

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTORIA

GABRIELA BRAGA DA COSTA

**AINDA SOMOS OS MESMOS E VIVEMOS COMO OS NOSSOS PAIS?
CONTRACULTURA E QUESTÃO DE GÊNERO NA PRODUÇÃO EM
SUPER-8 DE TERESINA NOS ANOS DE 1970**

Parnaíba-PI
2016

GABRIELA BRAGA DA COSTA

**AINDA SOMOS OS MESMOS E VIVEMOS COMO OS NOSSOS PAIS?
CONTRACULTURA E QUESTÃO DE GÊNERO NA PRODUÇÃO EM
SUPER-8 DE TERESINA NOS ANOS DE 1970**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em História, à banca examinadora da Universidade Estadual do Piauí, sob a orientação do Prof. Msc. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior.

Parnaíba-PI
2016

C837a

Costa, Gabriela Braga da.

Ainda Somos os Mesmos e Vivemos Como os Nossos Pais?
Contracultura e Questão de Gênero na Produção em Super-8 de
Teresina nos Anos de 1970.. / Gabriela Braga da Costa - Parnaíba:
UESPI, 2016.

91 f.

Orientador: Prof. Msc. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior.
Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do
Piauí, 2016.

1. Mulher 2. Contracultura 3. Piauí 4. Teresina 5. Década de
1970 I. Cavalcante Júnior, Idelmar Gomes II. Universidade
Estadual do Piauí III. Título

CDD305.42

GABRIELA BRAGA DA COSTA

**AINDA SOMOS OS MESMOS E VIVEMOS COMO OS NOSSOS PAIS?
CONTRACULTURA E QUESTÃO DE GÊNERO NA PRODUÇÃO EM
SUPER-8 DE TERESINA NOS ANOS DE 1970**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em História, à banca examinadora da Universidade Estadual do Piauí, sob a orientação do Prof. Msc. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior.

Aprovada em ____/____/____

Banca Examinadora

Orientador Prof. Msc. Idelmar Gomes Cavalcante Junior

Examinadora Profa. Dra. Mary Angélica Costa Tourinho

Examinador Prof. Msc. Franciso José Leandro Araújo de Castro

Não quero ser sempre mero instrumento do autor, mas a própria obra, vivendo também momentos de plenitude.
(Cacilda Becker)

AGRADECIMENTOS

Durante esta jornada de quatro anos de universidade não poderia deixar de agradecer primeiramente àquele que me move todos os dias, àquele em que tudo posso quando nele eu creio. Obrigada Deus, por tua força maior que me guia todos os dias, protege e me enche de bênçãos. Hoje possuo mais uma vitória, a minha tão sonhada formatura.

E essa conquista não faria sentido sem as pessoas que tanto amo. Dedico essa vitória à minha avó Felicidade (*in memorian*), por todo amor e carinho que me foi dado, por desde cedo mostrar-me a importância dos estudos, sonhando em um dia em ver sua neta formada. Essa vitória é pra você, que junto do Pai comemora comigo mais essa conquista. Agradeço também à minha avó Maria das Graças por seu carinho e amor que recebo de seus braços maternos, sem dúvidas, os melhores abraços. Aos meus queridos avôs Bernardo (*in memorian*) e Antônio, pelo amor recebido e por todo esforço que, de certa forma, me fizeram chegar até aqui.

Meu OBRIGADA com todo coração para a meus pais, Silvana Braga da Costa e Antônio João Souza da Costa e a meu irmão João Paulo Braga da Costa, a família linda que Deus me abençoou. Meu maior tesouro, amor infinito, meu alicerce e estrutura, tudo que sou devo a vocês!!! Peço a Deus que sempre derrame bênçãos e proteção a meus maiores amores. Meu maior desejo é poder retribuir todo amor e dedicação.

Agradeço aos meus tios e tias, em especial Gládis, Antônio José, Fabiana, Adriana, Fernando, Francisco, Conceição, Bernardo, Socorro e Bernadete, amo muito vocês. Aos meus primos e primas, em especial Geovane e Eanys, minha infância não seria tão boa sem vocês, os amo muito! Aos meus padrinhos Lany e Emanuel a quem tanto estimo e amo, obrigada por serem pessoas maravilhosas.

Aos que estão comigo desde sempre, meus irmãos de coração Matheus Oliveira, Jessylene Neris, Layara Fernandes e Jessica Fiama. Obrigada por todos os momentos que tivemos juntos, nem se eu quisesse conseguiria enumerar e mensura todos eles. Estão sempre comigo e em minhas orações, amo vocês!

Aos meus queridos amigos do Colégio Visão, Savina, Luana, Lia, Mayra e José Lucas. Aos amigos da graduação Gabriel, Neta, Marciane e Samara. Ao grupo Cidade, Cultura e Identidade, e, ao grupo Mulheres em Pauta, em especial a Naira Castelo Branco por toda receptividade que sempre teve a mim.

Às mulheres que tanto admiro Dorinha Oliveira, Vera Lucia Benicio, Luzia Santos, Madinha, Dona Antônia, Ana Cândida e Ana Lúcia. Obrigada por todo carinho e amor recebido vocês são mulheres que tem meu respeito, admiração e muito carinho.

Às minhas chaguet's e torqualhet's (rsrs) Jacqueline Almeida e Miriele Aires o que seria dessa graduação sem vocês? É com um aperto enorme no coração e na alma que escrevo essas poucas linhas, vivenciando um misto de tristeza e alegria. Minhas amigas faltam-me palavras para agradecer tudo que me proporcionaram nesses últimos anos de curso. Cada uma com seu jeito especial de ser. Jacqueline, àquela que quem olha de longe já imagina que é a seriedade em pessoa (risos), quem vê jura né amiga? Umas das pessoas mais doces e sensíveis que já conheci. Minha “doquinha” e psicóloga nas horas vagas (foram muitas consultas rsrs) que sorte eu tive de te encontrar! E de tudo farei para preservar nossa irmandade, minha futura madrinha de casamento, obrigada por os inúmeros conselhos, por nunca cansar de me ouvir, por estar comigo em qualquer decisão, por ser a primeira a quem eu recorro (várias foram as ligações e mensagens no whats, rs) Enfim, obrigada por ser essa amiga incondicional, não imagino minha vida sem minha “Jack Tequila” (rsrs); Miriele Aires, minha “baixinha invocada” que me conquistou! Obrigada por todos os sorrisos (nós duas juntas temos ataques deles rsrs), por todos os momentos de companheirismo, de incertezas, de alegrias. Minha companheira de um bom samba, só tenho a agradecer todos os orixás por ter você como amiga. Amo demais vocês! E tenho certeza que tudo que sonhamos juntas irá se concretizar porque Deus não falha!

Aos professores Dorinha e Júlio César, que foram minha inspiração para ser professora de História; A todos os professores da graduação de Licenciatura Plena em História. E um especial agradecimento a Marta Rovai uma pessoa de luz, a quem tive a sorte de conhecer na universidade, obrigada professora pelos ensinamentos e por ser um grande exemplo de pessoa e de profissional, uma inspiração para mim.

Ao meu orientador Idelmar Gomes Cavalcante Júnior por toda paciência (do mundo) que tiveste ao longo desses meses comigo e pelo constante incentivo. Foram dias de muito trabalho e dedicação, muitos foram os puxões de orelha (rsrs) mais no final deu tudo certo né? Como você sempre disse que iria dar. Meu exemplo de profissional e de pessoa, essa vitória é nossa, essa pesquisa é NOSSA, sua contribuição para essa pesquisa foi fundamental, desde a sugestão de tema até a defesa, muitíssimo obrigada! Além de ter tido a enorme sorte de ter você como meu orientador e tive mais sorte ainda em ter sido abençoada por Deus em ser sua noiva. Obrigada por todo amor e companheirismo que encontrei em seus braços, pelos melhores dias que eu poderia ter nessa curta passagem, nem em sonho imaginei ser tão feliz e

realizada como sou ao seu lado; pela paciência, pelo cuidado impecável e por me mostrar todos os dias o real valor do amor. Tudo mudou completamente quando nossos olhos se (re) encontraram, não tenho dúvidas que minha vida é ao seu lado! Peço a Deus que continue nos abençoando com esse amor que não cabe em meu peito. Porque em tempos de desapego, quem tem um amor verdadeiro, é rei! Obrigada por fazer do nosso quadro de *Monet* o mais lindo. Amo você!!

RESUMO

O trabalho pretende analisar qual o lugar reservado às mulheres nas produções culturais de jovens piauienses que aderiram à contracultura na década de 1970. Considerando a contracultura como questionadora dos valores da sociedade burguesa, e que a partir dela novos padrões sociais foram propostos, pondo-se em questão convenções sociais tidas como tradicionais, em favor de um comportamento libertário; pretendemos verificar se a liberdade proposta pela contracultura, que notadamente contemplava os homens, estendia-se também às mulheres, ou seja, se houve mudanças de expectativas em torno do papel social da mulher entre a perspectiva da sociedade burguesa e a perspectiva contracultural. Tal problemática surge a partir de uma leitura crítica do livro “On the Road”, considerado historicamente uma “bíblia” para os movimentos contraculturais de todo o mundo, ocasião em que pudemos perceber nesta importante obra comportamentos sexistas misóginos por parte de seus principais personagens. Assim, decidimos selecionar um *corpus documental* constituído por quatro filmes experimentais produzidos em Teresina na década de 1970: “Davi vai Guiar”, “Miss Dora”, “Coração Materno” e “Terror da Vermelha”. Eles permitem, nos limites dessa pesquisa, perceber não apenas rupturas, mas também permanências de padrões burgueses de sociabilidade nas propostas contraculturais.

Palavras chaves: Mulher, Contracultura, Piauí, Teresina, Década de 1970.

ABSTRACT

The work to analyze women's role in young people from Piauí's cultural productions that followed the counterculture in the 1970's. Considering counterculture as an inquisitor of bourgeois society's values from which new social partners were proposed questioning social conventions which were considered traditional towards a libertarian behavior, this paper intends to verify if the liberty proposed by counterculture, which clearly highlighted men, was extended to women, in other words, if there were changes in the expectations about women's social role between the of bourgeois society's perspective and countercultural perspective. This issue emerges from the critical reading of a book entitled "On the Road", which is historically considered the bible to worldwide countercultural movements, when women-hater and sexist behaviors were detected at the main characters of this important masterpiece. This way, a documental corpus constituted by four experimental movies produced in Teresina in the 1970's: "Davi vai Guiar", "Miss Dora", "Coração Materno" and "Terror da Vermelha" was selected. They show, considering the research limits, not only ruptures, but also the permanences of bourgeois standard of counterculture proposes sociability.

Keywords: Women. Counterculture. Piauí, Teresina, 1970's.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I- A mulher e o patriarcalismo brasileiro: uma breve história de submissão e resistência	18
1.1 A condição feminina na Teresina de 1970	27
Capítulo II- O avesso do avesso: ressonâncias conservadoras no discurso da contracultura.....	34
2.1 Movimento contracultural: uma abordagem conceitual	35
2.2 Pela contramão da estrada: As relações de gênero no livro “On The road”	43
Capítulo III- Ainda somos as mesmas? O ingresso tímido das jovens teresinenses na contracultura.....	55
3.1 Contracultura teresinense na década de 1970.....	56
3.2 As mulheres através das lentes dos filmes experimentais na Teresina na década 1970.....	62
Considerações Finais	85
Referências bibliográficas e fontes	87

INTRODUÇÃO

O papel social da mulher, ao longo dos séculos, foi evoluindo paulatinamente e assimilando sempre novos espaços. Depois de muito tempo de “silêncio” as principais barreiras ao ingresso da mulher nos espaços públicos começaram a se romper, principalmente a partir do século XX. O conservadorismo patriarcal como característica social esteve presente não apenas nos espaços dos núcleos familiares das sociedades ocidentais, mas sim, disseminado na sociedade como um todo. Essa foi uma condição em que a maior parte das mulheres sempre vivera, que se baseava em uma perspectiva moral e também religiosa voltadas para o privilégio do masculino e, marcada sob as consequências dos efeitos de uma ordem social imposta, injusta e discriminatória. (SOIETH, 1997).

As mulheres nem sempre foram objetos de estudo da história. Este fato justifica-se pelo predomínio do *masculino* presente na historiografia herdada, sobretudo, do Positivismo do séc. XIX. O historicismo de Ranke valorizava a história factual, onde o ofício do historiador deveria ser ofício de homens onde estes privilegiariam escrever a história dos homens (PERROT, 1988, p. 185).

O historiador deveria ter neutralidade e objetividade, dando importância às análises das fontes administrativas, diplomáticas e militares, ou seja, documentos oficiais expedidos pelo Estado por mãos de homens, na medida em que estes predominavam na ocupação dos cargos públicos. Era assim a reprodução de uma narrativa pela qual se pretendia alcançar a “verdadeira história”. Uma história masculinizada. Sobre isso, Raquel Soihet afirma:

A história positivista, a partir de fins do século XIX, provoca um recuo nessa temática feminina, em função de seu exclusivo interesse pela história política e pelo domínio público. Privilegiam-se as fontes administrativas, diplomáticas e militares, nas quais as mulheres pouco aparecem. (SOIETH, 1997, p. 276).

Invisíveis, as mulheres não possuíam espaço dentro da historiografia positivista, ficando à margem dessa escrita já que não tinham acesso a esses espaços ditos “masculinos” dentro da sociedade. Desta forma, nos afirma Joan Scott que “reivindicar a importância das mulheres na história, significava necessariamente, ir contra as definições de história e dos seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’.” (SCOTT, 1992, p. 77).

O estudo do feminino, “do ser mulher” e dos seus direitos põem em questão o privilégio da “história do homem”, já naturalizada durante bastante tempo, que historicamente se

impunha sobre à história das mulheres. Assim faz-se necessário romper com essas amarras cristalizadas. Sobre isso Perrot nos diz:

As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viam como faziam. (PERROT, 2005, p.11)

As mulheres analisadas como sujeitos históricos é uma temática de estudo ainda recente dentro da Academia. Michelle Perrot, em “*Os excluídos da História*”, nos diz que a pesquisa sobre as mulheres tem como sentido reavaliar o poder das mulheres frente à opressão dos homens (PERROT, 2006). Desta forma, significaria uma resistência.

Os estudos sobre mulheres como esse, realizado por Michelle Perrot, se viabilizam, em grande medida, a partir da História Cultural e da História Social ligadas ao surgimento da Escola dos Annales¹, mais precisamente em sua terceira fase, que elegeu o campo da cultura como espaço privilegiado para a compreensão das sociedades, dando-se importância para a história de homens e mulheres em suas tramas cotidianas. Dessa maneira, foi posto em evidência um caráter oposto às abordagens ditas Rankeanas que, predominara entre a maioria dos historiadores até a metade do século XX, segundo Hebe Castro (1997, p. 45).

Assim, fontes históricas tornaram-se abrangentes, o que estimulou à valorização dos “novos” sujeitos históricos, expandindo vários outros caminhos e perspectivas de estudo. Grupos sociais que antes eram negligenciados, como os operários, escravos, camponeses e mulheres, passaram, portanto, a ganhar maior visibilidade como objetos de inúmeras pesquisas de cunho científico, “pluralizam-se os objetos de investigação histórica, e, nesse bojo as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da história” (SOIHET; MARIA PEDRO p. 285, 2007). Tais mudanças ocorridas na historiografia, articuladas com a força dos movimentos feministas do final da década de 1960, foram de suma importância para que a mulher alcançasse a condição de objeto e sujeito da história. Este fato irá marcar a emergência da *História das mulheres*.

Em 1980 a legitimação institucional da historiografia feminina já estava relativamente clara, com o surgimento da obra *História das Mulheres no Ocidente*, lançada pelos historiadores franceses Georges Duby e Michelle Perrot, que resultou em cinco volumes.

¹ Movimento historiográfico denominado como “Escola dos Annales” fundado por Marc Bloch e Lucien Febvre a partir da publicação da revista francesa *Annales d’histoire économique et sociale*.

Traduzido em várias línguas, esta obra foi um marco importante na França, simbolizando a existência e maturidade do campo. (PERROT *apud* QUEIROZ, 2005, p. 17).

No Brasil, a história das mulheres em seu início manteve fortes relações com a História Social francesa e com a crescente atenção conferida à história da família segundo nos afirma Teresinha Queiroz (*apud* VILARINHO, 1996, p. 18). Assim, se comparada à tradição americana e francesa, a história das mulheres foi bastante incipiente e pouco desenvolvida, vindo a aparecer basicamente nos anos 1970, ganhando mais solidez nos anos de 1980.

A primeira publicação no Brasil que se tem registro de mulheres como historiadoras, em que propunha a pesquisa sobre a temática feminina, ocorre com a publicação de June. E Habner “*A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas*”, em 1981, simbolizando um marco importante da emergência feminista no Brasil. Até então, além da ausência das mulheres no campo historiográfico brasileiro, era pouco também o ofício do historiador ser designado a mulher.

Mas os estudos ainda na década de 1970 se tornavam notórios. Em julho de 1975 foi publicado no jornal alternativo *Opinião* o elevado número de pesquisas relacionadas sobre as mulheres brasileiras apresentadas na XXVII Reunião da SBPC, realizada em Belo Horizonte e apresentações de pesquisas, simpósios e conferências. (SOIHET; MARIA PEDRO, 2007, p. 287).

A partir da década de 1980, segundo Margareth Rago (1995, p. 82) inaugura-se o que poderia chamar de segunda fase das produções sobre as mulheres. Os estudos procuravam enfocar a mulher como atuante na vida social, onde a mesma reinventava seu cotidiano, criando múltiplas formas de resistências frente à dominação masculina.

Também nesta década no Brasil afirma Teresinha Queiroz:

Durante a década de 1980, no Brasil, a atenção voltada para a história da mulher deveu-se parcialmente à valorização dos personagens marginais que vinham sendo realçados desde o início dos anos de 1970. A mulher, na sua condição de quase invisibilidade para a história, equiparava-se aos escravos, aos operários, aos forros, aos biscateiros. (QUEIROZ, 2005, p. 22).

Surgem assim vários estudos, como o de Maria Odila, que publica, em 1984, *Quotidiano e Poder em São Paulo*. Segundo Mônica Raisa Schpun (*apud* SOIHET; MARIA PEDRO, 2007 p.288), Maria Odila foi uma das precursoras, porque seu trabalho muito influenciou a História das Mulheres no país, revelando a força de resistência das mulheres pobres no século XIX. No ano seguinte, à própria Margareth Rago publica *Do cabaré ao lar*.

A utopia da cidade disciplinada, onde dedica um capítulo às formas de resistência de operárias e anarquistas no começo do século XX.

Fora deste universo teórico a pesquisa que agora estamos propondo certamente não poderia existir, uma vez que é tributária de todas as transformações paradigmáticas que ocorreram no âmbito da historiografia mundial desde o surgimento dos Analles. Neste caso, reconhecemos que falar das mulheres e falar da Contracultura só se tornou uma opção válida dentro da Academia a partir da fragmentação temática ocorrida sobretudo durante os trabalhos da chamada terceira geração da Escola dos Analles, na virada dos anos sessenta para os setenta.

Então o que propomos com esta pesquisa é verificar em que medida a Contracultura, aqui entendida como uma nova, subversiva e juvenil forma de interagir com o mundo, em reação à razão instrumental das sociedades capitalistas, surgida entre as aventuras existenciais dos beatniks, nos anos de 1940 e 1950 e a explosão do movimento hippie na década seguinte, subverteu as representações que a sociedade burguesa criou para as mulheres, criando uma outra, mais libertária, como a rigor seria a sua intenção.

Para tanto, vamos considerar em nosso estudo, quatro filmes em Super-8, que uma parcela dos jovens teresinenses que aderiram à Contracultura no início dos anos setenta, produziu. São eles: *Davi vai Guiar*, *Terror da Vermelha*, *Miss Dora* e *Coração Materno*. Esses filmes, portanto, tornaram-se expressivos de uma contracultura teresinense e é a partir deles que esperamos compreender qual o “novo papel social” proposto para as mulheres nesses novos discursos contrários a uma “cultura” dita oficial.

Essa Contracultura praticada em Teresina no início dos anos setenta não deve ser pecebida como algo isolado. Por mais que a capital do Piauí fosse um lugar provinciano comparada a outras grades centros da região sudeste e mesmo do Nordeste, como Fortaleza e Recife, entendemos que as ideias que animavam os jovens teresinenses eram as mesmas que alimentavam a contracultura pelo Brasil e pelo mundo ocidental afora. Eles também acompanhavam a Tropicália, liam Hebert Marcuse e Aldous Huxley e escutam Pink Floyd entre outras influências consagradas.

Assim, diante de tantas referências libertárias, questionamos de que forma os jovens contraculturais de Teresina pensaram condição da mulher no início da década de setenta. Sendo, em tese, contrários à estrutura da sociedade burguesa, com os seus papéis sociais bem definidos e mediados por uma visão de mundo patriarcal e, portanto, machista; de que modo representaram as mulheres em seus filmes? Conseguiram romper com as relações de poder que beneficiavam os homens em detrimento dos interesses da mulher?

Essas questões se justificam na medida em que percebemos, mediante nosso recente interesse pela Contracultura, que obras consagradas dentro dessa ambiência ajudaram a disseminar comportamentos sexistas misóginos típicos das sociedades burguesas, a despeito de nossas expectativas. É o caso do imortal livro de Jack Kerouac, *On the road*. Onde se costuma vê apenas a atitude ousadas de jovens em busca de liberdade, é possível ver também uma série de violências contra as mulheres.

Do ponto de vista teórico, nosso estudo foi beneficiado pelas obras de Mary Del Priore, Kellen Jacobsen Follador e Emanuel Araújo, que nos permitiram compreender a construção da histórica sujeição das mulheres perante os homens no Brasil. Já para nos auxiliar na compreensão da Contracultura enquanto conceito e enquanto prática na cidade de Teresina, contamos com o apoio teórico de Theodore Roszak, que foi a base que utilizamos para entender o conceito de contracultura; de Edwar Castelo Branco, que nos ajudou a compreender a contracultura no Brasil e os filmes experimentais em Teresina através das obras de Torquato Neto e, finalmente, dos pesquisadores Frederico Osanan Lima, Francisco José Leandro Araújo de Castro e Ernani Brandão Júnior, que foram de suma importância para a compreensão do surgimento de uma juventude contracultural em Teresina, na década de 1970 e de sua produção fílmica em Supr-8.

Como fontes de nossa empiria, utilizamos jornais, sites, livros, a obra “On the road” e, principalmente, os filmes *Davi vai Guiar*, *Terror da Vermelha*, *Miss Dora* e *Coração Materno*.

Por fim indicamos ao nosso leitor uma descrição breve dos três capítulos que compõem nosso desenvolvimento. Eles estão assim identificados: 1. “A mulher e o patriarcalismo brasileiro: uma breve história de submissão e resistência”, 2. “O avesso do avesso: ressonâncias conservadoras no discurso da contracultura” e, por fim, 3. “Ainda somos as mesmas? O ingresso tímido das jovens teresinenses na contracultura”.

No primeiro capítulo procuramos abordar algumas características da sociedade brasileira em que nosso objeto de estudo, a mulher, estava inserida. Fazemos assim um levantamento sobre o modo como a mulher era tratada em determinados períodos históricos do país e sobre o início de sua resistência no Brasil, como na cidade de Teresina. Feito isto, o primeiro tópico intitulado de “A condição feminina na Teresina de 1970”, onde procuramos situar o leitor para as características da mulher na sociedade teresinense apontando assim, os comportamentos e valores que as constituíram.

