousa Nascimento

Possui doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Atualmente, é Professor Associado IV da Universidade Federal do Piauí - UFPI, do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: República, Educação e Memória, Psico-história, História militar, Arte e Cultura no Brasil contemporâneo.

Iago Tallys Silva Luz

Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Seu foco são as produções em Super-8, pensando acerca do lugar de tais produções na história do cinema nacional e observando temáticas que vão desde as experiências contraculturais às questões de Corpo e Sexualidades.

Jaislan Honório Monteiro

Graduado em Licenciatura Plena em História (UFPI), tendo recebido a Láurea Universitária como distinção de mérito. É mestre em História do Brasil (UFPI) e autor do livro *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos*. É servidor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI). Atualmente, realiza curso de Doutorado em História do Brasil (PPGHB-UFPI), desenvolvendo estudos sobre crítica da razão e escrita de si a partir da obra da escritora Clarice Lispector.

Pedro Pio Fontineles Filho

Doutor em História Social (UFC). Mestre e Especialista em História do Brasil (UFPI). Graduado em História (UESPI) e em Letras-Inglês (UFPI). Professor do PPGHB/UFPI e do ProfHistória/UESPI. Professor de História (UESPI/CCM). Integra o Grupo de Pesquisa de História e Educação (GPHEd) e o Grupo de Pesquisa em História das Ciências e da Saúde (SANA).

Reginaldo Sousa Chaves

Professor Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Professor Possidônio Queiroz/Oeiras-Piauí. Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em História do Brasil e Especialista em História Cultural pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Trabalha os seguintes temas: leitura histórica de imagens/textos literários e problemas de Teoria da História. Pesquisa a relação entre História, arte, vanguarda, temporalidade, memória e cultura no Brasil das décadas de 1950 e 1960.

Ronyere Ferreira

Doutor em História pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente está como professor substituto junto ao Curso de História da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. Coorganizador

das obras *O Piauí oitocentista: economia, política, sociedade e cultura* (Cancioneiro, 2023), *Teatro & censura: intersecções entre arte e política no Ocidente* (Cancioneiro, 2022) e *História de Teresina* (Mentes Abertas, 2020).

Tatiane Carvalho da Silva

Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí, Mestra pelo Programa de Pós-graduação em História do Brasil - PPHGB pela Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela. Atualmente doutoranda em história do Brasil-PPHGB.

Teresinha Queiroz

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1992). Atualmente é Professora Associada IV da Universidade Federal do Piauí, onde atua junto ao Departamento de História e ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (Mestrado e Doutorado). É vice-líder do GT História Cultura e Poder no longo século XIX brasileiro (DGP/CNPQ), integrante do GT História, Cultura e Subjetividades (DGP/CNPQ) e da Sociedade Brasileira de Estudos do Oitocentos (SEO). Autora de diversos livros, entre eles *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo* (EDUFPI, 2011), *Do Singular ao Plural* (EDUFPI, 2015) e *História, Literatura, Sociabilidades* (EDUFPI, 2015).

A Coleção *História Social do Piauí*, tem como aspiração apresentar para a comunidade as produções de docentes, discentes ativos e egressos do Programa de Pós-graduação em História do Brasil durante os seus 20 anos de vivências. O momento é salutar, pois o Programa apresenta as conexões de pesquisas com diversas linhas teóricas e aportes metodológicos, ampliando a noção de História e de fontes históricas. Como poderá ser observado, os textos reunidos nos quatro volumes da coleção são trabalhos que têm como foco a ampliação da pesquisa, das fontes, da escrita e do debate na historiografia piauiense no âmbito da História Social. Diante disso, esta coleção procura dar ênfase à produção acadêmica do Programa, cujas miscelâneas representam abordagens e metodologias produzidas e orientadas a partir das conexões das Linhas de Pesquisa de História, Cultura e Arte e História, Cidade, Memória e Trabalho, distribuídas em quatro volumes, a saber: volume 01 – *História Social do Piauí: terra, trabalho e migração*, volume 02 – *História Social do Piauí: imprensa, sociedade e política*, volume 3 – *História Social do Piauí: cultura, arte e literatura* e volume 4 – *História Social do Piauí: cidade, memória e patrimônio*.



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PIAUÍ

PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA DO BRASIL