O segundo capítulo é mais conceitual. Com ele, queremos basicamente esclarecer o que vem a ser a Contracultura em nossa perspectiva e, sobretudo, mostrar a fissura que existe no

discurso contracultural de “On the road”. Uma fissura que nos faz questionar o caráter libertário da obra, pelo menos no que diz respeito à condição feminina. No capítulo colocamos dois tópicos intitulados “movimento contracultural: uma abordagem conceitual” e “Pela contramão da estrada: As relações de gênero no livro “On the road”.

O nosso terceiro e último capítulo é o mais importante. É nele que está presente a análise principal desta pesquisa. Depois de termos feito uma abordagem sobre o tipo de sociedade em que viviam as mulheres Teresinenses e de termos discutido conceitualmente a contracultura, chegou o momento de convergirmos todas essas informações com o objetivo de instrumentalizar a análise dos filmes aqui proposta. Desta forma, nosso primeiro tópico “Contracultura teresinense na década de 1970” discute o contato dos jovens teresinense com a contracultura que a partir disto, resultou na criação dos filmes da “geração Torquato Neto”. No nosso segundo tópico “As mulheres através das lentes dos filmes experimentais na Teresina na década 1970” inicialmente abordamos o surgimento dos filmes experimentais em super-8 na Teresina e em seguida, nos direcionamos para a análise central da pesquisa, abordar qual o lugar reservado para as mulheres que participaram dos filmes experimentais.

CAPÍTULO I

A MULHER E O PATRIARCALISMO BRASILEIRO: UMA BREVE HISTÓRIA DE SUBMISSÃO E RESISTÊNCIA.

Analisando a mulher no Brasil Colônia, podemos perceber que o comportamento feminino era basicamente moldado por regras ditadas pelos homens. E levando em consideração que nosso país fora colonizado por uma potência marítima da Europa Ocidental, católica e patriarcal, não é de se surpreender que esse comportamento baseava-se na submissão.

A mulher da colônia era designada à modéstia, ao recato, a docilidade, a vestir-se com roupas decentes, sem muitos enfeites, com a aparência de piedosa, sendo negada a ela até mesmo sua própria sexualidade. Para a mulher era destinado nem o poder de exercer direito ao seu próprio corpo. Como afirma Mary Del Priore em seu livro *Histórias Intimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, onde ela nos fala que a mulher era “ser assexuado, embora tivesse clitóris, à mulher só cabia uma função: ser mãe” (PRIORE, 2011, p. 34). Ou seja, a mulher cabia apenas à resignação de ser “do lar” e mesmo dentro de seu privativo espaço onde permanecera grande parte do seu tempo, nem ali mesmo exercera autonomia perante tantas violações patriarcalistas.

Patriarcalismo por nós é entendido segundo o conceito de Hartmann (apud SAFFIOT, 2004, p. 104) como: “um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres. As relações hierárquicas entre os homens, assim como a solidariedade entre eles existente, capacitam a categoria constituída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres”.

Ademais ao falarmos do período histórico do Brasil Colonial não podemos nos esquivar diante da entidade que mais exercera influencia sob os indivíduos desta época, e desde modo, também sobre a vida da mulher, que foi a Igreja Católica.

A Igreja, como nos aponta o autor Emanuel Araújo em seu trabalho intitulado “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”, irá exercer sobre a vida desta mulher forte pressão. Vai oprimi-la de tal maneira que entregaria e legitimaria ao homem o direito de ser superior a mulher, cabendo a ele exercer total autoridade diante do ser feminino tanto controlando sua mentalidade como seu próprio corpo. Dentro desta linha de pensamento da Igreja Católica, vamos encontrar no trabalho de Emanuel Araújo a seguinte citação retirada da bíblia, onde nos diz que, cabia “as mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja...Como a Igreja esta sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos”. (ARAUJO, p. 46, 2012). Mediante a isto o autor Kellen Jacobsen Follador complementa:

Durante o período colonial, as mulheres no Brasil não tiveram muito espaço para expressar seus pensamentos e para gozar de algum lazer, senão as festividades relacionadas à Igreja Católica. O controle exercido pelos homens sobre elas atingia todos os campos de suas vidas, como o controle dentro de casa desde a infância, o controle ideológico mantido pelos ideais de recato, respeito, humildade e pela falta de instrução; por fim, a escolha de um marido que certamente manteria o mesmo controle sobre ela. (FOLLADOR, 2009, p. 9).

Podemos perceber diante do texto citado, o poder que a religiosidade exercera sobre a mentalidade social da época. E, mesmo na Igreja a mulher continuaria sofrendo com retaliações, repressões, enquadramento de conduta, enfim, uma série de normas de comportamento na qual deveria exercer no seu dia a dia. Outra questão interessante que podemos perceber mediante esse olhar histórico foi que, diante do ocidente cristão medieval, temos primeiramente a mulher pensada como a personagem bíblica Eva, que segundo a bíblia foi a primeira mulher do mundo, a responsável pela expulsão do paraíso e a queda dos homens, sendo estes resignados ao mundo de dor e pecado ao comer a fruta proibida.

Em paralelo a isso, Mary Del Piore vem nos apontar para o seguinte fato, de que para a mulher pagar seu pecado, ela só daria a luz entre dores, ou seja, ao fim do século XVI o desejo sexual feminino era visto como algo negativo, não podendo se quer ter direito há algum tipo de prazer sexual. Deste modo a mulher era vista, segundo a ótica da religiosidade, como venenosa e traiçoeira a de ter introduzido ao mundo o sofrimento, o pecado e a morte. (PRIORE, 2011)

Em contraponto, encontramos no século XI, também durante a Idade Média, o fortalecimento do culto à Virgem Maria, no qual se procurava transformar essa “mulher diabólica” em um “ser do bem”. Diante do exemplo de Maria, as mulheres teriam que seguir os seus preceitos: uma mulher pura, capaz de conceber a luz sem cometer o pecado da carne, exercendo o papel de mãe, de procriadora sem se render aos prazeres, trazendo assim para as mulheres uma fonte de redenção perante a imagem de Eva. Logo, a mulher que contrariasse essas condutas, desviando-se desse ideal de mulher, seria logo taxada de prostituta, de impura, pecadora, sofrendo assim todas as retaliações e punições que “merecera”. (FOLLADOR, 2009)

Em tempos de Brasil Colônia aponta-se para a existência de três situações destinadas as mulheres nos quais ela detinha a possibilidade de sair do lar. A primeira: para se batizar, a segunda: para se casar e a terceira: para ser enterrada. (ARAUJO, 2012). Tal controle sobre os

corpos das mulheres pressupunha que a mulher era controlada pelos pais e saindo de casa para se casar, passaria a ser controlada então pelo seu marido.

Na família patriarcal brasileira as mulheres eram designadas obrigatoriamente ao lar, a elas era dada a função de estarem reclusas aos afazeres domésticos, cuidando da casa, dos filhos, da boa harmonia da família.

Mediante tal situação de vida, a elas também eram negados o direito a educação formal. Assim podemos perceber na seguinte afirmação:

No período colonial as mulheres não podiam frequentar escolas, ficando dessa forma excluídas do âmbito da educação formal, destinada apenas aos homens. Em contrapartida eram treinadas para uma vida reclusa, onde o casamento, a administração da casa, a criação dos filhos eram seus maiores deveres, além de ter que "tolerar as relações extra-matrimoniais dos maridos com as escravas". (FOLLADOR, 2008, p. 8).

Podemos perceber diante da fala do autor, como a mulher não teria acesso a sequer uma educação; como sua história, a sua vida era relegada ao âmbito doméstico, não aparecendo assim sua história durante muito tempo na historiografia. Podemos perceber também que parte da educação recebida pela mulher durante muito tempo, se estendendo para além do período colonial, foi à educação voltada para seus afazeres domésticos, para auxiliar aquela mulher quando fosse se casar, já que não haveria outra forma de “ascensão” de vida para ela. A mulher não tinha direito ao espaço de trabalho do mundo público, e se não casada se tornaria um escárnio perante a sociedade.

Deste modo, já que o casamento pressupunha algo que teria uma significativa importância na vida da mulher, pois, seria certa em sua vida, a educação recebida dava-se justamente para que fossem orientadas para serem boas donas de casa, cheias de dotes e saberes que viriam a ser utilizados na vida doméstica. Mediante a isso o autor faz uma abordagem, justamente, sobre o papel da educação patriarcal feminina:

A mulher aprendia a costurar, bordar, cozinhar e, as mais abastadas, a pintar e tocar algum instrumento. A leitura e escrita deveriam ser as mínimas possíveis, isso dependendo da rigurosidade do pai, que, em muitas vezes não permitia que as filhas aprendessem a ler e escrever. A educação era ministrada somente aos homens, e, tanto as mulheres brancas ricas e pobres, quanto as negras, fossem elas escravas, alforriadas ou mestiças, não tinham acesso à instrução. Um ditado da época demonstra muito bem a opinião masculina acerca da instrução feminina, onde menciona que “mulher que sabe muito é mulher atrapalhada, para ser mãe de família, saiba pouco ou saiba nada”. (FOLLADOR, 2009, p. 9).

O trabalho da autora Miridan Knox Falci, intitulado de “Mulheres do Sertão Nordeste”, vem nos apontar também para a seguinte questão, na qual, as mulheres nordestinas das províncias do Piauí e Ceará já no século XIX, não diferentemente de outras regiões do Brasil, elas também eram treinadas para desempenhar seu papel de mãe e, mesmo se essa mulher não tivesse renda, ainda assim, não desempenharia funções fora do lar. (FALCI, 2012).

Logicamente existiam exceções, até porque é de se imaginar que as mulheres pobres não detinham os mesmos “desfrutes” que as mulheres inseridas em uma classe com mais renda. Estas últimas poderiam assim, “desfrutar” do seu papel social: o de serem reclusas ao âmbito privado, o lar, diferentemente da mulher sem renda, que não detinha outra escolha para sua subsistência a não ser procurar uma fonte de renda. Contudo seu trabalho estava intimamente ligado aos seus afazeres domésticos, como costureiras, lavadeiras, rendeiras, fiadeiras. (FOLLADOR, 2009, p. 11)

Como podemos perceber as mulheres pobres, bem ou mau, podiam “desfrutar” de uma liberdade impensada pelas mulheres de boa família. Essas últimas viviam sob a proteção dos olhares masculinos e enclausuradas em suas casas. O enclausuramento foi amenizado com o fim da colonização quando o Brasil passou por um leve processo de urbanização após a chegada da Família Real. (FOLLADOR, 2012, 11).

Com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, vários impactos foram sentidos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Dentre esses impactos, percebemos os costumes familiares como sendo um dos elementos onde essa mudança perpassou. Tais mudanças sentidas pela sociedade brasileira deve-se ao fato que o século XIX foi o período em que o capitalismo consolidou-se, fazendo emergir assim, a vida urbana, a ascensão da classe burguesa, o surgimento de uma nova mentalidade, propiciando a possibilidade de novas formas de convivências sociais. Essa mudança na vida familiar brasileira logo trouxe uma significativa alteração na vida da mulher, pois nesse período ela passa a frequentar os espaços públicos: teatros, salões de beleza, as ruas, os bailes.

Tal mudança social deu-se, segundo Follador, através da ‘abertura comercial para um mercado mundial que proporcionou a “penetração do capitalismo e a gravitação do universo do neocolonialismo”’ (FOLLADOR, 2012, p. 11) permitindo deste modo novas perspectivas para o mundo feminino, ao aumentar sua participação social.

Na medida em que esta mulher atravessa o público, passa então a ser somente questão de tempo para que reivindique por seus direitos. No século XIX a vida burguesa reorganiza as

vivências domésticas, e o que vemos são mulheres que lutaram justamente pela ampliação do seu papel social, reivindicando assim, participação no mercado de trabalho, na educação e também na política, lugares estes, onde o patriarcalismo e sua rigidez excluía a maioria das mulheres do mundo social. No Brasil, diferentemente, ainda existia grandes marcas patriarcalista, mesmo com a Independência, pois as características sociais se mativeram, atrelados aos meios de produção escravocrata. Segundo Follador (*apud* SOUZA, 2009, p. 13) as bases do patriarcalismo foram diminuindo na década de 1870 devido às mudanças sócio econômicas da época.

Porém, mesmo com a reorganização das vivências familiares e domésticas que se deu a partir do surgimento da burguesia, a sociedade continuaria com a ideia cada vez mais reforçada de que o “ser mulher” significava “ser” uma mãe dedicada e responsável pela educação dos filhos e da família. Esta ideia ganhou bastante importância nesta época. O casamento ente as famílias ricas e burguesas significavam ascensão social, assim, cabia às mulheres cuidarem da imagem do homem público e do lar. A mulher (da elite) era submetida à avaliação e opinião das outras pessoas constantemente. Assim:

Convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico (...) Considerada base moral da sociedade, a mulher da elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (ÂNGELA D’INCAO, 2012, p.230).

Ou seja, a condição da mulher burguesa continuaria relacionada à submissão ao marido, bem como da sociedade. Vamos ver que no interior do sertão nordestino, no Piauí e Maranhão, no século XIX, o ideal de mulher era ser a filha de um fazendeiro, sendo esta bem alva e herdeira de escravos, gados e terras. Existia de um lado a “A senhora”, “a dama”, “a dona fulana”, e de outro a “cunhã”, “a roceira”, “a escrava” ou “a negra”. Sendo, pois, a riqueza determinante para o devido reconhecimento social. As mulheres que provinham das classes mais abastardas não possuíam muitas atividades fora do lar. Elas eram treinadas para desenvolver o seu papel de mãe e saber as “prendas domésticas”, ou seja, todas as atividades desenvolvidas na casa. (KNOX FALCI, 2012). Assim, Miridan Knox Falci nos fala:

No sertão nordestino do século XIX, a mulher de elite, mesmo com um certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. A

mulher não era considerada cidadã política (...) Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorria com os rapazes de sua categoria social. Raramente aprenderam a ler e, quando o fizeram, foi com professores particulares, contratados pelos pais para ministras aulas em casa. Muitas apenas conheceram as primeiras letras e aprenderam a assinar o nome. Enquanto seus irmãos e primos do sexo masculino liam Cícero, em latim, ou Virgílio, recebiam noções de grego do pensamento de Platão e Aristóteles, aprendiam ciências naturais, filosofia, geografia, francês, elas aprendiam a arte de bordar em branco, o crochê, o matriz, a costura e a música. (KNOX FALCI, 2012, p. 251).

Segundo Iáris Ramalho Cortês (2012), primeiro a mulher não tinha direito a ser uma cidadã política. No que diz respeito à primeira Constituição, de 1824, à mulher, bem como para escravos e homens livres pobres, eram renegados o direito de ser cidadão brasileiro, ou seja, excluía-se direitos civis, considerando apenas homens donos de propriedades como cidadãos. Na segunda constituição, de 1891, pouco depois de abolido a escravatura, ampliou-se os direitos dos cidadãos, influenciados pelos princípios de igualdade, liberdade e fraternidade, onde “todos são iguais perante a lei”, porém nesse “todo” não incluía a mulher. (CORTEZ, 2012).

Ainda segundo a autora, na década de 1934, houve algumas conquistas significativas para as mulheres como, assistência médica a mulher gestante e se definiu que o casamento religioso teria o mesmo efeito do casamento civil, podendo este último determinar os casos de anulação do casamento. Porém, uma das maiores conquistas, que foram demandas de movimentos feministas foi a conquista do voto feminino incluso no artigo 108 da constituição de 1834. Mas antes mesmo disso, em 1932 com o novo código eleitoral, as mulheres receberam essa conquista. A partir do decreto 21.076, de 24 de fevereiro, o Brasil tornar-se o segundo país da América Latina a dar as mulheres o direito do voto, o que resultou em 1934 a concretização do sonho da campanha sufragista. (CORTEZ, 2012).

Assim, enquanto os homens podiam exercer livremente a sua cidadania, as mulheres com muita luta só conseguiram exercê-la no século XX. Podemos também perceber, na citação da autora Miridan Knox que enquanto os homens estavam sendo preparados para a vida pública, tendo acesso ao conhecimento, as mulheres estavam “presas” nas fazendas, onde muitas vezes cresciam e morriam, sem terem a oportunidade de crescimento ou visibilidade social e política.

As mulheres que não fossem afortunadas, como as viúvas, ou as que eram de uma elite empobrecida, para seu custeio, produziam doces, arranjos de flores, bordados, davam aulas de piano, dentre outras atividades. Porém, essas atividades não eram valorizadas e era socialmente mal vistas. Na época, as pessoas condenavam o homem da casa que estivesse em decadência econômica. Também se tornou comum dizer na época que a mulheres não precisavam, e não deveriam ganhar dinheiro.

As mulheres pobres, sem alternativa, tinham que garantir seu sustento, para sua sobrevivência. Exerciam atividades como costureiras, lavadeiras, rendeiras. As mulheres escravas trabalhavam principalmente na roça, mas também exerciam atividades como tecelãs, amas de leite, cozinheiras, costureiras, engomadeiras, dentre outros serviços domésticos. (KNOX FALCI, 2012).

Na virada do século XIX para o século XX, as grandes capitais do Brasil foram marcadas por intensas transformações urbanas, inspiradas sobre tudo na *Belle Époque* (1890-1920) e por isso se preocuparam “em transformar suas capitais em metrópoles com hábitos civilizados, similares ao modelo parisiense” (SOIHET, 2012, p. 362). Recaíam as preocupações para a organização da família sólida, que respeitasse os costumes, leis e convenções. Já das classes populares se esperava força de trabalho e disciplina. Sobre as mulheres, não tão diferente do século XIX, recaíam pressões para o seu comportamento individual e o da família. Estando assim na responsabilidade de suas dependências à inserção a nova ordem. (SOIHET, 2012).

Rachel Soihet em seu artigo “A conquista do espaço público” (2012), nos diz que algumas aspirações das mulheres brasileiras mudaram significativamente no final do século XIX, no Brasil Republicano. As mulheres dos segmentos médios e dos mais elevados passaram a aspirar à inserção no mercado de trabalho, fato que já era realidade para as mulheres pobres. Elas queriam acesso à educação de qualidade, direito ao voto, realização profissional. Porém, como vimos na constituição de 1891, foram rejeitas as ementas que concediam o direito da mulher ao voto. A partir disto, várias mulheres começam a se articular para conseguirem exercer sua cidadania. Mas a sociedade brasileira em geral tinha forte oposição às reivindicações femininas, pois as consideravam inadequadas para assumirem cargos públicos. As mulheres eram consideradas frágeis e com menor inteligência. É nessa ambiência que entram em cena as campanhas feministas, com as *sufragetes* brasileiras, lideradas por Bertha Lutz. (SOIHET, 2012).

No processo, o feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva das mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sob os corpos e suas vidas. (SCOOT *apud* BURKE, 1962, p 67).

No Brasil, o desejo feminino do final do século XIX e até meados de 1930 era pelo sufrágio feminino. A luta pelo voto não teve um caráter de movimento de massas se comparado com os Estados Unidos. A luta pelos direitos da emancipação feminina pelo direito ao voto iniciou em 1910, com a professora Deolinda Daltro, fundadora do Partido Republicano Feminino na cidade do Rio de Janeiro. (DAMASCENO; ARAUJO, p. 01).

Bertha Luz merece destaque. Cientista na área de Biologia, formou-se no exterior e ao voltar para o Brasil, na década de 1910, tornou-se uma das maiores representantes feministas até a década de 30. Representante da burguesia, vinda de uma classe abastada, fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, que posteriormente veio a ser conhecida como Federação Brasileira pelo Progresso feminino, para pressionar a política em prol do sufrágio feminino. Como resultado de tal articulação em 1927, Juvenal Lamartine presidente do estado do Rio Grande do Norte, permite o voto feminino, desencadeando uma sucessão de mobilizações em todo país.

Ainda nessa primeira onda do feminismo no Brasil, temos o movimento das operárias de ideologias anarquistas, na União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas, que em um manifesto de 1917, proclamaram “Se refletirdes um momento vereis quão dolorida é a situação das mulheres nas fábricas, nas oficinas, constantemente, amesquinhas por seres repelentes” (PINTO *apud* PINTO, 2010, p. 16).

O fim da Segunda Guerra Mundial afetou intimamente a emancipação das mulheres no mercado de trabalho. Ocorre um retrocesso do movimento feminino. Quando retornaram, os homens trazem novamente a mentalidade do feminino vinculado com o espaço doméstico e ocorre uma desvalorização do trabalho externo da mulher. Os meios de comunicação reforçam ainda mais tal ideologia, propagando imagens da mulher rainha do lar, da exaltação da mulher dona de casa, do marido e dos filhos.

O feminismo no Brasil a partir de 1960 teve uma dinâmica diferente em relação aos movimentos internacionais, como nos Estados Unidos e na Europa, pois nestes o cenário estaria propício para os movimentos libertários. Nos E.U.A nascem os movimentos contraculturais, como o movimento hippie, na Califórnia, propagando seu famoso lema: “paz e amor”. E na Europa aconteceu o Maio de 68, em Paris, quando os estudantes ocuparam a

Sorbonne, se contrapondo a ordem academia imposta há séculos. Nos primeiros anos da década, foi lançada a pílula anticoncepcional, nos Estados Unidos. Temos o lançamento do livro considerado a “bíblia” para o novo feminismo, “A mística feminina”, de Betty Friedan. (PINTO, 2010, p. 16).

O feminismo surge assim, como um movimento libertário, que não luta somente pelo espaço da mulher, mais que se propõe para que haja uma nova forma de relacionamento entre os homens e mulheres, sendo que estas, tenham autonomia e liberdade na sua vida e com o seu corpo.

Diferentemente, no Brasil, o feminismo lança outras lutas. Além de reivindicar por seus direitos políticos, questiona as raízes culturais das desigualdades presentes no cotidiano feminino. O momento seria de total repressão aos grupos esquerdistas com a instalação da Ditadura Civil Militar de 1964, levando-os a posição de clandestinidade e para a guerrilha. O feminismo estaria agora engajado na luta contra o regime instalado fazendo assim também união com outros movimentos, como o dos operários e dos estudantes.

Foi nesse ambiente do regime militar e pelas limitações em que o país vivia, que o movimento feminista ressurgiu caracterizado como um movimento de massa e se consolidando como movimento político a partir da década de 1970. Foi inquestionável seu caráter transformador para a sociedade. (PINTO, 2010, p. 16).

Por sua vez, na capital do Piauí, Teresina, o movimento feminista surgiu tardiamente e atuando de maneira disfarçada, no final do século XX. As mulheres teresinenses começaram a se politizar e a formar partidos a partir de 1980, contudo, as mulheres envolvidas não se identificariam como adeptas do movimento feminista “pois se acreditava que esse movimento não era a melhor maneira de se estabelecer um discurso saudável com a população” (SOUZA, 2013, p. 5).

1.1 A condição feminina na Teresina de 1970.

Na primeira metade do século XX, as mulheres teresinenses exerciam os papéis femininos tradicionais como de mães, esposas e donas-de casa, mas também passaram a vivenciar novas possibilidades. Dentre elas, Cardoso (2003) destaca, a educação formal. Instituída no início do século XX, mais precisamente a partir de 1910. A Escola Normal

Oficial foi instituída passando a funcionar regulamente e possibilitando a inserção das mulheres na educação. Assim:

Algumas jovens dos segmentos sociais mais abastados deslocam fronteiras quanto à formação, ingressando nessa Escola. Assim, tornaram-se professoras normalistas, fato que se relacionava intimamente à implantação do sistema escolar, no Piauí, em especial, em Teresina, onde a rede escolar foi se desenvolvendo de forma mais intensa. (CARDOSO, 2003, p. 47).

Contudo, para Elisangela Cardoso, as jovens que ansiavam em busca da educação formal no início do século XX em Teresina, se deparavam com algumas dificuldades. Como ter que deixar a escola nos anos iniciais para exercerem funções e papéis sociais que se esperavam de mulheres naquele período. Isto é, esperava-se que casassem, fossem mães, donas de casa e tivessem uma vida dedicada aos filhos e ao marido. Assim, o ensino formal estava mais vinculado àquelas mulheres que não constituíssem famílias, ou enviuvavam para obter um meio de sustento. (CARDOSO, 2003, p. 49-51).

Poucos anos de estudo, quando tinham acesso à educação formal, casamento em tenra idade, significação da vida mediante a vivência dos papéis tradicionais femininos – mãe, esposa e dona-de-casa- de maneira que a educação das meninas/moças nesses anos era, sobretudo, voltada para o espaço do lar. As mães ensinavam as filhas a cozinhar, a lavar, a costurar, a bordar, a cuidar dos futuros filhos e maridos, posto que as expectativas em relação ao futuro feminino eram o casamento e a maternidade. As filhas das famílias mais ricas tinham um refinamento educacional adquirido mediante rudimentos de leitura escrita, além da educação de salão. Em geral, passavam de 2 a 3 anos na escola, enquanto os rapazes dos mesmos segmentos sociais chegavam às instituições de ensino de terceiro grau, formando-se na maioria das vezes em Direito, Medicina, Farmácia, Engenharia. (CARDOSO, 2003, p. 49).

Nesse sentido a presença feminina nas instituições de ensino nesse período ainda era uma experiência muito singular, como bem nos afirma Elisangela Cardoso (2003, p. 56). Pois segundo a autora, as práticas educativas que ainda predominavam continuavam formando jovens para exercerem funções de mães, donas-de-casa e professoras primárias.

Nas décadas de 1930 e 1940 houve-se uma expansão das redes de ensino em Teresina. Fato, que possibilitou o acesso feminino à rede de ensino, “as mulheres mais jovens passaram a ter mais acesso à escola do que tiveram as das gerações anteriores.” (CARDOSO, 2003, p. 62). Porém o acesso à escola primária continuava restrito a uma pequena parcela da população feminina, pois a maioria continuava a margem do sistema escolar. (CARDOSO, 2003, p. 62).

Já nas décadas de 1950 e 1960 a busca pela ascensão social mediante a escolarização no Brasil foi se constituindo como um investimento para as classes médias, na educação de nível médio e superior. Com efeitos da urbanização e industrialização criaram-se maiores oportunidades para o acesso escolar bem como a inserção ao mercado de trabalho. Contudo é importante frisar que as possibilidades de ingresso escolar para mulheres e homens continuavam sendo seletivo, pois, quem predominavam nas escolas públicas de maior prestígio eram os setores mais abastados. Essa escolarização feminina, como nos afirma Elizângela (2003), diferencia-se da masculina, criando assim diferenciações quanto aos níveis de escolaridade e modalidade dos cursos sua distribuição e também produz outros tipos de diferenciações, como de gênero.

Um deles, segundo a autora, recai sobre a preferéncia dos pais em matricular suas filhas em colégios católicos, como o Colégio das Irmãs. O que significava dizer que a escola procurava formar meninas dentro dos valores cristãos utilizando-se assim, de mecanismos disciplinadores. A princípio havia a separação entre meninos e meninas, em seguida às internas e externas. Assim havia uma enorme preocupação do colégio em controlar a sexualidade feminina “discursos que veiculavam a sexualidade, buscavam objetiva-la como mal e como pecado, com o intuito de produzir jovens que mantivessem a pureza e a castidade”. (CARDOSO, 2003, p. 83). Havia inclusive, uma preocupação dos pais e professores (a) com os tipos de leituras femininas. Para as alunas, as obras eram diferenciadas das leituras realizadas por meninos. A exemplo disto nos fala Célis Portella que vivenciou esse período, em entrevista concedida a Elisangela Cardoso:

[...] Eu li muito, lia tudo que passava em minhas mãos, mas certos livros lá e casa eram previamente censurados, e somente os homens tinham liberdade para ler o que quisesse. [...] Quanto a nós...todos os romances considerados mais fortes tinham que ser aprovados antes por papai [...] revelando alguma cena de cama não havia possibilidade de ser liberado [...]. Eram considerados pornográficos também os que continham palavrões...Tantas coisas eram cerceadas às mulheres que não dava para obedecer cegamente, daí, os mecanismos de defesa eram acionados e quanta criatividade era posta em prática, ninguém desconfiava de nada...o fato é que eu me tornei uma grande consumidora de livros liberados ou interditos. (NUNES *apud* CARDOSO, 2003, p. 214).

Porém mesmo com toda restrição entre os anos 1950 e 1970 houve a ampliação das instituições de ensino superior em Teresina. Que até então, possuía apenas a Faculdade de Direito (FADI) (CARDOSO, 2003, p. 117). Isso possibilitou dentro desse contexto a maior

participação feminina nas instituições de ensino superior e também nos espaços públicos. O contato com os livros tornou-se assim, crescente.

Segundo Joana Maria Pedro (2012) devido ao processo de urbanização iniciado na década de sessenta a presença feminina aumentou em diversos espaços públicos, nas universidades e nos empregos formais (MARIA PEDRO, 2012, p. 240). Espaços como os bares, praças, universidades, também passam a ser ocupados pela presença feminina.

Porém a maior alteração na vida das mulheres teresinenses que irá ocorrer, será em seu corpo, como nos afirma Frederico Osanan Lima é no próprio corpo que essa mudança vai se processar com maior intensidade. (LIMA, 2006, p. 58)

A mulher saía do espaço do lar e começava a freqüentar bares, restaurantes, escolas, universidades, modificando o espaço urbano e “invadindo” o habitual universo visitado apenas por homens, inserindo-se nesses lugares com uma boa dose de aceitação por parte de seus companheiros. De uma forma geral, esse comportamento nascia da fusão de vários elementos, entre os quais o desenvolvimento da pílula anticoncepcional, a literatura feminista que ganhava espaço no Brasil e a própria realidade corporal. Muitas mulheres passaram a contestar o conservadorismo, e é no próprio corpo feminino que essa mudança se processa com mais intensidade. (LIMA, 2006, p. 58)

Dessa forma as mulheres ganhavam mais autonomia com próprio corpo, pois devido a popularização dos métodos anticoncepcionais (principalmente a pílula) nos fins dos anos 1960, criaram um clima de intensos debates envolvendo o corpo feminino e dessa maneira dividindo opiniões.

Um dos questionamentos que eram colocados pelas feministas que viraria o slogan “o pessoal é político” difundido desde a década de 1960, recai muito sobre o corpo feminino na década seguinte, 1970. (MARIA PEDRO, 2012, p. 245). Segundo Frederico Osanan Lima (2006, p. 58), ele se transforma em fator político haja vista que até a utilização de determinadas roupas eram observadas pelo Estado desde décadas passadas, onde “comprometia-se com a moral e o conservadorismo da sociedade, estabelecendo leis que proibiam a utilização de peças curtas em locais abertos como praias e clubes” (LIMA, 2006, p. 58). No início dos anos 1970, a manutenção dos valores relativos ao corpo e à sexualidade eram tidos como fundamentais para o selo e pureza das mulheres.

Neste período ainda, segundo Elizangela Barbosa Cardoso, a virgindade feminina era tida também como um valor fundamental, a sexualidade tanto para moças casadas quanto para as solteiras deveriam ser vivenciadas somente no âmbito conjugal, enquanto os homens já

tinham iniciado sua sexualidade há muito tempo, pois a potencia sexual era considerada a base da sua masculinidade. Sobre essa questão o relato de Cecília Mendes que vivenciou esse contexto, concedido a autora Elisângela Cardoso, assim Cecília Mendes relembra:

[...] a questão da virgindade era estimulada, sim. Naquela época, os pais gostavam de dizer que os rapazes eles mesmos não queriam saber das moças que não eram virgens. Então, as moças às vezes temiam se entregar, eu acho por conta desse medo, depois não serem aceitas. Porque realmente a virgindade era um ponto que era valorizado. (PORTELA apud CARDOSO, 2003, p. 212).

Deste modo dado à importância do controle para que a virgindade não fosse “manchada” as moças que não tivessem casadas ainda eram-lhes empregados vários mecanismos de controle, indo da educação à punição. Através de jornais como, *O Estado do Piauí* e o *A Hora*, podemos perceber a tentativa de controle utilizada pela Igreja para coibir comportamentos em torno da sexualidade feminina, já que elas eram a peça principal para manutenção da ordem familiar. Segundo Katia Carvalho de Oliveira (et al.,2013) matérias de jornais de cunho apelativo à manutenção da moral e dos comportamentos sociais cristãos eram comuns, sendo o alvo a mulher. Como assim podemos perceber em uma matéria de jornal *Estado do Piauí*:

A missão sublime da mulher consiste principalmente, em combater a serpente infernal, que se apresenta de mil modos procurando ofuscar a beleza alcançadora da jovem e da esposa ou mãe cristã. Nos dias paradisíacos em que o homem e a mulher viviam felizes e não conheciam as más tendências da natureza corrompida. Eva era tentada por uma serpente. Hoje o mundo está cheio de serpentes a tentarem a mulher para as modas feias e inconvenientes, para o divórcio que a lançará na pior degradação moral e não sei mais para quantas coisas que só fazem a rainha do lar perder sua beleza e voltar aos tempos infelizes do paganismo (O ESTADO PIAUÍ, 1975, nº1. 822 p.1).

Diante do enunciado do jornal percebemos que se trata de um chamado às mulheres a (re) ocuparem o lugar de “mãe cristã”, da boa esposa, sendo esta sua missão. Ao negar-se estaria sendo amoral mediante a sociedade cristã. Assim o texto alerta para os novos comportamentos femininos, como uso dos métodos anticonceptivos, onde essas novas práticas assustavam a sociedade conservadora ligada aos valores cristãos. Assim o texto nos chama a atenção para essas novas práticas que supostamente distanciavam a mulher do “bom costume”, no qual Maria seria o exemplo de conduta de mulher a ser seguida, sendo a base dos discursos católicos para o ideal de mulher, negando este modelo de santidade seria

aproximar-se da perdição, da obscuridade em rumo a um mundo de dor. Lembrando esta influência da Igreja Católica sobre a vida feminina, Célis Portella em entrevista concedida a autora Elisângela Cardoso relata que:

[...] nessa época que eu vivi, tinha muito tabu, muito cerceamento da própria Igreja Católica, pois levava as coisas muito rigidamente. As famílias por serem católicas, religiosas, também impunham muito isso, sobretudo, às mulheres. Volto a dizer que aos homens era data toda liberdade e às mulheres muita punição. Punição eu digo no sentido de experiência sexual mesmo, era muito... para fazermos alguma coisa, tinha que sair de casa, não tinha como trabalhar isso, ao mesmo tempo... família nenhuma era assim, as coisas eram muito cheias de tabus[...] (NUNES *apud* CARDOSO, 2003, p. 212).

A fala de Célis nos mostra o comportamento feminino da década de 1970 em constante vigilância, com o intuito de enquadrá-las nos parâmetros da moral dominante. (CARDOSO, 2003, p. 213) Outro discurso contrário aos novos comportamentos femininos se faz presente nessa passagem do jornal *A Hora*:

No Brasil é proibido fazer-se propaganda de métodos anticoncepcionais e sua venda está regulada pela apresentação de receita médica. Apesar de toda a discrição com que o governo procura cercar o assunto, o controle da natalidade continua sendo o alvo preferido do noticiário diário e das pesquisas médicas do mundo inteiro. Novos métodos e novas drogas surgem a cada dia, sendo que a maioria delas não conseguiu ainda uma aprovação unânime no que se refere a eficácia e efeitos colaterais. O método ideal parece que está por vir. (A HORA: O JORNAL, 06/04/1972, nº147, p.7).

O anúncio cria assim, polêmicas entorno do novo método contraceptivo na intenção de criar pânico entre as mulheres para seu uso. Assim o preconceito pelo anticoncepcional diante do medo de ter o corpo prejudicado pelos efeitos colaterais, criou forte rejeição por parte das mulheres ao método. Esta seria então, uma tática utilizada pelo anúncio para frear o consumo deste produto pelas mulheres, este que simbolizava a transgressão feminina em relação à sexualidade. Assim:

Na década de 70 do século XX na cidade de Teresina foi percebida a efervescência dos novos modelos de comportamento feminino e as novas práticas sexuais que se delineavam na sociedade desse período. Esses modelos já estavam sendo defendidos em outros países em fins da década de 50 e 60 do mesmo século, mas no Piauí essas ondas revolucionárias demoravam um pouco mais a chegar e ainda mais a serem aceitas sem restrições. A mulher passou a ter mais independência, cada vez mais conquistava seu espaço em locais antes restritos a elas, assim suas

necessidades também se modificaram, o espaço do lar não era mais suficiente para que ela exercesse suas novas funções. (OLIVEIRA et. al, 2013, p. 242).

Assim, dentre as transformações ocorridas no âmbito feminino teresinense na década de 1970 as relacionadas à sexualidade foram as que mais chamaram atenção segundo Katia Carvalho de Oliveira (et al., 2013) e foram as que mais incomodaram, uma vez que “representavam uma mudança no modelo feminino já consolidado na sociedade que era a mulher recatada, submissa e limitada a ser mãe, esposa e dona-de-casa”. (OLIVEIRA, K.C. et al., 2013 p. 242). As tentativas por parte das instituições, como a família e Igreja, sob o controle do comportamento feminino, não impediram que houvesse significativas mudanças nos avanço da emancipação feminina. “A mulher passou a ter mais independência, cada vez mais conquistava seu espaço em locais antes restritos a elas, assim suas necessidades também se modificaram, o espaço do lar não era mais suficiente para que ela exercesse suas novas funções”. (OLIVEIRA, K.C. et al., 2013 p. 242)

Segundo Frederico Osanan Lima (2006), durante a década de 1970 as mulheres almejavam por maior sucesso em suas lutas. Já se podia comemorar por algumas de suas conquistas, mas, no entanto essa “revolução” que se manifestava nesse momento, já tinha se iniciado há algum tempo se processando em pequenos atos rebeldes como o enrolar das saias, soltar os cabelos, blusas que deixar a barriga à mostra, etc. (LIMA, 2006, p. 59)

Ainda segundo o autor, “O saldo desta luta é um desdobramento do gênero feminino em fragmentos incontestáveis de papéis sociais, permitindo uma maior interação e intercâmbio cultural diário entre o sexo masculino e o feminino” (LIMA, 2006, p. 59). As distancias entre os rapazes e as moças iam sendo encurtadas e esses passavam a se encontrar na escola, espaços de lazer, na igreja, o que para o autor, o contato entre os gêneros foi um fator primordial para o desenvolvimento do movimento contracultural no Piauí. (LIMA, 2006, p. 59).

Enfim, essa descrição tem como objetivo apresentar ao leitor as condições a que as mulheres foram submetidas historicamente em Teresina, para percebermos de antemão os tipos de relações de gênero predominantes nessa cidade nos anos 70. Podemos perceber diante da análise realizada, que em Teresina foi extremamente marcada por uma sociedade de matriz patriarcal, onde a vida feminina era constantemente controlada. Já o homem detinha o controle do espaço público e também do privado. Mas houve resistências.

CAPÍTULO II
O AVESSE DO AVESSE: RESSONÂNCIAS CONSERVADORAS NO
DISCURSO DA CONTRACULTURA

2.1 Movimento contracultural: uma abordagem conceitual.

Durante a década de 1960 o mundo passou por intensas transformações no que diz respeito ao consumo, às suas escolhas políticas e também culturais. Depois da Segunda Guerra Mundial o mundo foi marcado por avanços tecnológicos que com a Guerra Fria foram potencializados. O mundo se tornava uma aldeia global². Tais acontecimentos marcaram uma ruptura de hábitos na vida das pessoas da época, e de futuras gerações, destinando aos jovens uma maior visibilidade dessa mudança.

Em meio a esse cenário mundial, os Estados Unidos mostrava para o mundo a sua hegemonia, a superioridade econômica, o modelo de sociedade a ser seguido, “do bem estar social”. Esse modelo influencia várias outras nações, difundindo de forma massiva sua cultura através dos meios de comunicação, cinema, rádios, músicas e também através de suas empresas multinacionais. (GUIMARÃES, 20012).

Em meio a esse cenário de padronização do homem, é que surgem os primeiros indícios de uma contracultura, ou que também vem a receber o nome, inicialmente, de movimento *underground*³. As ideias contraculturais surgem assim nos Estados Unidos, dentre os fins da década de 1950 até os fins da década de 1960, mas não se restringiu apenas no espaço norte-americano, surgindo em alguns países do Ocidente, sobretudo, na Europa.

Trata-se de um movimento que disseminou discursos e práticas culturais juvenis que ficaram conhecidas notoriamente por seu modo de contestação, subvertendo a ordem, a disciplina, as regras, estas que eram facilmente aceitas pela sociedade tecnocrática industrial da época. Para os jovens estadunidenses não havia esperança de luta contra o sistema. A esquerda socialista tradicional provava que era tão repressora quanto a direita capitalista. Segundo Maria Helena Simões Paes:

(...) para milhões de jovens naquela década, a saída vislumbrada foi a busca de um mundo alternativo. Da recusa da cultura dominante e da crítica

² Conceito criado por Marshall McLuhan para designar um mundo com distâncias reduzidas pelas novas tecnologias. Um mundo enfim, que metaforicamente aproximava as pessoas, fazendo-as trocarem experiências como se todas fizessem parte de uma grande aldeia.

³ Em definição é uma expressão usada ao um movimento de resistência, de vanguarda cultural, de contracultura, àquilo que foge aos padrões comerciais, aos modismos, fazendo assim dos beatniks, hippies, rockers, dentre outros, como representantes de uma cultura alternativa, à grupos, movimentos, que não se limitavam às regras sociais impostas. Fonte retirada em: <http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>. Acesso em 11 de Abril de 2016.

ao *establishment* ou “sistema” (como então se dizia), nasceram novos significados: um novo modo de pensar, de encarar o mundo, de se relacionar com as outras pessoas. Da recusa surgia, na verdade, uma revolta cultural que contestou a cultura ocidental em seu âmago: a racionalidade. (PAES, *apud* GUIMARÃES, p. 7, 2012).

Esse movimento chamado de “contracultura” segundo Theodore Roszak (1972) tornou-se um instrumento para a construção de uma nova sociedade, já que foi fruto da desilusão dos jovens com a sociedade industrial tecnocrata. Nesse modelo de sociedade, tudo aspira a se tornar puramente técnico, influenciando assim jovens de todo o mundo, como afirma:

(...) mas as manchetes da imprensa demonstram que o antagonismo entre as gerações adquiriu dimensões internacionais. Em todo o Ocidente (assim como no Japão e em certas partes da América Latina) são os jovens que se vêem na condição de única oposição radical efetiva em seus países. Nem todos os jovens, é claro – talvez apenas uma minoria dos universitários. Entretanto, nenhuma posição analítica, senão a que vê uma minoria militante de jovens dissidentes em choque com a política apática de consenso e coalizão de seus pais burgueses, parece explicar as grandes perturbações políticas da época (...) (ROSZAK, 1972, P. 16).

De certo modo foram esses jovens que permitiram a culminância daquilo que os adultos rebeldes tinham idealizado apenas na teoria. Mesmo que tenham posto em prática à seu modo, ou seja, “arrancaram-na de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida” (ROSZAK, p. 37, 1972).

Para Roszak o que tornou a rebelião desses jovens um fenômeno cultural foi o fato de passarem por cima de uma ideologia, imposta e aceita pela sociedade, desejando atingir o nível da consciência, transformando-os cada vez mais próximos do ego, do outro e do ambiente. Assim, fizera com que os conflitos entre os jovens e adultos atingissem grande profundidade.

Dessa forma contracultura é aqui compreendida compactuando com o pensamento do autor Theodore Roszak, em seu livro “A Contracultura”, como uma “invasão dos centauros”, título dado a um dos capítulos de seu livro. Essa expressão conreponde a uma imagem de invasores “enfurecidos”, em luta “contra as festividades civilizadas em andamento”. Por isso o termo “Contracultura”, já que esse se dissocia radicalmente dos preceitos básicos da sociedade burguesa tecnocrata, onde muitas pessoas nem consideravam o modo de vida “alternativo” dos jovens como cultura. Para elas, esse modo de vida era uma irrupção barbárica, daí outra expressão também utilizada pelo o autor: invasão barbara”. Dessa forma a contracultura no ponto de vista de Roszak:

(...) esmiúça as aspectos não intelectivos da personalidade, é com relação a seu interesse nesse nível – ao nível de visão que acredito que essa pesquisa seja importante. É inegável que essa pesquisa frequentemente se confunde, sobretudo entre os jovens mais violentos, que rapidamente chegam à conclusão de que o antídoto para a “racionalidade louca” de nossa sociedade está em se entregar de corpo e alma a loucas paixões. (ROSZAK, 1972, p. 89).

Era preciso que os corpos dóceis se tornassem corpos transbundes⁴, não compactuando com todas as regras impostas, que atingia muitas vezes o próprio íntimo, afetando a vida de forma invasiva, mesmo que muitas vezes passasse despercebidos e internalizados como regras de conduta naturalizadas. Assim, “ser contracultural” segundo o pensamento de Roszak, é ter práticas e pensamentos diferentes da racionalidade que nos é imposta dentro do sistema social tecnocrata e que ainda permanece na nossa sociedade atual.

Em uma de suas análises, Theodore Roszak aponta para as diferenças entre as performances dos jovens contraculturais americanos e os europeus. Aponta que para os jovens radicais europeus, estes ainda se inclinavam ao verem a “classe trabalhadora” indo contra a opressão da burguesia, que seria representada seus próprios pais. Deste modo, os jovens europeus ao assumirem a contracultura ainda continuavam sobe influencia do marxismo tradicional, não conseguindo se desvencilhar dele.

Em toda a Europa Ocidental repete-se o mesmo quadro: os estudantes talvez abalem suas sociedades; mas sem o apoio das forças sociais adultas são incapazes de demolir a ordem estabelecida. [...] cantam a internacional, desfraldam a bandeira vermelha a afixam nas barricadas retratos de heróis marxistas, antigos e novos. (ROSZACK, 1972, p. 16)

Já os jovens americanos compreenderam com mais lucidez que as injustiças sociais como a Guerra do Vietnã, exigiam mais ativismo político. Tratava-se de enfrentar um inimigo maior, que estava para além da existência concreta da pobreza e da injustiça racial da Guerra do Vietnã. Dessa maneira, era muito mais temível porque estava invisível aos olhos, se trataria, do que o autor chamaria de “tecnocracia”.

Tecnocracia, segundo Roszak, seria “àquela forma social na qual uma sociedade atinge o ápice de sua integração organizacional” (ROSZAK, p. 19, 1972). Ela estaria fortemente desenvolvida nos Estados Unidos do que em qualquer outra sociedade. E a juventude

⁴ Edwar Castelo Branco em seu livro “Todos os dias de Paupéria” utiliza esse conceito para designar um corpo liberto, livre das amarras dos condicionamentos sociais.

americana percebeu mais depressa que as táticas convencionais de resistência política usadas contra esse inimigo eram ineficientes. (ROSZAK, 1972).

Esta sociedade tecnocrata pelo qual os jovens contraculturais se opunham “é compreendida com o produto amadurecido do progresso tecnológico e do ethos científico, a tecnocracia escapa a todas as categorias políticas tradicionais” (ROSZAK, 1972, p.21), dessa maneira torna-se um regime que está para além da competência do cidadão comum sendo necessário a gerencia de especialistas, possuidores de um treinamento especial, onde esses especialistas tratam das necessidades públicas e normatizam os comportamento sexual, educação de filhos, saúde mental, etc. (ROSZAK, 1972)

Os marcos considerados como as primeiras manifestações que viriam posteriormente chamadas a serem chamadas de contraculturais apareceram nas décadas de 1940 e 1950, com os primeiros “uivos” da geração beat. Assim o poema “Howl” (Uivo) de Allen Ginsberg em 1956, proclamava não por uma “revolução e sim por um apocalipse” (ROSZAK, 1972, p. 133). Ele desempenhou um papel fundamental para a disseminação do estilo beat. Seus temas não eram tão simples como justiça social, mas de tempo, eternidade, loucura, visão, o céu e o espírito.

Para Ginsberg, o ato da escrita seria o momento da improvisação, tornando os poemas mais naturais, sem revisões, sempre acumulativos. Uma busca de arte que não tivesse o intelecto como uma forma mediadora. Visionário, Ginsberg buscou além da expressão literária um novo estilo de vida. Se tornando para os jovens rebeldes americanos e europeus, “o catequizador errante cujos poemas são apenas uma maneira subsidiária de divulgar a nova consciência que ele corporifica e as técnicas para seu cultivo” (ROSZAK, 1972, p 135).

Com o lançamento do poema “Howl” de Allen Ginsberg e acompanhado com o surgimento do *rock'in roll*, na figura provocativa de Elvis Presley₂ surgem então uma conjunção de uma série de fenômenos que reuniram manifestações tanto coletivas como individuais e que punham em questão a cultura tecnocrática. Eram crescentes os festivais de música, a criação de comunidades, figurino descolado, debanda hippie, experiências com drogas alucinógenas, viagens pelo mundo, culto ao transcendental e admiração pela cultura oriental, ou seja, mostrava-se para a sociedade tecnocrata que a possibilidade para um “novo mundo” seria assim, possível. (LIMA, 2006).

Dessa forma:

Percebemos então a unidade geral a que se sobrepõem os diversos grupos contraculturais se consideremos a boemia beat e hippie como um esforço no

sentido de elaborar a estrutura de personalidade de estilo de vida total que se derivam da crítica social da Nova Esquerda. Naquilo que têm de melhor, esses jovens boêmios constituem pretensos pioneiros utópicos do mundo que jaz além, da rejeição intelectual da Grande Sociedade. Procuram engendrar uma base cultural para a política da Nova Esquerda, descobrir novos tipos de comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais no lado oculto da política de poder, do lar burguês e na sociedade de consumo (...). (ROSZAK, 1972, p. 75).

O movimento hippie surge em São Francisco da Califórnia nos Estados Unidos na década de 1960, mais precisamente em 1967. Este é um dos movimentos mais evidentes com o caráter revolucionar que a contracultura propiciou. Mostraram um mundo a parte, a descrença no modelo econômico e político e punham em questão os benefícios da sociedade industrial. (DIAS, 2003)

Os hippies diferenciavam-se também pela aparência, com roupas coloridas e exóticas, cabelos compridos. Seus protestos eram pacíficos e sua filosofia de conduta fundamentava-se no lema “Paz e Amor”. Geralmente em seus protestos distribuía flores. No Brasil, esse movimento apareceu de fato pela primeira vez como objeto de reportagem, na revista “Realidade” de fevereiro de 1968, com o título “Façam amor, não a guerra”, não fazendo menção a casos de brasileiros envolvidos, apenas os estadunidenses. (DIAS, 2003)

O dia da origem do movimento hippie foi no dia 14 de Janeiro de 1967, contou com a participação do beatnik Allen Ginsberg em um movimento pacífico. Assim:

(...)Na hora anunciada, eles começaram a chegar, barbudos, floridos, as moças oferecendo flores aos que passavam, queimando incenso, pintando os rostos uns dos outros. Aparentemente a polícia não compareceu, mas eles sabiam que estavam sendo vigiados: “Se você der com um sujeito que não sorri, então é um tira”. À noite, Allen Ginsberg, o poeta *beatnik*, de pé num estrado em frente do oceano Pacífico, *falou de montão*, recomendando que a *galera ficasse muito doidona*, e depois começou a cantar um hino religioso hindu, “Hare Krishna/ hare, hare...”, acompanhado pela multidão que tocava suas cítaras e tambores.” A explosão *hippie* aconteceu naquele momento. Estava “fundado” o movimento. (DIAS, 2003, p. 98).

Para entender a contracultura como tal, pressupõe compreender que ela foi uma (re)ação dos jovens “contra” um modelo social imposto. Deste modo o termo “contracultura” é uma terminologia autoexplicativa, já que vai de contra o termo “cultura” dentro daquilo que compreendemos da palavra em seu sentido ocidental, ou seja, de tudo que é produzido ou modificado por alguma ação humana. (GUIMARÃES, 2012).

Na contracultura não existe modelos e regras prontas para a expressão artística, já que o próprio termo nos convida a refletir para uma profusão de significados, cujos “aprisionamentos já representariam uma própria contradição ao que ele propõe expressar” (LIMA, 2006, p.69).

Ademais, os campos de expressão que mais se destacavam em divulgar tais ideias, eram os da arte: poesia, literatura, música, cinema e artes plásticas. Essa arte mobilizava corpos e mentes de jovens em busca de liberdade. Dentro dessas expressões artísticas, fazemos menção ainda neste capítulo para o livro “On the Road” (Pé na Estrada, título adaptado para a obra no Brasil) do beatnik Jack Kerouac, considerados por muitos autores como a bíblia do movimento beat⁵. Esse livro influenciou jovens do mundo inteiro, inclusive no Brasil. Assim nos fala o autor Edwar Castelo Branco, que faz menção ao livro:

Destas expressões inglesas que identificam os movimentos de contestação dos anos sessenta- *Drop out, flower power, on the road*, além de algumas outras, a última foi a que chegou com mais força ao Brasil, tornando-se popular graças à carismática figura do romancista Jack Kerouac. O seu romance, *on the road*, tornou-se a bíblia da *beat generation*, que deu a partida no movimento contracultural. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 73)

A filosofia drop out (cair fora), significava “escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza. Um retorno que se fazia não exatamente no sentido de sair das cidades, mas, antes, no sentido de redefinir a polis e, portanto, aquilo que é própria dela- a política” (CASTELO BRANCO, 2005. P. 73). Esse modelo de vida, consagrados por Sal Paradise (alter-ego de Jack kerouac) e Dean Moriarty (alter-ego de Neal Cassidy), personagens criados por Jack Kerouac no seu livro “On the Road”, influenciaram jovens do mundo inteiro a partir dos anos sessenta. Deste modo:

Diferentemente da prática política dos partidos tradicionais, deu-se início a uma nova forma de contestação e mobilização social (...) A recusa radical da juventude aos valores convencionais entrava em cena com grande alarde. Cabelos longos, roupas coloridas, misticismo oriental, muita música e drogas. Uma série de manifestações culturais novas refletiam e provocavam novas maneiras de pensar, modos diferentes de compreender e de se relacionar com o mundo e com as pessoas (CARMO, 2001, p. 51 *apud* GUIMARÃES, 2012, p. 4)

⁵ Segundo Jack Kerouac esse termo possui múltiplos significados, como batida (no sentido do ritmo musical), porrada (no sentido de golpear), “abatido” (beated), pulsação (heart beat), pilantra ou aproveitador e botar o pé na estrada (beat the way) e contudo acima de todos estes, beat é o radical de “beatitude”, no qual, foi a sonoridade desse vocábulo que ele se vincularia por toda sua vida de desbunde. (Eduardo Bueno, *apud* KEROUAC, 2004)

Tal comportamento em que a geração beat decidiu abraçar, representava uma reinvenção de si. Representava novos modos de vida, novas percepções e sensibilidades. A “viagem” se daria no interior, na busca por se atingir profundos níveis de auto-análise, contudo, essas novas descobertas e remodelações atingiram também às causas públicas.

Convém ainda assinalar a presença de pensadores importantes dentro do pensamento contracultural. Dentre eles Roszak cita o marxista Hebert Marcuse e o psicanalista Norman Brown, como sendo mentores dos jovens rebeldes da Europa Ocidental e dos E.U.A. Eles foram importantes para a definição da contracultura ao desenvolverem uma crítica social radical a partir dos princípios psicanalíticos, ou seja, eles queriam impedir o crescimento das ideologias tradicionais ao analisarem o crescimento das sociedades industriais e as possibilidades de uma transformação social.

Aqui também se destaca Timothy Leary, que estava vinculado a experiências com o uso de drogas alucinógenas. Para Roszak as drogas eram “denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura desde o fim da II Guerra Mundial (...) a experiência psicodélica é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens.” (ROSZAK, 1972, p. 161). Leary era considerado o promotor e apologista ao culto psicodélico, acreditava-se que com a “revolução psicodélica” aconteceria à mudança no modo prevacente da consciência e assim ocorreria a mudança do mundo.

No Brasil, a contracultura ganha singularidades diferentes, na medida em que acontece anos posteriores se comparado com os norte americanos e europeus. Como os países de terceiro mundo almejavam alcançar o desenvolvimento fazendo uso dos mesmos meios que os países desenvolvidos haviam feito, esses países desenvolvidos entravam assim nos países em desenvolvimento através das multinacionais porque precisavam de mão de obra e matéria prima. E como o Brasil exportava mão-de- obra, matéria prima, a partir dessa troca ele importava assim, cultura industrializada dos países chamados “desenvolvidos”. Isso ocorria através dos cinemas, das músicas e dentre outros. (GUIMARÃES, 2012, p. 8)

Faz-se necessário notificar o dentro movimento contracultural que chega ao Brasil aparece como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista, se contrapondo ao ideário nacional-popular praticado por artistas e intelectuais de esquerda. As duas correntes, tanto a contracultura-experimentalista como a engajada possuem forte atuação aos anos que vieram depois do golpe civil militar de 1964, onde buscavam ocupar ambientes considerados como “vazios” de ideias e pensamento crítico. (LEÃO, 2009)

Assim foi no período da ditadura civil-militar que propiciou “crescimento do pensamento crítico, fortalecimento da juventude, além do crescimento das produções culturais

em nível *underground*.” (GUIMARÃES, 2012, p. 9). Deste modo, foi assim que, no período da ditadura de 1964 se criou o terreno propício para o surgimento de uma contracultura, assim evidenciado e consolidado por volta das décadas de 1960 a 1970. (GUIMARÃES, 2012).

A década de 1960 segundo Edvar Castelo Branco (2005) representou o corte profundo no fluxo histórico brasileiro. Ela tornou possíveis profundas mudanças, em grande parte, devido o avanço tecnológico, do período. Essas mudanças contribuíram para mudar fortemente a vida de homens e mulheres daquela época, redefinindo muitos valores em vários setores da vida. “As profundas mudanças na percepção do sublunar fez emergir formas micropolíticas de atuação, trazendo para o campo social as estratégias da economia do desejo. Aos poucos (...) iriam romper com a ideia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 54).

Temos então, na medida em que vai se configurando uma série de novos acontecimentos no plano macro e micro, a reconfiguração e ressignificação dos objetos e do mundo gerando uma “matéria prima que seria apropriada pelas diversas manifestações culturais do período” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 56). A Tropicália é o maior exemplo dessas manifestações que foi particular do Brasil, com a produção de Gilberto Gil e Caetano Veloso, os filmes de Glauber Rocha, os Bolides e Parangolés de Hélio Oiticica, a coluna de Geléia Geral, escritos de Torquato Neto, revistas Navilouca, Flor do Mal, Presença, dentre outros. Foram todas produções durante a década de 1960. Assim o autor ainda nos diz:

Os anos sessenta, desde ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Neste período deu-se a conquista do espaço sideral, desenvolveu-se o chip de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos culturais. (...) podemos dizer que os anos sessenta criaram condições históricas para que os Beatles, os Rolling Stones, Bob Dylan, Joan Baez, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e tantos outros parecessem entoar seus acordes do desconforto charmoso da mesma garagem. A década de sessenta, por tanto, pôs em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando gostos, padronizando os desejos e aniquilando- pela via da lenta subjetivação da ideia de uma “aldeia global” – a noção de cultura nacional. Este fato, obviamente, com tudo aquilo que altera os fluxos do cotidiano humano, não deixou de causar conflito, dor e muita confusão. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 59)

É inquestionável a influencia dos movimentos contraculturais no mundo todo e também no Brasil. Influenciaram os jovens a modificarem seu comportamento, adotando um novo

estilo de vida, de conduta, de subjetividades, fazendo assim emergir na nossa cultura vários movimentos, como o mais conhecido deles, o movimento Tropicálista.

Temos assim, movimentos que ainda hoje permanecem em nossa sociedade, e que surgiram através desse novo olhar sobre o mundo. Temos o rock, os hippies, os punks dentre vários outros. Talvez não com o mesmo engajamento que se tinha inicialmente, mas obviamente com as mesmas referências. Deste modo, faz-se necessário ainda nessa pesquisa, analisar “On the road” pela capacidade que teve de influenciar movimentos contraculturais e pelo mundo afora. Faremos isso para compreender que tipo de representação essa “bíblia” da contracultura construiu para as mulheres. Neste caso nossa intenção será perceber como as mulheres citadas eram tratadas por seus companheiros, Sal Paradise e Dean Moriarty, personagens de nomes fictícios, porém reais e considerados os fundadores do movimento beat.

2.2- Pela contramão da estrada: As relações de gênero no livro “On The road”.

O livro “On the road”, que no Brasil recebeu o título “Pé na Estrada”, do autor estadunidense Jack Kerouac, é o mais lendário e famoso livro dentre os 23 escritos por Kerouac durante seus 47 anos de vida. Segundo o prófácio feito de Eduarno Bueno (apud Kerouac, 2004, p.10), a primeira versão de “On the road” foi redigido entre os dias 9 e 27 de Abril de 1951 em um rolo de papel, “num total de 40 metros ininterruptos de prosa em espaço um sem parágrafo, com Kerouac aditivado por doses colossais de benzedrina, suando uma camiseta atrás de outra, datilografando como um alucinado doze mil palavras quatorze horas por dia” (Eduardo Bueno *apud* KEROUAC, 2004, p. 10).

O livro foi reeditado várias vezes por Jack Kerouac após sua publicação ter sido recusada algumas vezes por editoras diferentes. Assim, publicado quase 10 anos depois de escrito, apenas em 1957, pela editora Viking Press que forçou Kerouac a suprimir 120 paginas, justificando o quase desaparecimento da sua “prosa espontânea”, uma das marcas registradas do autor, onde procurava captar a sonoridade das ruas e das estradas dos Estados Unidos, rompendo com as determinações acadêmicas da literatura norte-americana. (Cf. Eduardo Bueno *apud* KEROUAC, 2004). Mas apesar disso, o livro causou grande impacto no imaginário juvenil:

O fôlego narrativo avassalador, o imaginário proto-pop, o frescor libertário, o fluxo ininterrupto de sua avalanche de palavras, imagens, promessas, ofertas, visões e descobertas acabaram por tornar *On the road* exatamente aquilo que o chavão define como “a bíblia de uma geração” (Eduardo Bueno *apud* KEROUAC, 2004, p. 12)

Jack Kerouac nasceu no dia 12 de Março de 1922, na cidade de Lowell, Massachusetts. Filho de franco-canadenses aprendeu inglês como sua segunda língua. No período escolar, se destacava como um astro do futebol americano chegando a ganhar uma bolsa de estudos na Universidade de Columbia. Durante a Segunda Guerra Mundial foi expulso por problemas com a sua personalidade, tornando-se posteriormente um marinheiro mercante. No final do ano de 1940 transitou entre os Estados Unidos e o México, e escreveu o seu primeiro romance intitulado de “The Town and The City”.⁶

“On the road” foi o segundo romance de Jack Kerouac, e o que lhe deu fama. Sua publicação foi considerada um evento histórico segundo o revisor Gilbert Millstein, do The New York Times, pois segundo este, se estaria tratando de uma genuína obra de arte que concorria para desvendar o espírito de uma época, constituindo assim, a mais importante manifestação feita pela geração que o próprio Kerouac batizou de a “Geração Beat”, tendo como ele mesmo como principal representante.

“On the road”, segundo Eduardo Bueno, também passaria a se tornar uma espécie de livro-prisão para Jack Kerouac, vindo também a receber designações como a “bíblia hippie”, tornando-se assim, vinculado a esse movimento desde o seu surgimento, ou a “bíblia de uma geração”. (Eduardo Bueno *apud* KEROUAC, 2004). Sob a influencia de “On the road” temos:

Bob Dylan fugiu de casa depois de ler *On the road*. Chrissie Hynde, dos Pretenders, e Hector Babenco, de *Pixote*, também. Jim Morrison fundou The Doors. No alvorecer dos anos 90, o livro levou o jovem Beck a tornar-se cantor, fundindo *rap* e poesia *beat*. Jakon Dylan, filho de Bob, deixou-se fotografar ao lado da tumba de Jack em Lowell, Massachusetts, como o próprio pai fizera, vinte anos antes. Em 1992, Francis Coppola (o produtor), Gus Van Sant (o diretor) e Johnny Depp (o ator) envolveram-se numa filmagem nunca concretizada do livro- e, apenas da diferença de idade, os três partilham o mesmo fervor reverencial pela obra. Na verdade, se a explosão *hippie* dos anos 1960 for interpretada como uma consequência indireta de *On the road*- o que não constitui um exagero -, nenhum livro desde século terá deflagrado uma revolução comportamental maior que a obra de Kerouac. (BUENO *apud* KEROUAC, 2004, p. 12).

⁶ Fonte retirada no site <http://seuhistory.com/hoje-na-historia/publicado-o-livro-road-pe-na-estrada-do-beatnik-jack-kerouac>. Acesso em 29 de Abril de 2016.

O livro, assim, representava as ideias de uma geração. Não à toa é considerado a “bíblia da geração beat”. Tudo que essa geração viveu está personificado na obra “On the road”. Nos anos 1960, logo depois da explosão do movimento beat, muitos outros movimentos surgiram, como o movimento hippie, o pop, o punk, o be bop e o rock. Portanto, “On the road” influenciou todos os movimentos de vanguarda, sendo considerado como precursor de uma revolução comportamental, que originaria o jovem moderno. Artistas, escritores, dramaturgos, cineastas e músicos foram influenciados profundamente pelas visões de Kerouac, temos Bob Dylan, Jim Morrison, Bono, Joni Mitchell, Sam Shepard, Bob Wilson, Tom Wait, Lou Reed, Charles Bukowski, dentre vários outros. . (Cf. Eduardo Bueno *apud* KEROUAC, 2004).

Em “On the road”, o protagonista Sal Paradise representa o próprio Jack Kerouac e outros ícones da geração beat também estariam presentes na obra, tais como Neal Cassady, o poeta Allen Ginsberg e William Burroughs. O livro descreve as aventuras dos personagens Sal Paradise e Dean Moriarty (Neal Cassady) atravessando os Estados Unidos até a Costa Oeste na década de 1940. A história é narrada por Sal Paradise e o percurso é repleto de drogas, álcool, música, sexo e acima de tudo, desejos por liberdade.

O jovem Sal Paradise era escritor, tinha vários amigos e tentava escrever um livro enquanto morava junto com sua tia. Sua vida “na estrada”, então, só se inicia quando conhece o jovem Dean Moriarty. Dean aparece no livro como um jovem delinquente. Quando criança convivia dentro de um contexto familiar instável. Seu pai era alcoólatra, o que fez com que por muitas vezes Dean fosse defender seu pai em juízo, depondo nos tribunais, com apenas seus seis anos de idade em diante. Por essa época sua mãe já era falecida. Passou muito tempo em um reformatório por ter se tornado especialista em roubar carros. Gostava de dirigir em alta velocidade, de jazz e sexo.

Na obra, Dean aparece inicialmente casado com uma garota chamada Marylou. Também compartilhava o mesmo amor pela literatura com Sal, se interessava por Nietzsche e queria saber escrever bem. Ao longo dessa empreitada, os dois passam por uma série de dificuldades. Muitas vezes ficavam sem dinheiro, nas estradas pegavam caronas com desconhecidos e quando não as conseguiam, arrumavam empregos temporários por onde passavam. Enfim, conheciam vários lugares, pessoas e viviam várias paixões.

Nesta pesquisa, analisamos “On the road” a partir dos relacionamentos afetivos que os personagens Sal Paradise e Dean Moriarty tiveram com mulheres durante o decorrer da estória. Interessam-nos, então, as relações de gênero e suas tramas, abordando como essas mulheres foram tratadas. Fizemos isso conscientes da influência do livro para os movimentos

contraculturais do mundo e da importância e significado da contracultura para se pensar um modo de vida alternativo ao da chamada “sociedade burguesa”.

Assim, a primeira mulher que aparece no livro é a personagem Marylou, esposa de Dean Moryart. Sal Paradise a descreve assim:

Marylou era uma loira linda, com enormes cachos de cabelos derramando-se num mar de ondas douradas. E ela ficava ali sentada, na beira do sofá, com as mãos pousadas o colo e olhos caipiras azuis-esfumados fixos numa expressão assustada porque estava num pardieiro cinzento e maligno de Nova York do tipo que tinha ouvido falar lá no Oeste, e ela ficava ali pregada, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça. Embora fosse uma gatinha, ela era terrivelmente estúpida e capaz de coisas terríveis. Aquela noite todos nós bebemos cerveja, jogamos quebra-de-braço e conversamos até o amanhecer e, de manhã, enquanto fumávamos em silêncio baganas dos cinzeiros na luz opaca de um dia sombrio, Dean levantou-se nervosamente, andou em círculos, pensativo, e decidiu que a melhor coisa a fazer era mandar Marylou preparar o café e varrer o chão. (KEROUAC, 2004, p. 21)

É notória na citação acima a desigualdade entre os gêneros. Ela nos permite perceber que aquilo que concerne ao âmbito privado, mais estritamente aos afazeres domésticos, foi designado somente a Marylou, por esta ser do sexo feminino. Logo pressupõe-se que para os personagens em questão, Marylou está diretamente ligada à casa e a todos os seus afazeres. Além do mais, a personagem também é tratada como um rostinho bonito, embora estúpida, ou seja, desprovida de inteligência, uma ignorante. Essa adjetivação nos remete a uma concepção antiga, segundo a qual aos homens está destinada a capacidade de agir segundo a razão enquanto às mulheres são mais sensíveis à emoção e outras características menos racionais. No Brasil, por exemplo, o código Civil de 1916, no Estatuto da Mulher Casada a lei n.4.121/1962, informava que as mulheres casadas eram relativamente incapazes de por em prática certos hábitos, nos quais necessitavam da ajuda do marido (CORTÊS, 2012).

Isso nos lembra uma valiosa lição aprendida com Joan Scott. Segundo ela, a partir do estudo das relações de gênero é possível compreender como os traços tradicionalmente atribuídos aos homens e mulheres (no caso aqui em particular, dos personagens Dean e Marylou) acabam se mostrando naturalizados, influenciando em diferentes espaços e tempos o comportamento dos homens frente às mulheres e vice-versa (Cf. SCOTT, 2012, p. 333).

Em outra parte de “On the road”, Sal Paradise narra um passeio dele junto com um amigo pelos bares de Cheyenne e descreve uma aproximação em relação a duas garotas. Neste momento, utiliza termos que coisificam suas companhias: “arranjamos” e “arrastamos”:

Arranjamos duas garotas, uma linda jovem loira e uma morena gorda. Elas eram burras e chatas, mas a gente queria faturar elas mesmo assim. Arrastamos as garotas a uma boite insignificante que já estava fechando, e lá eu gastei nada mais nada menos do que dois dólares em uísque para elas e cerveja para nós. Meus anseios e intenções voltavam-se todos para aquela pequena loira. Queria penetrá-la com toda minha energia (...) A garota desvencilhou-se da minha conversa fiada e se juntou ao marinheiro e a turma dele. (...) Lamentava a maneira pela qual eu tinha rompido a pureza de toda a minha viagem, sem economizar nem um centavo, desperdiçando totalmente o tempo feito um bestalhão enrabichado por aquela garota estúpida e gastando todo meu dinheiro. Isso me fez ficar furioso (...) (KEROUAC, 2004, p. 56-57).

Na fala de Paradise, temos mais uma vez a repetição da mulher tratada como objeto sexual. A capacidade intelectual delas é menosprezada e são rebaixadas a um nível inferior: “Elas eram burras e chatas”. O que realmente importava era consumir o ato sexual, realizar-se sexualmente, sem qualquer sentimento. E como não foi concretizada a vontade do narrador, veio, assim, a frustração e o inconformismo que os levaram a tratar a garota como “estúpida”, quando ela simplesmente exerceu sua própria vontade.

Outro ato sexista misógino na obra ocorre também quando Sal Paradise, em uma de suas viagens, conhece uma garota chamada Teresa ou “Terry”, em uma rodoviária. Após se conhecerem, Paradise teve a impressão de que ela seria uma prostituta, que trabalharia no ônibus ganhando dinheiro dos homens para marcar encontros, como o que estava acontecendo com ele.

Em sua primeira descrição sobre Terry podemos perceber como o corpo de Terry se torna objeto do desejo de Sal: “Vi a mais deliciosa garota mexicana (...) Os seios apontavam em frente, empinados e indiscutíveis, seus quadris estreitos pareciam deliciosos, seu cabelo era longo, lustroso e negro, seus olhos eram duas coisas azuis imensas, com certa timidez lá dentro” (KEROUAC, 2004, p. 109-110). Ao chegarem a um Hotel, uma confusão se arma e Terry ironicamente pensa que Sal é um gigolô e logo os dois discutem.

“Terry”, implorei do fundo da alma, “por favor me escuta, e vê se me entende: eu não sou gigolô.” Há uma hora eu havia pensado que *ela* era uma prostituta. Que deprimente (...) Oh, vida terrível, como lamentei e implorei e aí fiquei furioso porque percebi que estava implorando por uma putinha burra mexicana e disse isso na cara dela; e antes que pudesse perceber peguei suas sapatilhas vermelhas e joguei contra a porta do banheiro e lhe disse: “Vamos lá, dê fora”. Eu só queria dormir e esquecer; tinha minha própria vida, minha própria, melancolia e esfarrapada vida, para sempre. Houve um silêncio mortal no banheiro (...)” (KEROUAC, 2004, p. 113-114).

Na citação acima, mais uma vez, Sal Paradise demonstra que possui uma atitude sexista misógina ao conceber Terry como “uma putinha burra mexicana”. Ou seja, uma atitude de desvalorização da mulher. Há séculos, o machismo faz parte de quase todas as sociedades humanas, mantendo-se superior aos demais gêneros. O machismo junto com o sexismo misógino foram responsáveis por alimentar a ideia de desvalorização da mulher.

No seu livro “A dominação Masculina”, Pierre Bourdieu nos aponta para a questão de como o mundo social é influente na construção do “corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2012, p.20). Na medida em que o corpo é responsável por distinguir os sexos biológicos, é sobre ele que desencadeia os mitos relacionados aos gêneros, com a consequente construção da dominação masculina. Bourdieu também nos dá o conceito de violência simbólica:

A força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando sua legitimação. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda: é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos (...) (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Nessa perspectiva segundo a autora Heleith Saffioti, própria dominação já se qualifica, por si só, como uma violência. (SAFFIOTI, 2001, p. 118). Nesse sentido, Bourdieu ainda nos diz que a violência simbólica deu-se por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador. O dominado não consegue pensar em si próprio ou em sua relação com o dominador. Logo mais, “os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto”. (BOURDIEU, 2012, p. 47).

Outra passagem de “On the road” que se refere a uma fala de Dean Moriarty e que serve para nossa análise:

Dean simplesmente mergulhava nessa sociedade faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando para tudo isso, “desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto” ou “contanto que eu arranje o que comer, meu filho, sacou? Estou com *fome, morrendo* de fome, vamos *comer*, agora, já”- e lá íamos nós comer, no primeiro lugar que surgisse, como diz o Eclesiastes: “Eis sua porção sob o sol”. (KEROUAC, 2004, p. 28)

É problemático o pensamento de Dean Moriarty. Quando ele se refere à mulher como uma “gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas”, pode-se notar a violência presente na discriminação sexual atribuída para as mulheres, na instância em que as enquadravam em padrões socioculturais. O termo “mansa” na qual Dean se refere, faz menção aquela mulher que não “dá trabalho”, que não questiona o seu papel social, nem seus direitos, aquela que é obrigada a aceitar todos os tipos de violência, moral, psicológica, sexual, física e todos os tipos de comportamentos machistas.

Os papéis sociais que foram designados aos homens e as mulheres e que ainda permanecem enraizados em nossa cultura, serviram de alicerce também para reafirmar as desigualdades de gêneros. Historicamente às mulheres são vistas como frágeis, indefesas, tendo comportamentos impostos e influenciados por algumas instituições, nas quais, se destacam o papel da Igreja Católica, Estado, Família e Educação, que inculciam no pensamento feminino como sendo necessária a figura do homem ao seu lado, seja o pai, irmão ou marido, já que eram vistas como incapazes de se equipararem as mesmas funções dos homens.

Estes seriam os provedores do lar, dos espaços públicos, podendo utilizar-se da sua força física se preciso, para que elas permanecessem em “seus lugares”, no lar, sem possibilidades de ascensão pessoal e profissional. Uma outra citação importante e que se encaixa na discussão trata da esposa do personagem Walter, amigo de Sal Paradise e Dean Moriarty:

A esposa de Walter continua sorrindo enquanto fazíamos as mesmas loucuras. Não disse uma só palavra. Lá fora, na rua do amanhecer, Dean falou: “Viu só? Essa, sim, é a mulher *ideal* para caras como nós; nunca uma crítica, uma queixa, uma lamúria, o marido chega em casa a qualquer hora da noite, com quem quer que seja, conversa na cozinha, bebe cerveja e cai fora quando bem entende. Esse é o homem e ali está seu castelo” Apontou para o edifício. (KEROUAC, 2004, p. 251).

Quando Dean se refere à mulher como “mansa e linda” na citação anterior e na citação acima o tipo “ideal” de mulher, ele estereotipa o comportamento feminino na qual as demais devem seguir para conseguirem vir a tornar-se ideal para os homens. Recentemente no Brasil, em 18 de Abril de 2016 saiu uma matéria da revista *Veja* sobre Marcela Temer, atual primeira-dama do país, o texto se refere a ela como: “Bela, recatada e do lar”⁷. A expressão dada pela revista *Veja* à primeira-dama adere nesse aspecto, ao pensamento de Dean. Ou seja,

⁷ Fonte retirada em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 29 de Abril de 2016.

quase 70 anos depois do livro *On The road*, a mulher continua sendo vista, pensada, idealizada ou melhor “condenada” a ser bela, recatada e do lar, principalmente.

Rachel Soihet em seu artigo “O corpo feminino como lugar de violência”, nos diz que ao mesmo tempo em que corpo feminino é uma expressão da beleza, desejo, prazer, esse mesmo corpo é também, lugar seja da violência física, espancamentos, esturpos e também para aqueles tipos de violência que aparecem de formas “sutis” na qual se denomina a violência simbólica. (SOIHET, 2002).

Dean Moriarty se relaciona com Camille, que virá a ser sua segunda esposa. Já no começo desse relacionamento, ele ao mesmo tempo estava também com Marylou, sua primeira esposa. Assim temos:

Dean estava transando com as duas garotas ao mesmo tempo, eram elas, Marylou, sua primeira esposa, que o aguardava num quarto de hotel, e Camille, uma nova gata, que ficava esperando por ele num outro quarto de hotel. “Entre uma e outra ele corre ao meu encontro para tratarmos dos negócios inacabados” (...) Nesse exato instante Dean tá comendo Marylou no hotel, o que me dá tempo pra me vestir e me arrumar. À uma em ponto, ele foge de Marylou e corre até Camille- claro que nenhuma das duas nem se quer imagina o que está acontecendo-, daí, dá uma trepada rápida com ela, o que me dá tempo pra chegar à uma e meia no nosso encontro. Então ele sai comigo- não sem antes ter que implorar para Camille, que já ta começando a me odiar- e a gente vem pra cá pra conversar até seis horas da manhã (...) Daí, Às seis da manhã, volta para os braços de Marylou- e amanhã vai passar o dia inteiro correndo em função dos papéis necessários pro divórcio deles. É só o que Marylou quer, mais enquanto a coisa não se concretiza, ela insiste em trepar. Ela diz que o ama- e Camille também. (KEROUAC, 2004, 65).

Alguns comportamentos no mundo ocidental ainda apresentam muitos resquícios patriarcalistas que foram considerados naturais para cada gênero. Para o gênero masculino um dos atributos que foram destinados ou “concedidos” foi o adultério, que em grande parte, é visto como intrínseco à natureza do homem.

Dean passou um tempo morando em São Francisco com Camille, arranjou um emprego e tornou-se pai de Amy Moriarty. Certo dia, “ele pirou”. Juntou suas economias e comprou um carro. Resolveu mais uma vez ir ao encontro de Sal Paradise que estava em Virginia, New York. Com isso, abandona “temporariamente” Camille com sua filha, traindo-a novamente com sua primeira esposa Marylou.

Temos, então, o primeiro caso de violência física que aparece no livro. E ele ocorre entre Dean e Marylou. Ele foi indicado por Sal nestes termos: “[...] Todos os dias a Terra padece para completar uma volta em torno de si mesma, e nós estávamos fazendo nossos

estudos aterrorizantes sobre a noite. Marylou estava abatida e roxa por conta de uma briga com Dean sabe-se lá por que, a cara dele estava arranhada [...]” (KEROUAC, 2004, p. 169).

Apesar de não sabermos o motivo da agressão, fica evidente que houve uma violência e que ambas as partes estavam com hematomas. Segundo a descrição, Dean estava com um arranhão no rosto, enquanto Marylou estava com seu corpo roxo e afetada psicologicamente. Ao perceber o que houve, Sal Paradise não tratou do assunto. Ele se comportou como muitas pessoas em nossa sociedade. Segue o famoso ditado popular: “em briga de marido e mulher não se mete a colher”. Sal, portanto, manteve-se alheio aos problemas de Marylou, compactuando com o agressor.

Durante muito tempo no Brasil a violência contra a mulher não foi considerada como um problema social que merecesse a devida interferência do Estado, pelo fato de ocorrer no âmbito privado, o que nos faz também lembrar a seguinte frase popular “roupa suja lava-se em casa”. Na mentalidade da sociedade, a violência era algo que deveria ser resolvida em casa sem a interferência de outrem. (LANGE; NADER, 2012).

A autora Heleieth Saffioti em seu artigo “Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero” nos diz que a violência de gênero praticada pelo homem, este o patriarca, também pode recair sobre outrem e dessa maneira nada impede que uma mulher também reproduza esse tipo de violência, seja contra outro homem ou contra outra mulher. (SAFFIOTI, 2001, p. 117).

Nessa pesquisa utilizamos o conceito de violência dado por Heleieth Saffioti no seu livro “Gênero, Patriarcado e Violência”. Segundo esse conceito a violência se realiza quando há qualquer rompimento na integridade da vítima, seja física, moral psíquica, sexual. A autora ainda nos faz uma ressalva para as violências psíquica e moral para observar que estas não se situam no que é “palpável.” (SAFFIOTI, p 17). Ou seja, são tipos de violência que por vezes assumem formas mais “sutis” por se situarem fora do que é palpável, porém não deixam de trazer sequelas devastadoras e não menos importantes perante as outras.

O estudo sobre as relações de gênero “socialmente construídas” como Pierre Bourdieu aponta tornou-se fundamental para refletirmos sobre a violência doméstica. (BOURDIEU, 2012, p. 18) Tais conflitos assumem várias formas de agressão sendo a última delas a violência física, pois para se chegar à violência física, pressupõe-se que já aconteceram todos os outros tipos de violência: a simbólica, psicológica, a moral, e a partir da violência física ocorreu os vários casos de homicídios de mulheres. Um exemplo disso temos na citação abaixo, quando Dean passou a perseguir Marylou em seu apartamento e a vigia-la pelo buraco

da caixa de correio, de onde podia ver sua cama e relações amorosas. Chegou também a se envolver com drogas. Em uma conversa com Sal Paradise, Dean diz que:

Sal, corri para encontrar Marylou com um pouco daquela erva. E sabe o que se passou naquela estúpida cachola? As mesmas visões, a mesma lógica, as mesmas decisões definitivas com relação a tudo, o vislumbamento de todas as verdades num trambolho doloroso conduzindo aos sofridos pesadelos-argh! Compreendi então que a amava tanto que queria mata-la. (KEROUAC, 2004, p. 228-229).

A fala de Dean (“Compreendi então que a amava tanto que queria mata-la”) nos remete aos inúmeros casos registrados em boletins policiais pelo Brasil afora. Um desses casos mais conhecidos, foi o da *socialite* Ângela Diniz, que aconteceu no Brasil em 1976, na Amarração dos Búzios. Ângela apenas com 32 anos de idade, era separada do marido Milton Villasboas, mãe de três filhos, e acabou sendo morta pelo seu ex-marido, Doca Street, como ele era conhecido.

Villasboas teria abandonado sua esposa anterior para ficar com Ângela. Então esta, na condição de amante e divorciada, passou a contrariar os padrões femininos de comportamento da época e isso foi usado pela defesa do assassino, que alegou “legítima defesa da honra”. Assim, Angela foi descrita no tribunal como mulher promíscua, acusada de manter relações com homens e mulheres. Seria uma “mulher do mundo”, compulsiva em provocar os homens. Doca Street foi condenado a dois anos de reclusão por homicídio culposo, porém logo conseguiu a suspensão condicional da pena.

Doca Street, após sua absolvição, afirmou “Matei por amor”, declaração semelhante à fala de Dean Moriarty (“a amava tanto que queria matá-la”). São contextos diferentes, porém ilustrativos da mesma mentalidade que proclama a posse do corpo feminino pelo homens. Homens que, muitas vezes, não se conformam quando esse corpo demonstra ter vontade própria. A perseguição de Dean ainda resulta em consequências mais sérias, como relata o próprio para Sal Paradise:

(...) “invadindo o apê, ela estava sozinha- dei-lhe a pistola e pedi que me matasse. Ela ficou com a arma na mão por um tempo interminável. Propus a ela um singelo pacto de morte. Ela não topou. Eu disse que um de nós tinha que morrer. Ela disse que não. Bati com a cabeça na parede. Cara, eu estava fora de mim. Ela vai te contar tudo, ela conseguiu me tirar dessa” (...) Dei um soco na testa de Marylou às seis horas da tarde do dia 26 de fevereiro- na verdade às seis e dez (...) foi a última vez que nos encontramos e quando decidimos tudo de uma vez por todas, e escuta só: meu polegar apenas roçou na testa dela, ela nem se quer ficou roxa, e até riu”. (KEROUAC, 2004, p. 229)

É interessante notar o fato de Dean se lembrar da hora e o dia que agrediu Marylou pelo fato de ter feito uma entrega do seu trabalho no mesmo dia, ou seja, para ele a entrega foi mais significativa do que o soco que deu na testa de Marylou. O soco foi como um acontecimento “banal” já que precisou-se lembrar de um outro fato a *priore* para poder lembrar da agressão. O fato de Dean dizer que Marylou “nem se quer ficou roxa e até riu”, mais uma vez ressalva a banalização de Dean em relação a agressão. Para considerar a ocorrência como algo mais sério ela precisaria inevitavelmente ter e fica com hematomas em seu corpo. Tanto que a única seqüela que marcou Dean, foi a de sua própria, resultante do soco na testa de Marylou.

No seu relacionamento com Camille, após seu retorno, Dean permanece com ela por alguns meses, porém Camille já não era mais a mesma. E com o retorno de Sal Paradise em sua casa, Camille sabia que logo Dean sumiria outra vez. Sal percebe algo diferente no comportamento da mulher, e pergunta ao amigo o que há de errado com ela, este responde:

“Ela vai de mal a pior, cara. Ela chora e tem chiliques, não quer me deixar sair para ver Slim Gaillard, fica furiosa cara vez que me atraso e então, quando resolvo ficar em casa, ela simplesmente não fala comigo, diz apenas que sou um idiota completo”. Subiu as escadas correndo para acalmá-la. Ouvi Camille gritar: “*Você é um mentiroso, um mentiroso, um mentiroso!*”. (...) Era horrível ouvir Camille soluçando daquele jeito. Não conseguimos suportar e saímos para comprar umas cervejas e voltamos à cozinha. Camille finalmente adormeceu, ou então passou a noite com os olhos escancarados na escuridão. Não conseguia imaginar o que havia de tão errado assim, exceto talvez que finalmente Dean tivesse conseguido enlouquece-la. (KEROUAC, 2004, p. 227)

Saffioti nos diz que em casos de violência psíquica, a vítima pode ser levada a loucura, e que dependendo de alguns casos, como os de tortura, cárcere privado, essa violência pode tornar-se palpável. “Há escalas psiquiátricas e psicológicas destinadas a medir as probabilidades de vir a vítima a cometer suicídio, a praticar atos violentos contra outrem, considerando-se, aqui, até mesmo animais assassinados com crueldade”. (SAFFIOTI, p.18). Podemos perceber na fala de Sal Paradise, que ele percebe que Dean, faz mal à Camille e isto teria resultado em seu enlouquecimento. Camille tinha nítidos traços de uma mulher amargurada e depressiva.

Deste modo, podemos observar, mediante análise do livro “On the road”, comportamentos sexistas misóginos que também podem ser encontrados na sociedade burguesa da qual os personagens Sal Paradise e Dean Motiarty queriam se afastar. Para que a mulher possa ser uma mulher de “verdade”, deveria aceitar todos os devaneios do homem, seja marido ou namorado, sem questionar nenhuma atitude. Aceitar o assédio, aceitar suas

traições, seus desaparecimentos, ou quando não aceitavam, eram xingadas, coisificadas, sofriam todo tipo de violência.

Desta maneira, a análise do livro que é considerado a “bíblia da contracultura” se tornou desconcertante. Onde muitos normalmente veem liberdade, pudemos perceber violências e falta de empatia. A análise também se tornou desafiadora. Observando as desigualdades entre os gêneros na obra “On the road”, problematizamos aquilo que poderíamos esperar da Contracultura em Teresina nos anos setenta.

Será que o tipo de desigualdade entre os gêneros verificado em “On the Road” pode também ser percebido nos filmes contraculturais produzidos em Teresina no início dos anos de 1970? Qual o papel reservado para as mulheres que participaram desses filmes? Elas têm algum protagonismo ou assumem um papel meramente decorativo?

Essas e outras questões serão tratadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

AINDA SOMOS AS MESMAS? O INGRESSO TÍMIDO DAS JOVENS TERESINENSES NA CONTRACULTURA.

3.1- Contracultura teresinense na década de 1970.

As transformações socioculturais ocorridas entre o final da década de 1960 e início dos anos setenta em alguns centros do Brasil, no que diz respeito às práticas e comportamentos juvenis, desencadearam um processo de crise e ruptura nos hábitos e valores há muito consagrados pelas principais instituições que disciplinam nossa sociedade. Neste sentido, a música e o cinema foram, no âmbito das artes, os veículos responsáveis por profundas mudanças no modo pelo qual os jovens se compreendiam como sujeitos da vida urbana (Cf. CASTRO, 2014). E 1968 parece ter sido o ano para o qual convergiram o mais significativo protagonismo desta juventude em movimento.

Mas, segundo Frederico Osanan Lima, mais importante que o ano de 1968 como referência significativa para o movimento contracultural no estado do Piauí, sobretudo para a cidade de Teresina, foi o ano de 1972 (LIMA, 2006, p. 20). Na época, durante a fase mais autoritária da ditadura militar, ou seja, durante a vigência do Ato Institucional nº 5, começava-se a viver no estado os primeiros sinais do *milagre econômico* e neste contexto de modernização conservadora todo o comportamento que contrariasse o *status quo* era prontamente atacado por uma “onda moralizadora” existente no país como um todo e que repercutia também no Piauí. Este impulso conservador, representado não apenas pelo autoritarismo do governo militar, mas também pelo autoritarismo da reacionária sociedade brasileira em seu cotidiano, foi desencadeado já no final dos anos sessenta provocado pelas intensas transformações ocorridas no período.

Nos anos sessenta, a sociedade brasileira, entre o deslumbramento e o susto, já vinha perdendo os seus referenciais de tempo e espaço graças às inúmeras inovações tecnológicas que, numa velocidade nunca antes percebida no fluxo histórico do país, provocaram grandes alterações no cotidiano das pessoas, enfraquecendo suas noções acerca do real e de suas próprias identidades (Cf. CASTELO BRANCO, 2005). Assim, em meio a esse cenário, algumas verdades antes tidas como “absolutas” começara a *sangrar* pela ação da juventude, que diante de um novo e desconcertante mundo, decidiu não mais esperar que os mais velhos lhes oferecessem respostas prontas e por isso criaram novas linguagens e atitudes que tinham como objetivo explicar o que estava acontecendo.

Por isso, ainda nos anos sessenta, os jovens chamaram tanta a atenção, não só no Brasil, como em boa parte do mundo ocidental. A imprensa, por exemplo, começa a pôr em evidência o mundo dos jovens. Seus novos comportamentos, frequentemente em desacordo

com os padrões de comportamento tradicionais, acabaram dividindo a tradicional sociedade brasileira. Uma parte dela dedicava certa admiração a essa nova geração de jovens, mas outra, e talvez a mais significativa, preferia a desconfiança.

Assim, grande parte da sociedade observava aquela época de rupturas, lamentando a perda de valores culturais que consideravam importantes, como tradições familiares e costumes que eram normalmente aceitáveis. Tais mudanças não se processariam de forma pacífica. E foi por isso que ocorreram muitos conflitos entre as famílias tradicionais e a igreja, de um lado, e do outro, os jovens atraídos pelas inovações tecnológicas, por novas definições de juventude urbana no mercado consumidor e novas posturas. (CASTRO, p 38, 2014).

E assim, o sonho de engajamento político da juventude brasileira se fragmentou. Segundo Castro (2014), nos anos 1970, o modelo juvenil do estudante universitário engajado à esquerda e preocupado com os problemas nacionais, que se destacou na segunda metade da década de sessenta, deixou de ser a única possibilidade viável de contestação à ordem autoritária vigente no país. Para uma parcela da juventude entrava em cena o modelo “*underground*” do jovem norte americano, o típico “On the Road”, o “pé na estrada”. Para muitos, essa mudança representou um grande prejuízo para os jovens brasileiros. Representou a perda do engajamento político e do discurso crítico dos anos sessenta e o surgimento de uma geração alienada. O sociólogo Luciano Martins, em seu famoso ensaio “A geração AI-5”, diz respeito:

A proposição geral deste ensaio é a de que tais valores, práticas e comportamentos, que são vividos como contracultura acabaram por se transformar, em virtude dos equívocos sobre os quais se assentam, num anti-projeto de liberação; mais: constituem uma expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo e, ao mesmo tempo, são também instrumentos de alienação (MARTINS, 2004, p. 19).

Já para os setores da sociedade mais apegados às tradições, a mudança também foi negativa. Nesse caso, representou uma distorção de valores sociais importantes que teria feito surgir uma geração sem princípios, sem rumo, promíscua e que nada de positivo poderia trazer para si e muito menos para a sociedade.

Desta forma, criticados tanto pelos setores da esquerda, quanto por aqueles mais tradicionais, jovens como Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Paulo José Cunha, Arnaldo Albuquerque, entre outros, assumiram, em Teresina, o desafio de viverem a Contracultura. Queriam romper com os padrões daquilo que se entendia por cultura, bem como buscaram

evidenciar modos de vida que não fossem conectados a um modelo ideal de comportamento. (CASTRO, 2014, p. 43).

Na capital piauiense, os jovens que escolheram o caminho da contracultura, se mobilizavam em encontros realizados na Praça da liberdade, no centro da cidade. Não existia entre eles a disciplina dos corpos juvenis que engrossavam as fileiras do movimento estudantil da época, tudo era mais lúdico, libertário:

Sentados na grama e debaixo de um pé de mandacaru, entre um beijo, um cigarro e a leitura de uma notícia do jornal *O Pasquim*, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque, suas namoradas e outros jovens, procuravam um nome para o novo jornal mimeografado que eles planejavam lançar. (LIMA, 2006, p. 20).

Tinham como inspiração principal a figura de Torquato Neto e por isso, nos suplementos culturais que produziam, enfatizavam a importância de ampliar a noção de quebra dos padrões do que até então se entendia por cultura, fazendo isto, ao mesmo passo em que se procura evidenciar os modos de vida que não sejam relacionados com um comportamento ideal. (CASTRO, 2014, p. 43).

O grupo, portanto, tinha contato com a literatura que divulgava a contracultura. Mesmo com a forte repressão, os jornais ou livros com essas ideias eram repassados sigilosamente para evitar qualquer suspeita. (LIMA, 2006, p. 21). Essa tática era vital para quem buscasse ampliar seus referenciais de mundo já que, como diz José Pereira Bezerra, os anos de 1970 foram marcados pela desinformação, principalmente em Teresina e Parnaíba, já que a televisão era manipulada pela censura e por interesses comerciais. (BEZERRA *apud* LIMA, 2006, p. 21).

(...) estes jovens teciam constantemente críticas a televisão e a tudo aquilo que ela implicava em seu plano de imanência, visto que eles a acusavam de ser responsável pela produção de subjetividades serializadas, ou seja, por tentar homogeneizar os modos de existência dos indivíduos e/ou sujeitos na sociedade. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 132)

É basicamente nesse cenário que aqueles jovens sentados na grama da Praça da Liberdade vão perceber que o paraíso do consumo que se anunciava com o *milagre econômico* só servia para disfarçar a repressão como uma maquiagem. Os jovens perceberam, diante das contradições que fervilhavam na cidade, que havia chegado a hora do *desbunde* em Teresina, haja vista que eles procuravam por novas respostas para as suas perguntas. Era a

hora de contrariar o pai, a mãe, o Estado e tudo que fosse considerado por esses jovens como antiquado e careta. (LIMA, 2006, p. 32).

Em grande medida o contato de parte da juventude piauiense com a contracultura se deu através ideias de Marshall Mc Luhan, Hebert Marcuse, Normam Brown, Aldous Huxley, cuja obras ajudaram a inserir as ideias contraculturais em uma sociedade tão tradicionalista como a teresinense. (LIMA, 2006, 24). Esses jovens piauienses também estavam acompanhando toda efervescência cultural da década de sessenta com o Cinema Novo, a Tropicália, bem como as tantas manifestações políticas que ocorriam. Essas novidades eram trazidas pelas novas mídias, por viajantes que visitavam a cidade ou repassados por jovens que deixavam Teresina em busca de cidades maiores onde pudessem completar seus estudos (LIMA, 2006, p. 24).

A primeira delas era a cidade de Salvador, para onde foi o então garoto Torquato Neto, com o intuito de concluir o ensino secundário e se preparar para ingressar no Instituto Rio Branco, onde se tornaria diplomata; pelo menos era esse o desejo da família. O segundo era Brasília onde, no início da década de setenta, se inaugurava o curso de Comunicação. Acabou sendo a cidade para onde se deslocaram Paulo José Cunha e Durvalino Couto. Belo Horizonte foi o lugar para onde David Aguiar se deslocou com o objetivo de terminar o ensino secundário; além disso, foi estudar com seus outros irmãos e voltou da cidade com um visual e comportamento novos, a ponto de ser considerado por muitos, como Durvalino e Arnaldo Albuquerque, “o primeiro doidão de Teresina, neto de governador, neto de Eurípides Aguiar de família tradicional, mas que voltou de Belo Horizonte com o cabelo nos ombros pregando o amor livre”¹⁹. E por fim, o Rio de Janeiro, que por ser um centro irradiador de cultura no Brasil, atraía jovens artistas de todos os cantos do país, além de ter importantes universidades. No caso do Rio, o próprio Torquato, já citado anteriormente, encontraria o cenário adequado para produzir suas músicas e textos, em grande parte pelo contato mais direto com as idéias da contracultura. (LIMA, 2006, p. 24)

Ao concluírem os estudos esses jovens retornavam à cidade de origem, fazendo assim, com que houvesse profundas modificações em seus comportamentos e opiniões. O que permitiu o movimento contracultural em Teresina. (LIMA, 2006, p. 26). E segundo Leandro Castro:

O setor da juventude, os *sujeitos experimentais* teresinenses, no entanto, entendem o processo por que passa o mundo contemporâneo, onde as mudanças, sobretudo comportamentais, se processam de maneira vertiginosa, brusca. Os anos pós-guerra serviram, em grande medida, para a diminuição das noções tradicionais de tempo e espaço. Os veículos de comunicação em massa, alterariam profundamente as relações do homem com seu meio social. Agora, a relação entre o homem de alguns dos centros urbanos afetados pelas transformações e o mundo circundante é mediatizada, ocasionando uma mudança nas subjetividades juvenis em larga escala, o que

marca a emergência da pós-modernidade no Brasil, provocando uma (des) referencialização do real e a conseqüentemente (des) substancialização dos sujeitos. (CASTRO, p. 41, 2014).

O autor Ernani Brandão Junior se refere a uma subjetividade *underground* em Teresina durante a década de 1970, que foi constituída a partir da crítica feita por alguns jovens de classe média contra as instituições disciplinares e a sociedade de consumo. Ganham visibilidade a partir de uma *micropolítica do cotidiano*, que se manifestava em elementos da arte como tática para a “ocupação” da cidade de Teresina. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 119)

Foi através da produção de jornais, revistas alternativas, poesias, contos, fotografias, música, filmes experimentais e várias outras formas de produções artísticas, que os jovens encontraram uma maneira para tratar de problemas específicos que aconteciam no cotidiano teresinense. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 119).

Faz-se necessário ressaltar que essas produções juvenis teresinenses foram atravessadas “pelas configurações históricas emergentes nesse período, como um dito ‘refluxo’ artístico dos finais da década de 1960 e início dos anos de 1970 e aberto pelo campo da *marginalia 70*, movimento relacionado ao tropicalismo [...]” (CASTRO, 2014, p. 44). Acreditavam ser necessário seguir as propostas do experimentalismo artístico, que teve como um dos seus representantes, a figura de Torquato Neto, que atuava na frente do cinema experimental em Super-8⁸ e no jornalismo alternativo. Suas ações desestabilizadoras e “marginais”, fizeram dele um dos personagens mais marcantes dentro da proposta de renovação cultural que seria a “marginalia”. (CASTRO, 2014, p. 44).

Ernani José Brandão Junior nos diz que:

Inscrito nestes níveis de territorialidade, o poeta Torquato Neto, um dos artistas produtores de filmes experimentais, de jornais nanicos, de revistas alternativas e de suplementos dominicais na cidade de Teresina durante a década de 1970, adotou a expressão “**Transa Underground**” para referir-se à sua produção e à de seus companheiros mais próximos. Segundo Castelo Branco esta prática discursiva apontava o conceito de *underground* funcionando em pelo menos dois domínios, quais sejam eles: primeiro, no domínio do **experimentalismo** quando o poeta se propõe a “destruir a

⁸ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. Quando surgiu, o Super-8 foi proposto para uso amador - registro de eventos sociais, viagens e cenas domésticas. Seu baixo custo em relação às bitolas profissionais de cinema (35 mm e 16 mm) e a sua qualidade em relação ao 8 mm tradicional fizeram com que se tornasse, nos anos 1970 e 1980, o formato preferencial para filmes de estudantes, filmes experimentais e mesmo para tentativas semi-profissionais de cineastas iniciantes. Fonte: (CASTRO, p. 44).

linguagem”, isto é, romper com as linguagens prevalecentes e prospectar novas formas de comunicação, enquanto, por outro lado, a arte torquateana é **programática**, inscrita em uma perspectiva produtiva que coloca justamente a descoberta, a invenção de novas formas de comunicação como objetivo fim. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 155).

Muitos artistas teresinenses envolvidos com a contracultura foram influenciados pelas ideias de Torquato Neto, mas um dos mais entusiasmados foi Durvalino Couto, figura muito importante para o movimento contracultural piauiense. Esses jovens lutavam contra as regras sociais e por isso colocaram em suspeição toda uma estrutura a partir de “pequenos detalhes”. Por exemplo, podiam lançar olhares suspeitos contra os sinais de trânsito, placas ou praças, agindo de maneira subversiva ao poder que foi instituído (Cf. LIMA, 2006, p. 45-46).

Muitas vezes esses jovens foram impedidos de frequentar determinados lugares e receberam a reprovação de muitos. Também compreenderam cedo que seria preciso encontrar maneiras alternativas para que suas ideias fossem divulgadas, pois do modo convencional, isto é, pelo circuito comercial das comunicações, certamente não seriam aceitos já que suas palavras de contestação para o *status quo*, representavam o “feio”, o “caco”, o “sujo”. Sua arte fugia às regras convencionais.

Assim, de mão em mão, em um verdadeiro trabalho de formiguinha, eles passavam filmes não comerciais e jornais mimeografados, entre si, lutando assim, contra o convencional e procurando formular outra visão de mundo, de valores e comportamentos. (LIMA, 2006, p. 46). Foi nesse contexto que os filmes experimentais em super-8 da “geração Torquato Neto” foram gravados: “Miss Dora”, “David Vai Guiar”, “Terror da Vermelha”, “Coração Materno”, “Por Enquanto” e “Tupiniquim”.

Com a exceção de “Tupiniquim” e “Por Enquanto”, por estes não terem sido filmados em Teresina, (mas no Rio de Janeiro.), os outros quatro filmes foram escolhidos para compor o nosso *corpus* documental. Eles representam aquela parcela de jovens adeptos à contracultura em Teresina na década de 1970. Deste modo, a partir da análise desses filmes experimentais, temos como principal objetivo perceber se as mulheres também foram contempladas com as mudanças comportamentais ocorridas no âmbito da contracultura ou se elas continuaram sendo tratadas de forma análoga ao que ocorria nos contextos burgueses.

3.2- As mulheres através das lentes dos filmes experimentais na Teresina na década 1970.

Os filmes experimentais em super-8 foram responsáveis por nos apresentar registros visuais de uma época de Teresina e de lugares que hoje já não existem mais. São os únicos registros visuais desses lugares. (LIMA, 2006, p. 47) Da mesma forma, os curtas apresentam a utilização de técnicas de filmagens diferentes das utilizadas atualmente, bem como o costume de uma época. (LIMA, 2006, p. 47). Logo percebemos que a partir destes filmes poderíamos também analisar que representação sobre as mulheres foram criadas nestas produções fílmicas que utilizamos como fonte de estudo em nossa pesquisa. (LIMA, 2006, p. 47).

Segundo Lima (2006) as cenas dos filmes “Miss Dora”, “David Vai Guiar”, “Terror da Vermelha” e “Coração Materno” foram produzidos através das bitolas em super-8 sob as vistas da repressão e da forte censura que disseminava-se na tentativa de disciplinamento dos corpos e racionalização dos pensamentos (LIMA, 2006, p. 45).

Ainda segundo o autor, em meio a tudo isto, as atitudes desses jovens envolvidos com a contracultura como Edmar Oliveira, David Aguiar e Durvalino Couto, seriam desconcertantes porque eram uma afronta aos órgãos repressores do Estado e na maioria das vezes a atitude de todos gerava desconforto. E esta era esta a real intenção do grupo. Assim, a produção de filmes curtos, de cunho contestatório e com uma linguagem que passava uma mensagem de estranhamento, seria resultado do momento histórico que se vivenciava no país, bem como a chegada de novas ideias em Teresina. (LIMA, 2006, p. 44-45).

Mas lancemos então os seguintes questionamentos: em que medida essas novas ideias representaram a emancipação feminina? Será em relação às mulheres, esses jovens também reproduziram discursos e práticas características da sociedade burguesa? São questões como estas que tentaremos responder durante esta análise. *A priori* sobre os filmes em super-8, o autor nos diz que estes são:

Filmes que compartilham de muitas idéias do Cinema Marginal, nascido como um contraponto ao movimento cinemanovista no final dos anos sessenta. Baixo custo das produções, personagens descaracterizados, inexistência de rigor técnico, são alguns dos elementos encontrados nos filmes do Cinema Marginal e da “geração Torquato Neto”. (LIMA, 2006, p. 47).

Por receberem influências do cinema marginal e dos pensamentos de Torquato Neto são filmes que propõe uma explosão em “gestos, atitudes e táticas de enfrentamento às estratégias

de captura montadas pelo sistema dominante de pensamento” (LIMA, 2006, p. 46). Torquato Neto ao se referir sobre o uso das bitolas em super-8 milímetros, a descreve como uma arma de libertação que:

Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas, filmmakers, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Superoito... Oito crianças... Isso será o cinema liberto. (ARAUJO NETO *apud* BRANDÃO JÚNIOR, 2011, p. 95).

Segundo Torquato Neto (*apud* BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 95) a bitola em super-8 deveria ser usada como uma arma de libertação do cinema onde o uso desta deveria ser livre e sem limites, na medida em que deveria alargar-se o máximo para que pudesse ser usada não somente por cineastas e *filmmakers*, mas também por qualquer pessoa que tivesse interesse em libertar seus sonhos reprimidos por meio da produção de filmes experimentais. A “arte experimental” na qual esses jovens seguiam, consistia em pôr em questão até mesmo a própria arte, na medida em que esse tipo de prática artística, naquele período, foi responsável por questionar e reposicionar o papel do artista e do público entre a juventude teresinense. (Paulo José *apud* BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 49). Assim, a “arte experimental consistiu num exercício de experimentação das possibilidades inventadas pelos jovens no campo da criação artística que tinha como objetivo fazer ‘uma revolução ideológica ou estética’”. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 49-50)

Dessa forma, segundo o autor Ernani Brandão Junior (2011), esses jovens acreditavam no uso da arte experimental como dispositivo que possibilitasse refletir sobre a própria noção de arte e de repensar a própria condição de existência que estavam inseridos. Assim, para Durvalino Couto, Carlos Galvão e Edmar de Oliveira, uma das vias de libertação do artista e da arte seria a negação de toda instituição disciplinar, tais como o Estado, Família, Religião, Polícia, o Matrimônio, a Escola, o Consumo. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 111). Segundo LIMA (2006) os filmes em seu conjunto sugerem justamente esse tipo de necessidade que a juventude tinha de questionar essas instituições. E o autor acrescenta que em quase todas as películas, a *disciplina versus antidisciplina* era uma tensão constante. Assim:

Como não se tratava de um movimento organizado, planejado, que tinha objetivos políticos ou da ordem social, as atitudes dessa parcela da juventude são entendidas como *táticas* frente às *estratégias* de racionalização do pensamento impostas pela escola, família, estado ou por qualquer outra instituição social capaz de construir um corpo dócil e sem necessidade de questionar a sociedade. (LIMA, 2006, p. 48).

Dessa forma, esses jovens compreendiam que o papel do artista deveria ser o de desconstrução das instituições culturais que se tornaram responsáveis historicamente por ditar o que deveria se tornar arte. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 54).

Segundo o autor Francisco José Leandro A. de Castro (2014, p. 59) compreendendo que a arte serve como forma de contestação, rupturas e criação novos valores, na década de 70 com os “anos de chumbo”, formou-se assim anos marcados por um clima constante “repreensão e censura” que propiciaram acontecimentos artísticos de cunho contestatório. Bem como nos afirma o autor sobre 1970:

[...] mudanças que se processavam sob o ponto de vista das vivências, novas formas de pensar e agir, novas formas de contestação não só ao regime autoritário instituído no Brasil, mas resistências a todas as formas de autoritarismo, seja da família, nas escolas, nas universidades, mudanças significativas que se expressam nas mais variadas práticas comportamentais da juventude. (CASTRO, 2014, p. 59).

Nesse cenário de mudanças no Brasil, analisaremos aqui as mulheres através das lentes em super-8. Segundo Leandro Castro (2014), nesse momento de rupturas, as mulheres passaram a utilizar seus corpos na arena da luta micropolítica, na micrologia do cotidiano, onde buscaram a ocupação de novos espaços que antes eram designados somente para os homens. Neste caso, possibilitaram conquistando espaço em universidades, o que vai ocasionar profundas mudanças nas práticas comportamentais. (CASTRO, 2014, p. 59-60) Dessa forma, utilizamos os filmes já indicados para percebermos como a mulher do início dos anos setenta dentro do contexto das ideias contraculturais, analisando quais permanências e rupturas da sociedade burguesa podem ser observadas.

Davi vai Guiar:

O filme rodado na cidade de Teresina em 1972, tem a duração de 18 minutos e 5 segundos. Segundo Edwar Castelo Branco (2007) *Davi vai Guiar* é um trocadilho com o nome do protagonista Davi Aguiar. O título remete para a questão principal do curta: a utilização das “noções de guia e contra-guia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos panópticos de controle do espaço urbano, como sinais de trânsito” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181). A cidade de

Teresina retratada na tela é composta por um cenário bucólico, onde podem ser observados alguns hábitos do cotidiano teresinense, como em cenas que mostram pacatos bate-papos nos finais de tarde nas calçadas e a mudança quando a cidade é preenchida por automóveis e motocicletas em alta velocidade. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181).

O curta, segundo Edwar Castelo Branco (2007, p. 182), tem como argumento os signos da cidade de Teresina a partir da negação dos padrões. Neste sentido, urubus são apropriados como instrumento de uma estética minoritária, que se contrapõe a estética do “belo”, e como também acontece no filme “Terror da Vermelha”, os sinais de trânsito registrados nas imagens são sempre contrariados. Se uma placa indica uma conversão para a direita, os protagonistas seguem para a esquerda. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 182).

Frederico Osanan Lima (2006, p. 50) considera *Davi vai Guiar* expressivo. Para ele o filme trás uma alentada revolução comportamental. E segundo o autor é no corpo que essa mudança acontecia, pois o filme propõe uma contestação ao corpo rígido, inserido nos regimes disciplinares de nossas instituições, “para que essa revolução comportamental pudesse gerar táticas para enfrentar o rigor e a disciplina, tanto do ponto de vista social como artístico.” (LIMA, 2006, p. 50) Nesse sentido, os criadores desse filme usaram como tática de contestação, ações que estivessem ligadas ao cotidiano, aproveitando situações corriqueiras que não despertassem os olhares da maioria da população. (LIMA, 2006, p. 51).

Compondo a ficha técnica do filme, observamos o total de vinte atores. Os nomes não são tão legíveis mas notamos que são listados mais homens que mulheres. São apenas cinco delas. No roteiro e direção está Durvalino Couto; na produção, Arnaldo Albuquerque e Durvalino Couto; câmeras, Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira e Durvalino Couto. Podemos ver, e é muito importante frizar, que o filme *Davi Vai Guiar* é idealizado através de pensamentos masculinos. Porque essa mínima participação de mulheres tanto como atrizes, quanto como idealizadoras?

Isso talvez se justifique porque na década de 1970 eram poucas as mulheres que se dispunham a participar de filmes experimentais e a vivenciar um comportamento *underground*. Tais atitudes seriam consideradas subversivas pela Família e pelo Estado e o peso dessas instituições recaía em dobro em cima das mulheres. Bem diferentemente da vigilância para com os homens, como bem nos fala Frederico Osanan Lima:

Muito embora a figura feminina seja apresentada na literatura da década de 70 como sendo desvinculada dos costumes tradicionais, essa liberdade é rigidamente fiscalizada. Uma fiscalização que vem da família, da escola, do trabalho, da igreja, do Estado [...] dos órgãos repressores do regime militar e

de muitos outros poderes que, no âmbito do cotidiano, atuam estabelecendo quais as regras de conduta a serem seguidas [...] (LIMA, 2006, p. 58).

Deste modo, a vigilância e a maior preocupação com a reputação das filhas do que com a dos filhos, poderia ser uma das justificativas para se entender o porquê da menor participação das mulheres nos filmes experimentais. E a falta de mulheres na produção dos filmes?

Na ordem social burguesa, os homens estavam resistindo à inclusão das mulheres no mercado de trabalho considerando-as inaptas. “O fato de as mulheres estarem investindo no estudo e no trabalho ia deixando os homens receosos, e a estratégia que move parte dos discursos masculinos veiculados a imprensa é a busca de encaminhamento das mulheres para o espaço privado” (CARDOSO, 2003, p. 187). Não temos razão para acreditar que os jovens contraculturais pretendiam o mesmo, ao contrário, acreditamos que o seu desejo de subverter seus papéis sociais tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres era sincero. No entanto, é possível perceber também que a contracultura, até aquela época, era um universo marcado fundamentalmente pelo protagonismo masculino. Como foi dito no capítulo anterior, os principais “gurus” da contracultura foram homens e as obras artísticas que mais repercutiram nesse universo foram produzidas também por homens (*On the Road*, *Uivo*, *Hair*, *Easy Rider*, etc.). Isso era pouco estimulante para o protagonismo feminino, sobretudo numa cidade provinciana como a Teresina dos anos 70. Dito isso, voltemos a *Davi Vai Guiar*.

Com pouco menos de dois minutos de duração, aparecem duas jovens vestindo despojadamente mini-saia, top e calça jeans. Elas seguram uma blusa com o nome “Gellati” estampado. Essa é uma menção ao bar frequentado pelos jovens contraculturais da cidade e, como se vê, espaços que antes eram exclusivamente frequentados por homens passavam a contar com a presença feminina.



(Naire Vilar e Nazaré Lages- Fotograma de *Davi Vai Guiar*- Teresina, 1972).

Frederico Osanan Lima, ao comentar sobre as roupas usadas pelas atrizes no fotograma, destaca a erotização do corpo feminino. (LIMA, 2006, p. 59). Sem dúvida isso significa um avanço e mostra como as duas personagens, que no caso se confundem com as próprias “atrizes”, demonstram um comportamento mais libertário. No entanto, outra leitura é possível. Os dois corpos erotizados se comportam como se estivessem numa propaganda publicitária. Elas estão divulgando a logomarca do bar *Gelatti* na frente do mesmo. Ora, o uso do corpo feminino para a propaganda publicitária é prática comum nos dias de hoje, quando se naturaliza, por exemplo, a participação feminina nas propagandas de cerveja. Nelas há sempre uma mulher bonita, com o corpo escultural, de minissaia ou biquíni, em situações nas quais o erotismo é a marca. Ou seja, desse ponto de vista, o filme não avança em sentido contrário ao mercado consumidor burguês. Pode-se mesmo afirmar que usam até uma linguagem parecida.

Nos anos 1970 e 1980 houve uma evolução no modo em que a mulher era vista. Na publicidade surgiram dois tipos de mulheres. A solteira bela e

jovem, que era não só um modelo de beleza para as outras mulheres, mas também cativava a atenção do público masculino. Por outro lado, havia a mulher casada, adulta, que era mãe e dona de casa. (LOPES, LINHARES, ROCHA, 2015, p. 3).

Desta forma, ao mesmo tempo em que a cena denota a ocupação feminina em espaços antes negados às mulheres, ela também retrata um falso protagonismo. Falta as garotas expressividade. Elas trajam roupas ousadas, mas transitam na frente da câmera conforme as orientações dadas por aqueles que dirigem o filme. O mesmo acontece em cenas em que aparecem outras ousadas femininas, como mulheres entornando garrafas de cerveja ou fumando. Neste caso, o título do filme é bastante revelador. Existe um guia, e ele, tem uma perspectiva masculina. E vez por outra esta perspectiva recai em conceitos que o próprio filme procura contrariar.

Se no caso da aparente propaganda publicitária citada acima isso não é tão evidente, o próximo fotograma parece ser mais expressivo dessa circunstância.



(Atriz lavando roupa na beira de uma lagoa- Fotograma *Davi Vai Guiar* em Teresina, 1972).

Na imagem vê-se uma mulher agachada na beira de uma lagoa lavando roupas. Neste caso, o filme não expressa nenhuma ruptura em relação ao cotidiano das famílias teresinenses. Uma mulher lavando roupa, ao contrário, chega a ser uma imagem banal e representa uma das tantas tarefas de que deve se ocupar donas de casa que quisessem ser reconhecidas como mulheres dedicadas ao lar. Na Teresina do início dos anos 70, bastaria colocar um homem lavando roupas junto dessa mulher para que a cena representasse algum tipo de ruptura.

E se alguns valores e hábitos socialmente consagrados ainda se faziam presentes na mentalidade dos homens que produziram *Davi vai Guiar*, mesmo que em resquícios; o mesmo acontecia com as mulheres envolvidas nesse tipo de produção contracultural, desafiadas a enfrentar uma Teresina que, na década de 1970, conservava ainda rígidos valores morais, segundo Cardoso (2003, p. 218).

Neste sentido, descobrimos a história de Claudete Dias. Participante de alguns filmes experimentais na época, mesmo contrariando algumas regras sociais estabelecidas, mantinha uma subjetividade ainda muito marcada pela tradição. Ela, por exemplo, apesar das aparências, procurou manter-se “virgem, pura e imaculada”:

[...] em Teresina, falavam que eu era maconheira, rapariga, eu era... o que você imaginasse que eu era em Teresina, porque eu fazia teatro e cinema. Diziam que eu namorava Torquato Neto, que eu ‘dava mas do que chuchu na serra’, que minha casa e do meu irmão tinha uma chaminé para sair a fumaça da maconha, porque enfim...e eu não era nada disso, repito, eu era virgem, pura e imaculada [...]. Meu próprio namorado que eu amava, eu não transava com ele, quer dizer, fui embora de Teresina para o Rio de Janeiro, pura, virgem e imaculada, como havia saído de São Raimundo, mas na boca da sociedade de Teresina eu era ‘falada’, e pra completar eu tinha uma moto, ia dar aula nos colégios São Francisco e Paulo Ferraz, na minha moto. Em 1972, saí da casa do meu tio e fui morar com meu irmão Ezequiel, acho que fomos os primeiros jovens em Teresina a morar sozinhos e isto chamou muito atenção. Não havia essa prática de jovens orarem sozinhos e como nossa casa era repleta de amigos para ouvir música, conversar, namorar e sair para a noite, dava margem às falações maldosas. (DIAS *apud* CARDOSO, 2003, P. 219).

A fala de Claudete Dias revela um sujeito que procurava se constituir entre rupturas e permanências. Sua subjetividade foi marcada, então, por discursos contraditórios que a constituíram. Era uma “moça falada”, e isso a incomodava, mas também ostentava como um prêmio a ideia de que era uma mulher “liberada”.

Em outra cena de *Davi Vai Guiar*, a conjugação entre ruptura e permanência também se faz presente de forma direta. Segue o seu fotograma:



(Atriz baixando a saia, Fotograma de *Davi Vai Guiar*- Teresina, 1972).

Na imagem, é possível ver um pequeno flagrante que evidentemente não estava planejado. Uma das garotas, vestindo uma mini-saia, está andando de costas para a câmera quando de repente, num gesto rápido, puxa a saia para baixo, na intenção de se preservar um pouco mais. Tal comportamento, indica que mesmo aquelas jovens que entravam no universo *underground*, por mais que a mudança de comportamentos e ousadia fossem os lemas dessa ambiência, elas não estavam totalmente desvinculadas dos valores sócio-culturais das classes conservadoras. O recato se mostrava como um elemento presente mesmo diante das novas ideias propostas pelos filmes experimentais.

Mesmo entre aquelas que se encontravam em luta contra o conservadorismo, eram poucas as mulheres que ousavam romper totalmente com o já estabelecido. Em sua maioria, elas eram ensinadas, desde crianças, a necessidade de evitarem a fama de “moças faladas”. Assim, qualquer comportamento que não fosse bem visto pela a sociedade poderia comprometer definitivamente a sua inserção social. Neste sentido, é importante destacar que a maioria das jovens que se envolvia com a contracultura dificilmente pertenciam às classes

sociais mais baixas. Geralmente, vinham de famílias de classe média e para elas era muito difícil desvincular-se totalmente da família.

Terror da Vermelha

O filme *Terror da Vermelha* produzido em Teresina no ano de 1972, e rodado por Torquato Neto, segundo Edwar Castelo Branco, representa um dos últimos acontecimentos da trajetória artística do poeta. Nesse momento histórico, temos uma Teresina considerada uma cidade intermediária entre as pequenas cidades do interior e as metrópoles dos grandes centros, mesmo sendo a capital do Estado. Torquato Neto, ao retornar para Teresina nesse período carrega consigo uma visão de Teresina como uma cidade em que “não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde o cabeludo não entra nas escolas nem nas casas das famílias” (PIRES apud CASTELO BRANCO, 2006, p. 114) Foi neste cenário que Torquato Neto, junto com outros poetas, resolveu “montar um filme durante a filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme” (TORQUATO NETO apud CASTELO BRANCO, 2006, p. 114). Assim, o “Terror da Vermelha” foi produzido. Segundo Edwar Castelo Branco o roteiro do filme foi escrito seguindo a forma de poema.

O filme conta a história de um “magricela” (alter-ego de Torquato Neto) interpretado por Edmar de Oliveira. Mostra-o desorientado, perambulando pelas ruas, principalmente nas ruas do bairro Vermelha, em Teresina, localizado na região sul da cidade. Sobre o personagem e o filme:

[...] ele é um serial killer que estrangula seguidamente a seus amigos e amigas e, depois de uma espécie de duelo na Estação Ferroviária de Teresina, hoje desativada, bota o pé na estrada e deixa para trás ruas, praças e quintais, como um cowboy justiceiro. O filme faz uma desconcertante mistura de referências, que inclui Godard, Western e experiências do chamado “cinema em pânico”, cujos expoentes são Ivan Cardoso e José Mojica Marins. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 116).

Segundo Edwar Castelo Branco (2006), os dois fatos são expostos em uma narrativa que nega o tempo como elemento estrutural. Não há um “começo, meio e fim”. A estrutura temporal do filme, ainda segundo o autor, é antiteleológica, aproximando-o da maioria das experiências marginais da década de 1960, isto é, das “narrativas desorganizadas”. A sensação

com o filme é de desconforto, como se Torquato Neto andasse rodopiando loucamente com uma câmera na mão “e, a partir do gesto, conseguisse exteriorizar o ponto de comunicação entre o seu (de Torquato) mundo subjetivo e o mundo exterior. Não há um final objetivo e, além disso, nele diferentes mundos se cruzam [...]” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 116).

De modo geral, “Terror da Vermelha”, segundo o autor, representa um esforço torquateano em construir uma linguagem que permitia a fuga da “captura social da subjetividade”, isto é, investir em uma contralinguagem que lhe permitisse escapar do que fosse padronizado. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 117) Não há um roteiro padronizado, as imagens se apresentam desordenadamente e se entrecruzam em suas lembranças. Torquato parece expor o caos que lhe habita do lado de dentro. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 117)

Assim:

O gesto de entrar e sair, ainda que lhe fira de morte, é também o que lhe salva. A desordem que apresenta, então, seria um gesto para combater os três grandes estratos que nos amarram e nos sujeitam, nos fazendo ser como somos: o organismo, que nos faz sentir articulados a um mundo racional e organizado, a significância, que nos posiciona num universo de sujeitos, e a subjetivação, que nos sujeita e articula a um modelo de racionalidade. Entendida assim, a anarquia de “O terror da vermelha” adquire um significado lógico: seria um gesto no sentido da construção, para Torquato Neto, de um “corpo sem órgãos”, isto é, uma estratégia para enfrentar os estratos citados, os quais operam nos obrigando a ser organizados, significantes e significados, intérpretes e interpretados, em suma, nos interpelando em sujeitos a partir de um universo cultural que nos antecede e nos molda. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 117).

Assim, *Terror da Vermelha* expressa a subjetividade de um sujeito fragmentado e não tem nenhuma pretensão de representar grupos sociais, de minorias ou não. E no “transe” de Torquato, as mulheres “entram” e “saem” de cena sem maior relevância. Como em *Davi vai Guiar*, as personagens femininas apenas transitam por *Terror da Vermelha* sem nenhum momento de maior expressão. Exceto numa cena.

Há um momento em que uma mulher ganha maior expressividade. Ela não é apenas capturada pelas lentes, se movimentando conforme a orientação de seus colegas. Ela é quem conduz a cena, uma das cenas de maior duração. Sua dança transmite uma mensagem de libertação. O seu corpo baila no espaço de forma livre em movimentos desconexos típicos do rock in roll. Além disso, sua roupa também era bastante ousada.



(Atriz dançando – Fotograma de *Terror da Vermelha*- Teresina, 1972).

Neste caso, observando a ficha técnica do filme, percebemos, assim como ocorreu na análise de *Davi vai Guiar*, que *Terror da Vermelha* também tem poucas mulheres no elenco, que é assim composto: Edmar Oliveira (protagonista), Conceição Galvão, Geraldo Cabeludo, Claudete Dias, o próprio Torquato Neto, Etim, Durvalino Couto, Paulo José Cunha, Herondina, Edimilson, Carlos Galvão, Xico Ferreira, Arnaldo Albuquerque, Heli e Saló.

Por fim, uma ocorrência sutil, mas reveladora. Ocorre quando, o serial killer consegue sua primeira vítima mulher, representada pela atriz Claudete Dias. Sentada no banco de uma praça, ela é surpreendida pelo magricela que a persegue até conseguir pegá-la, e matá-la enforcada. Nesta cena em que a personagem é levada ao chão pelo assassino, Claudete Dias, num gesto inesperado tenta evita que a sua roupa íntima apareça sob o seu vestido curto. Isso nos mostra a recorrência do mesmo fato que acontece em *Davi Vai Guiar*, no qual pudemos ver uma jovem baixando a saia, numa atitude que mostra o apego dessas jovens pelo recato. Neste sentido a fala de Claudete Dias é interessante:

[...] as meninas da minha geração, contraditoriamente..., fizeram um pouco a revolução sexual, eu não fiz revolução sexual, eu fiz outra revolução: revolução social, revolução de comportamento, de participação e tudo, mas não sexual, apesar de eu ter muito essa imagem, porque eu namorava muito, namorava assim: começava a namorar, aí o namorado queria mandar em mim ou queria casar, eu acabava; começava namorar outro, queria mandar em mim, dizer como é que eu tinha que me vestir, como era que eu [tinha que] me comportar, então eu terminava. Isso criava uma imagem de namorada em São Raimundo Nonato, era liberada, era rapariga, era falada, mas eu era pura, virgem, imaculada, só que eu gostava de namorar e beijar na boca. (DIAS *apud* CARDOSO, 2003, P. 218).



(Edmar de Oliveira e Claudete Dias. O braço esquerdo da jovem tenta segurar o vestido - Fotograma de *Terror da Vermelha*- Teresina, 1972)

Claudete Dias, mesmo consciente de sua importância para o rompimento de “amarras” comportamentais, reconhece que não fez revolução sexual. Mesmo gostando de namorar e considerada “liberada” ou mesmo “rapariga”, ela permaneceu “pura, virgem e imaculada”. Ou seja, mesmo diante dos questionamentos e de algumas rupturas comportamentais na década de 1970 em Teresina em torno da sexualidade, para as mulheres, continuaram prevalecendo os rígidos valores morais. (CARDOSO, 2003).

Miss Dora

Miss Dora (1974), segundo a autora Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa (2014), caracteriza-se como um filme experimental que, como os outros filmes em super-8 desse período, não possui um roteiro planejado. O filme, segundo Ernani Brandão Junior, é uma crítica aos costumes e comportamentos da sociedade teresinense, particularmente, à repressão que se estava vivenciando na época, com a ditadura civil-miliar em vigência. Teresina, no período dos anos de chumbo, era uma cidade provinciana e conservadora e os movimentos artísticos e culturais no período eram monitorados e perseguidos pela Polícia Federal e pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 107). Por meio de uma narrativa não linear o filme apresenta personagens como seriais killers, anti-heroínas e anti-heróis, (SOUZA, 2014) que transitam pelas ruas da cidade, mostrando a Praça da Bandeira, Praça da Liberdade, a Avenida Frei Serafim, a Igreja São Bendito e lugares não mais existentes na cidade, como o caso do bar *Gelatti*. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 110).

Neste filme as mulheres têm grande protagonismo, a começar pelo título que é uma homenagem para uma mulher. Durvalino Couto Filho em entrevista realizada por Jaislan Honório Monteiro (2012) diz: “Edmar fez um filme chamado *Miss Dora* – homenagem a uma menina muito doida que tinha aqui em Teresina” (FILHO apud MONTEIRO, 2012, p. 03). Ou seja, o foco estava sendo dado a mulher.

Desta forma, em seu enredo, as mulheres, diferentemente dos dois filmes anteriormente analisados, são as protagonistas. Sua “narrativa” dá destaque às mulheres e evidencia a sua busca por novos espaços e novos comportamentos; mostrando assim uma ruptura com os padrões da “boa moça” recatada e evidenciando suas vontades, seus corpos com o intuito de provocar e construir novas formas alternativas de subjetivação. (SOUZA, 2014, p. 5).

Segundo Edwar Castelo Branco “*Miss Dora*”, dentre todos os filmes, é o que apresenta a expressão mais evidente do esforço desses jovens para uma síntese de marcas identitárias, provavelmente, pelo sentimento de diáspora que levava, a partir de 1973, os jovens cineastas a irem atrás de melhores condições de estudo e para sua arte. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 186). Sobre o filme Ernani Brandão Júnior nos diz:

[...] o filme começa antes do filme, pois nem todo filme tem começo- meio-fim. É preciso situar seus cortes, habitar suas ilhas de edição, sonhar com as práticas discursivas que não foram apresentadas, fitá-lo mudo e depois com som e cores. É preciso curtir o passeio pela cidade, habitar com os olhos,

com a imaginação e com a intuição os focos mirados por quem conduzia a bitola. O centro de Teresina aparece como lugar privilegiado deste registro fílmico, como lugar de enunciação das práticas discursivas que permitem, hoje, acessar as imagens dos lugares e os movimentos daquela época, como por exemplo, da avenida principal da cidade a Frei Serafim, assim como algumas de suas praças, tais como a Praça da Bandeira, a Praça da Liberdade, mas também, a Igreja de São Bendito e os lugares que pela dinâmica da existência já não existem mais, como o bar *Gelatti*. (BRANDÃO JUNIOR, p. 110)

Desta maneira, “Miss Dora” representa bem a subjetividade dos jovens experimentais de Teresina, mostrando um caráter contestador contra os imperativos da ordem estabelecida. O filme é puro fluxo: carros transitando pelas ruas da Capital; pessoas andando de bicicleta; trabalhadores (trajados de vestes longas), carregando marmitas; mulheres em bares, fumando cigarro e placas de trânsito. “Porém as placas de trânsito são constantemente desobedecidas por *Miss Dora* e pelos trabalhadores que caminham delinquentemente pelas ruas de Teresina e no sentido contrário aquele estabelecido pelas placas de trânsito”. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 109).

Compondo a ficha técnica do filme de Edmar Oliveira temos os seguintes “atores”: Dora, Zé Alencar, Ruth, Gordinho, Zé Henrique, Zé Raimundo, Franzé, Laurindo, Marcelina, Durvalino Couto, Xico Pereira, Edinha, Moisés e Edmar Oliveira. Mas percebe-se que apesar das poucas “atrizes”, os personagens femininos recebem um papel de destaque no filme. Segundo Castelo Branco, *Miss Dora* seria uma espécie de “divã dos superoitoistas”, que procurou deste modo significar o espaço frequentado por aqueles jovens, colocando também em questão, a dita “emergência” do corpo feminino erotizado no cenário público. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 186).

Neste sentido, uma das cenas iniciais do filme é a de uma jovem que se encontra sentada na cadeira do bar “Gelatti”, o mesmo de *Davi vai Guiar*. Assim como nos outros filmes, o bar *Gellati* aqui é o principal ponto de encontro da juventude teresinense contracultural do início dos anos 70. O bar não seria apenas um “ponto de convergência” como nos diz Castelo Branco, mas também seria uma metáfora da cidade que aqueles jovens desejavam consumir, “num momento em que liberadores e a minissaia exigiam a fundação de novos lugares de sujeito” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 186).



(Atriz bebendo no bar Gelatti - Fotograma *Miss Dora* em Teresina, 1974).

A cena nos leva a refletir sobre a inserção das mulheres nos espaços antes não ocupados por elas. Lugares que eram tipicamente frequentados por homens. Na imagem, podemos perceber uma mulher que está bebendo sozinha e o fato de não estar “acompanhada”, para a sociedade teresinense da época, era algo ruim. A típica “mulher independente” passaria a ser vista com grande receio, como nos fala Claudete Dias, que vivenciou esse período: “[...] Hoje convivo com mais tranquilidade com o fato de eu ser solteira. Sempre fui muito cobrada pela minha família pelo fato de eu não ter um marido, viver viajando, pegar minha mala e ir pelo mundo e não ter homem na minha vida.” (CARDOSO, 2003, p. 221).

A moça desacompanhada, bebendo no bar Gellati, parece estar angustiada. Talvez porque não conseguisse ou não quisesse se submeter às diretrizes de uma sociedade machista. Percebe-se isto pelo modo como ela se movimenta, de forma nervosa. Além de beber, ela fuma um cigarro que encontrou no chão do bar. Também parece estar cansada. Deita, então, sua cabeça sobre a mesa. Neste momento, como num passe de mágica, surge um rapaz sentado na mesma mesa. Ele bebe no copo da garota e tira de seu bolso um revólver, que

entrega em seguida para a moça diante de si. Então ele deita a sua cabeça novamente e, assim como surgiu, desaparece subitamente.

A moça põe a arma na bolsa e levanta em direção à mesa ao lado, onde estavam alguns rapazes. Um deles a abraça em meio a sorrisos gentis e juntos parecem combinar algo. Em seguida, a garota vai em direção a um fusca estacionado em frente ao bar, acompanhada dos rapazes, ainda abraçada com um deles. E no mesmo carro, todos vão embora.



(Atriz saindo do bar *Gelatti* com os rapazes - Fotograma *Miss Dora* em Teresina, 1974).

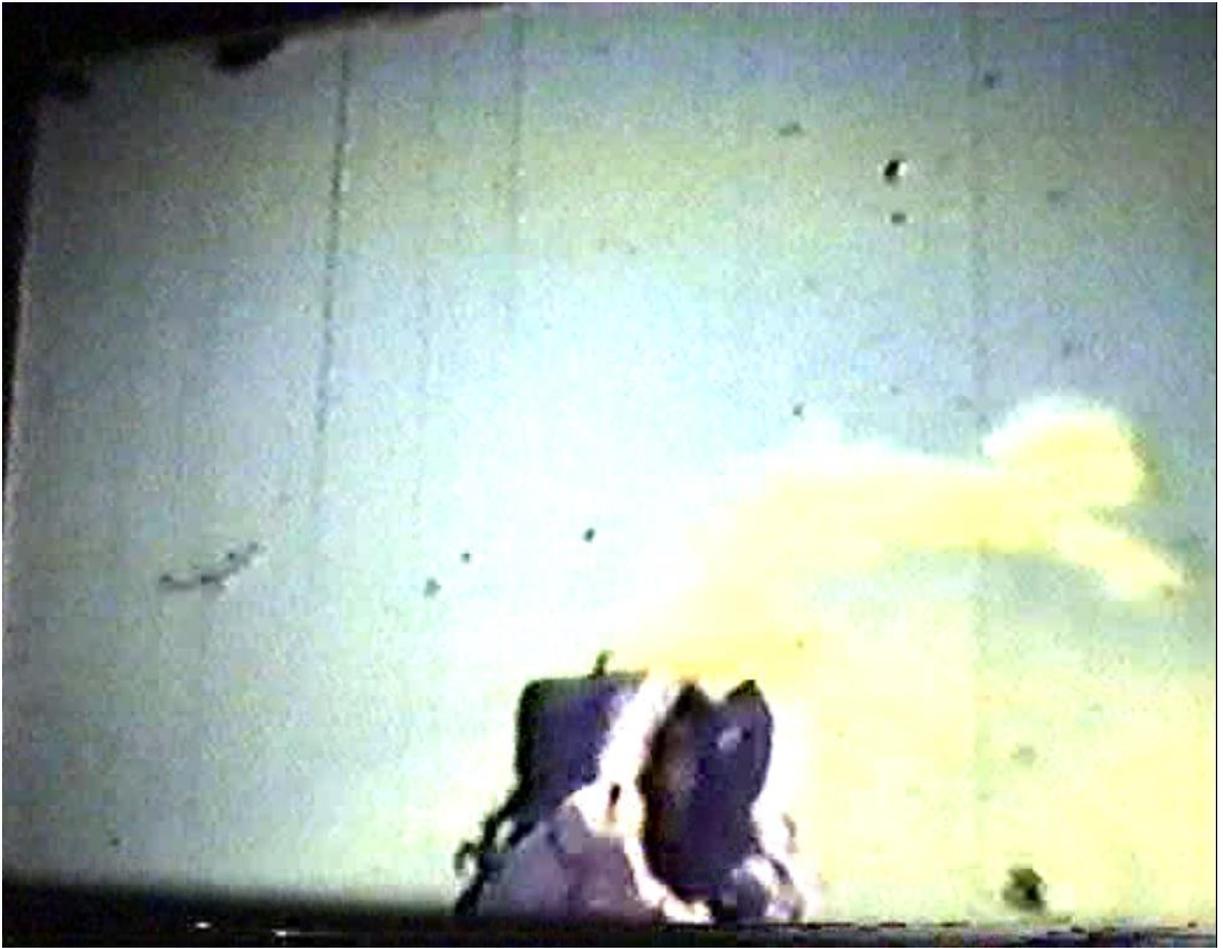
Na cena, segundo o autor Brandão Junior (2011), podemos observar uma jovem mulher se insinuando para rapazes, numa tentativa de emancipar-se do padrão de subjetividade dominante da época. Essa mulher, que se insinua, representa assim uma resistência ao modelo de feminilidade que tomava em sua essência a mulher como uma noiva, futura dona de casa dedicada ao lar. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 108). Sobre esta cena o autor diz:

Durante este caminho a ser percorrido por ela as linhas que a compõe passam a funcionar de forma diferente. O seu comportamento nega, a aspirante a noivinha, o acesso ao lugar do sacro matrimônio. É dito a ela: - Não casarás! Ela institui outros referenciais, resolve investir então numa linha de desvio. Ela está se desintegrando e juntamente com ela as imagens fortes e recorrentes que lhe subjetivaram por muito tempo. Em pleno desmanche, ela cria para si um corpo de noivinha que gora. É dito a ela pela segunda vez: - Não casarás! Desobediente aos mandamentos ela bebe e fuma sentada sozinha na mesa de um bar, um comportamento condenável para uma moça de família. No entanto, ela deve estar atenta as atualizações nas estratégias de formação do desejo e da produção de subjetividade no campo social. Ainda não deve se considerar salva, deve manter a arma guardada e ficar vigilante, pois ela pode ser subjetivada por uma linha de aspirante a noivinha que gora, mas logo em seguida vinga. Antes de sair, é dito a ela: - Se ainda assim casares, serás desquitada e expulsa do sacro matrimônio. Ela sorri desafiadoramente sem expressar preocupação alguma. Ela, no esforço de constituição de brechas na linha padrão de desejo, se vai de carro com os quatro rapazes para algum lugar. (BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 108)

Podemos perceber na cena em questão um rompimento com comportamentos tradicionais femininos. Surge diante de quem vê o filme um comportamento transgressor protagonizado pela mulher. Ousada e destemida, essa mulher se nega a se submeter ao roteiro de vida que a sociedade escrevera para ela. Ela não quer ser a “moça correta”, a virgem ou a noiva por excelência. Ela quer exercer o direito de ter e vivenciar os seus próprios desejos. E está “armada”, decidida a encarar qualquer julgamento.

O filme *Miss Dora* ao dar um maior protagonismo para a mulher, também a empodera. Aos 5 minutos de filme, passeando por uma praça, uma moça pega um cigarro que havia sido lançado por um rapaz que conversava com outros dois. Ela começa a fumar sorrindo para os rapazes. Em seguida, um deles caminha em sua direção e tenta convencê-la a devolver o cigarro. Ela se nega a fazer a vontade do homem e sai correndo e ele corre atrás dela. Ou seja, podemos observar nesta cena, uma mulher que diz “não”, que se nega a fazer as vontades do homem, que se posiciona de forma igualitária sem estar submissa aos caprichos alheios.

No fotograma a seguir destacamos outra cena do filme que afirma o empoderamento feminino.



(Atriz atirando - Fotograma *Miss Dora* em Teresina, 1974).

Na imagem se vê uma outra personagem feminina atirando em um homem usando um capacete de policial militar. A cena é simbólica em dois sentidos. Ela representa não apenas a luta da mulher contra a submissão que a sociedade patriarcal lhe impõe, como também um engajamento feminino contra a Ditadura civil-militar que procurava controlar os rumos do Brasil naqueles anos.

Coração Materno

O filme “Coração Materno” de Haroldo Barradas rodado em 1974, segundo Edwar Castelo Branco (2007) revela claramente a influencia do *Tropicalismo* sobre a geração destes cineastas de filmes experimentais no Piauí (CASTELO BRANCO, 2007, p. 185). Tendo

como duração apenas 14 minutos, o curta possui um elenco menor, tendo como protagonistas os jovens Pereira, Frace Barradas, Pierre Baiano, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque, sendo este último além de atuar também opera a câmera e edita as imagens. Não consta nos créditos o nome de nenhuma mulher, apesar de aparecerem personagens femininos em algumas poucas cenas do filme.

Essa circunstância representa bem o papel passivo das mulheres na obra. Os responsáveis por *Coração Materno* se apropriam totalmente de imagens femininas, seja para matá-las, seja para torná-las o signo de uma falida instituição: o amor romântico. Isso porque o filme narra a estória do assassinato de uma velhinha cometido por seu filho. Este, apaixonado, promete dar o *coração materno* de presente à sua amada. Segundo Edwar Castelo Branco e Fábio Leonardo, o filme também problematiza a relação entre pais e filhos e revisa as sociabilidades juvenis, procurando desta forma, desconstruir a noção de amor romântico.

A crítica aos valores familiares, através do experimentalismo artístico em Teresina, tem sua expressão de maior destaque no filme *Coração Materno*, de Haroldo Barradas. Após um início, em que também passeia pela cidade, ao mesmo tempo em que aponta um ideal de desterritorialização (o que fica expresso com os versos da música *Irene*, de Caetano Veloso: “Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui. Eu não tenho nada, nada. Quero ver Irene rir. Quero ver Irene dar sua risada.” e estabelece uma metalinguagem com a própria produção de um super-8, a película aborda as relações familiares, e sua subversão. Para tanto, usa as referências tropicalistas, expressas na canção homônima, de Vicente Celestino, interpretada por Caetano Veloso no disco *Tropicalia ou Panis et Circensis*. A sequência seguinte aponta a incursão de um rapaz em sua casa, onde encontra a mãe – representada com uma figura materna tradicional, com um vestido longo, e ajoelhada perante um oratório – e a esfaqueia, arrancando-lhe o coração do peito. (CASTELO BRANCO; BRANCO BRITO, 2012, p. 13).

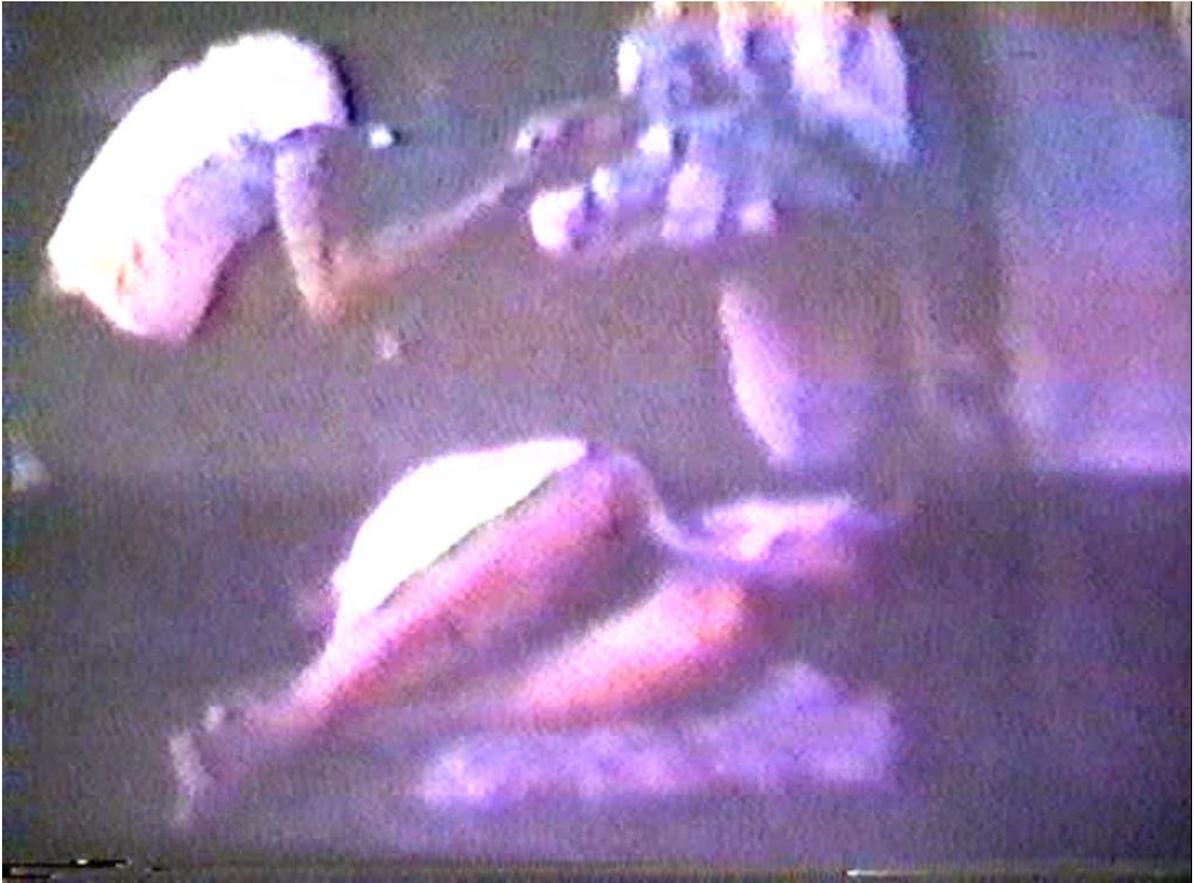
Para isso, o filme se apropria da música de Vicente Celestino:

*Disse um campônio à sua amada:
 "Minha idolatrada, diga o que quer
 Por ti vou matar, vou roubar
 Embora tristezas me causes mulher
 Provar quero eu que te quero
 Venero teus olhos, teu porte, teu ser
 Mas diga, tua ordem espero
 Por ti não importa matar ou morrer"
 E ela disse ao campônio, a brincar
 "Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vá buscar
 De tua mãe, inteiro o coração"
 E a correr o campônio partiu*

*Como um raio na estrada sumiu
 E sua amada qual louca ficou
 A chorar na estrada tombou
 Chega à choupana o campônio
 Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
 Rasga-lhe o peito o demônio
 Tombando a velhinha aos pés do altar
 Tira do peito sangrando
 Da velha mãezinha o pobre coração
 E volta a correr proclamando
 "Vitória, vitória, tem minha paixão"
 Mas em meio da estrada caiu
 E na queda uma perna partiu
 E à distância saltou-lhe da mão
 Sobre a terra o pobre coração
 Nesse instante uma voz ecoou:
 "Magoou-se, pobre filho meu?
 Vem buscar-me filho, aqui estou,
 Vem buscar-me que ainda sou teu!"⁹*

Nessa desconstrução de valores familiares tradicionais, tanto na música quanto no filme, o ideal de amor romântico é atingido, conforme Edwar Castelo Branco e Fabio Leonardo Castelo Branco Brito. O assassino, ao retirar o coração de sua mãe, ainda faz dele sua refeição na companhia de sua amada namorada, num estabelecimento chamado de “Restaurante Familiar”, intextualizando com a música de Celestino: “Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração. E volta a correr proclamando: ‘Vitória, vitória, tens minha paixão’”. Desta forma, ainda segundo os autores, a estética do filme é a mais dramática dentre os outros, tornando-o com um tom mais tragicômico. (BRANCO BRITO, CASTELO BRANCO, 2012).

⁹ Letra da música “Coração Materno” de Haroldo Barradas, retirado em <https://www.letras.mus.br/vicente-celestino-musicas/125746/>. Acesso em 22 de Agosto de 2016.



(O filho assassino com o *coração materno* em sua mão- Fotograma de *Coração Materno* - Teresina, 1974).

Fica evidente a estratégia de desconstrução apresentada pelos jovens contraculturais que fizeram o filme. Mas, se por um lado eles desconstróem o mito do amor romântico e os valores tradicionais familiares, por outro a mesma simbologia dos crimes passionais contra as mulheres nas sociedades burguesas se repete. O homem continua matando por amor.

Na sociedade burguesa, os crimes passionais cometidos contra a mulher sempre foram recorrentes, tanto que no ano de 1970, foram criados alguns tratados e convenções internacionais na tentativa de sensibilizar os governos e sociedades. No Brasil a dominação masculina fez do espaço familiar um *locus* para a violência contra a mulher, sendo esta “necessária” para a manutenção da família e do bom funcionamento da sociedade, como nos afirma as autoras Lana Lage e Maria Beatriz Nader (2012, p. 287).

Ainda segundo as autoras Lana Lage e Maria Beatriz, um dos casos de crimes passionais que simbolizam a nossa cultura de violência contra a mulher é o caso da cantora Eliane de Grammont e o cantor Lindomar Castilho, “o assassino romântico”. Um dos crimes de maior repercussão no Brasil aconteceu no dia 31 de Março de 1981. Já separados, a cantora

apresentava-se no Café da Belle Époque, quando Lindomar Castilho, da plateia, dispara 5 tiros contra o palco. Eliane foi atingida nas costas e morreu e Carlos Randall, primo do cantor também foi atingido. Lindomar tentou fugir, porém foi detido pelas testemunhas e por pouco um dos maiores cantores do Brasil não foi linchado no local. Era o fim de sua carreira.

Ainda segundo as autoras o caso que repercutiu nacionalmente. O crime teve como justificativa, dada pelo assassino, a “legítima defesa da honra”, dizendo-se transtornado pelo relacionamento da ex-mulher com seu primo. Lindomar ainda declarou publicamente que amava Eliana. Eliana tinha uma filha com Lindomar, e ele era tido como agressivo e ciumento.

Mas em 1980 as feministas já estavam mais fortes e organizadas e questionaram a aplicação do argumento “em legítima defesa da honra” como justificativas para os crimes passionais, através dos meios de comunicação e de protestos. Repudiaram a atitude apática da sociedade diante dos crimes passionais bem como a desqualificação feita da vítima. Lindomar foi condenado a 12 anos de prisão no ano de 1984, porém foi beneficiado com a liberdade condicional, após cumprir metade da pena em regime fechado. (LAGE; NADER, 2012, p. 299-300).

Podemos concluir que o filme *Coração Materno*, ao tentar fazer uma crítica em relação às relações familiares de sua época, acabou por se aproximar do patriarcalismo da sociedade burguesa. Neste tipo de sociedade, as mulheres morrem em “defesa da honra”, já no filme analisado, as mulheres morrem porque simbolizariam valores considerados superados. Ou seja, de qualquer forma, a vítima é a mesma. Em defesa dos “bons costumes”, a mulher morre. Ao se contestar esses “bons costumes”, ela morre também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do livro “On the road” tornou-se determinante para suscitar a problemática dessa pesquisa, tendo em vista a importância desta obra consagrada como a “bíblia” da *beat generation*, condição em que influenciou pessoas do mundo todo a adotarem posturas mais libertárias. Através desta obra, que narra às aventuras de Sal Paradise e Dean Moriarty, foi possível questionar o papel da mulher em obras contraculturais. Foi detectado em “On the road” fortes pensamentos sexistas misógenos. Com certa regularidade, as mulheres são tratadas de forma pejorativa. Constatamos, enfim, que contraditoriamente, na obra existem violências contra as mulheres, assim como nas sociedades patriarcais burguesas, contra as quais os jovens contraculturais buscam se opor em todo o mundo.

E da mesma forma que observamos na obra “On the road” resquícios de um pensamento patriarcal, notamos a mesma ocorrência nos filmes experimentais contraculturais de Teresina da década de 1970, mesmo que nestes, esses resquícios se apresentem de forma diferente daqueles percebidos na obra de Jack Kerouac. Não existe, propriamente, nenhuma violência contra a mulher nesses filmes e neles também é possível verificar algumas conquistas femininas diante da provinciana sociedade teresinense do início dos anos de 1970.

Percebemos que através da contracultura, algumas jovens teresinenses alcançaram um padrão de comportamento mais libertário. Os filmes mostram mulheres frequentando novos espaços de sociabilidades, como os bares, e adotando novos comportamentos como, fumar, consumir bebidas alcoólicas, dançar livremente ou vestir roupas mais ousadas. Enfim, os filmes, em grande medida, retratam mulheres libertas.

Mas também podemos perceber que essas rupturas aparecem lado a lado com a permanência de alguns padrões tradicionais de comportamento. Algumas cenas registradas nesses filmes guardam percepções patriarcais em relação à mulher. E em grande medida, isso se justifica porque, assim como nas sociedades burguesas, o universo dos filmes experimentais em Teresina também era uma ambiência idealizada por homens. Eram eles que pensavam e dirigiam todas as obras.

Em *Davi vai Guiar*, por exemplo, a mulher continua lavando a roupa. Não há homens lavando ao seu lado. Neste momento em particular, existe um paradoxo. Se a proposta da contracultura era romper com os ditames burgueses, o filme nos mostra justamente o contrário. Realça a permanência de funções comuns no dia-a-dia de algumas mulheres. Temos

também a imagem de “garotas-propagandas”, quando fica reservado, às moças, a função de ficarem em frente ao bar *Gellati*, divulgando a sua logomarca.

Observamos também o recato de algumas jovens. Embora envolvidas com a Contracultura em Teresina, elas carregam na sua conduta fortes resquícios da educação conservadora. Nota-se isso, em cenas como a de uma jovem baixando a saia curta ao caminhar, numa confusão de personalidades entre a personagem e a “atriz”. E por fim, temos também um crime passionai, no qual a vítima é, como na maioria dos crimes passionais, uma mulher.

Desta forma, é possível afirmar que a contracultura teresinense do início dos anos setenta não conseguiu se desvincular totalmente de alguns vícios patriarcais existentes nas sociabilidades burguesas. De modo geral, representou uma ruptura comportamental juvenil. Seus filmes experimentais de nenhum modo devem ser confundidos com manifestações burguesas ou conservadoras. Longe disso. E neles, as mulheres também conquistaram novos espaços e se permitiram ter novos direitos. Mas mesmo nesta nova realidade proposta, existe uma divisão visível entre as liberdades do homem e às liberdades da mulher, entre o protagonismo masculino e o feminino. E neste caso, os homens continuam mais livres e seu pensamento continua prevalecendo. Eles, enfim, continuam sendo os “guias”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS E FONTES

ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS

BRANCO BRITO, Fábio Leonardo Castelo; CASTELO BRANCO, Edwar Castelo. *Uma nova poética dos espaços: cinema experimental e práticas juvenis na Teresina dos anos 1970*. In: Anais História da Mídia Audiovisual e Visual, Teresina, 20 e 21 de junho de 2012.

CAMPOS, Carmen Hein de. Lei Maria da Penha: Desafios para a integração de novos sujeitos de direitos. STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; Zanello, Valeska. *Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *O Terror da Vermelha: síntese sensitiva da marginalia 70*. In: Anais II Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP, 2006, p. 112-118.

_____, *Táticas Caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 177-194 – 2007.

CASTRO. Francisco José Leandro Araújo de; NASCIMENTO, Francisco de Assis Sousa. *Espaços moldados na contra-dança dos passos: mutações nos corpos juvenis e práticas desviantes em Teresina-PI no início dos anos 1970*. In: Anais História da mídia alternativa do II Encontro Nordeste de História da Mídia, Teresina, 20 e 21 de junho de 2012.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. *A mulher na visão do patriarcalismo brasileiro: uma herança ocidental*. In: Revista Fatos e Versões, n.2, v.1, p. 3-16, 2009. Disponível em: www.catolicaonline.com.br/fatoeversoes.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. *Traços da contracultura na cultura brasileira da década de 1960: um estudo comparado entre movimentos contraculturais nos Estados Unidos e no Brasil*. In: Anais XVIII Encontro Regional (ANPHU –MG). Mariana: ANPHU, 2012. p. 1-18.

LIMA. A de. *Excursão sobre o conceito de contracultura*. In: Instituto Federal do Rio Grande do Norte- Campus Natal Central, HOLOS, Ano 29, v. 4, p. 183-192, 2013.

LOPES, Karina de Lima; LINHARES, Jan Klever Oliveira; ROCHA, Davi de Castro. A erotização da mulher relacionada com a publicidade. In: Anais XXII Congresso de Ciências da Comunicação na região Nordeste. (INTECOM) Natal, 2 a 4 de jul., 2015.

OLIVEIRA, K. C et. Al. *As transformações nas práticas sexuais femininas na década de 1970 do século XX na cidade de Teresina*. In: Revista Interdisciplinar v.6, n.3, p.232-243, jul.ago.set. 2013.

PINTO, Célis Regina Jardim. *Feminismo, História e Poder*. In Revista Sociologia. Política. Curitiba, v.18, n 36, p.15-23, jun., 2010)

RAGO, Margareth. *Os feminismos no Brasil: os “anos de chumbo” à era global*. In: Labrys, estudos feministas, nº 3, jan., jun., 2005.

SAFFIOTI, Heleieht I. B. *Contribuições feministas para o estudo de gênero*. In: Cadernos Pagu (16), pp. 115-136, 2001.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SCOTT, Joan. *Usos e abusos do gênero*. In: Projeto História, São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012 328. Tradução Ana Carolina E. C. Soares.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SOIHET, Rachel. O corpo feminino como lugar de violência. In: Projeto História. São Paulo, 25 dez. 2002.

_____; MARIA PEDRO, Joana. *A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das relações de Gênero*. In: Revista Brasileira de História, vol. 27, núm. 54, dezembro, 2007, pp. 281-300, Associação Nacional de História no Brasil.

SOUZA, Paula Poliana Olimpio de Melo. *“Pintar os lábios não é estetificar o rosto do homem”*: práticas subversivas dos gêneros na Teresina dos anos 1970. In: Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – UFPI; e-mail: paula_oms@yahoo.com.br.

SOUZA, Maria Clarice Rodrigues. *Uma Quetão de Gênero- Monte Carlos- 1985-1994*. UBERLÂNDIA- MG, 2009.

SOUZA, Nalva Maria Rodrigues. *Trajetória do movimento feminista em Teresina no final do século XX*. In: XXVII Simpósio Nacional de História “Conhecimento Histórico e diálogo social”. Natal, 22 a 2 de Julho, 2013.

LIVROS, MONOGRAFIAS E DISSERTAÇÃO:

ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

BANDEIRA, Lourdes Maria; ALMEIDA, Tânia Mara C. *A “eficácia” da Lei Maria da Penha sobre diferentes perspectivas*. . STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; Zanello, Valeska. *Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANCO, Naira de Assis Castelo. *Entre Traumas e Afetividades: a condição da mulher parnaibana marcada pela violência e pela lei Maria da Penha (1995/2014)*. Monografia de Licenciatura Plena em História, Universidade Estadual do Piauí, 2014.

BRANDÃO JUNIOR, ERNANI JOSÉ. *Um formigueiro sobre a grama: A produção histórica da subjetividade underground em Teresina- PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Pós- Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, 2011.

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

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

CASTELO, Pedro Vilarinho. *Mulheres Plurais: a condição feminina na primeira república*. 2ª Ed. Teresina: Edições Bagaço, 2005.

CASTRO, Francisco José Leandro Araújo. *Virar o avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re) apropriação midiática no jornal experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, 2014.

CASTRO, Hebe. *História Social*. In: FLAMARION, Ciro Cardoso; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 1997.

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

CORTÊS, Iáris Ramalho. *A trilha legislativa da mulher*. In: PINSKY, Carla B; Pedro, Joana M. *Nova História das Mulheres*. (Org.) Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. Anos de chumbo, piração e amor. Uma reportagem subjetiva. São Paulo: Senac, 2003.

FALCI, Miridan Knox. *Mulheres do Sertão Nordestino*. . In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

LANA, Lage; NADER, Maria Beatriz. *Da Legitimação a Condenação Social*. In: PINSKY, Carla B; MARIA PEDRO, Joana. *Nova História das Mulheres*. (Org.) Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.

LEÃO. RAIUMUNDO MATOS DE. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História)- Pós- Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2006.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Esrever a história das mulheres*. In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

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

MARTINS, Luciano. *A geração AI-5 e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MARIA PEDRO, Joana. *O feminismo de “segunda onda”: corpo, prazer e trabalho*. In PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Minha História das Mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINSKY, Carla B; MARIA PEDRO, Joana. (Org.) *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

PRIORE, Mary Del. *Histórias Intimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

RAGO, Margareth. *As mulheres na Historiografia Brasileira*. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

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

SAFFIOTI, Heleieht I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. 1ª e. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 151P.

SCOTT, Joan. *História das Mulheres*. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

SOIHET, Rachel. *História das Mulheres*. In: FLAMARION, Ciro Cardoso e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 1997.

SITES

<http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>. Acesso em 11 de Abril de 2016.

<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 29 de Abril de 2016.

FILMES

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

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

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

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

JORNAIS

O ESTADO PIAUÍ, 1975, nº1. circulação diária.

A HORA: O JORNAL, 1972, nº147, circulação diária.