

# O Guru das Sete Cidades: *entre convenções e conversações nos anos 1970*<sup>1</sup>

O Guru das Sete Cidades: *between conventions and conversations in 1970s*

Carlos Alberto de Melo Silva Mota<sup>2</sup>  
Claudia Cristina da Silva Fontineles<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente trabalho analisa a produção filmica *Guru das Sete Cidades*, dirigido por Carlos Bini e rodado no Piauí durante os primeiros anos da década de 1970. Nosso objetivo é circunscrever esse longa-metragem no contexto político, social e cultural do período demarcado por uma ditadura civil-militar, que nomeou governadores dos estados, entre os quais o do Piauí, que fez um governo centrado no discurso de investimentos em obras públicas na capital como promotor da modernização. O *corpus* documental de nosso trabalho é a própria produção filmica de 85 minutos, além de matérias publicadas em jornais piauienses e documentos oficiais do período. As principais interlocuções estabelecidas para desenvolver a dimensão de cidade nesse estudo foram Certeau (1994) e Bresciani (2004), no que diz respeito à oralidade utilizamos Portelli (2010) e Alberti (2005), para pensar relações matrimoniais dialogamos com Davis (1987) e para discutir movimentos juvenis recorremos a Monteiro (2017).

**Palavras-chave:** História; Cinema; Movimento Hippie; Matrimônio; Guru das Sete Cidades.

**Abstract:** This work analyzes the film production *Guru das Sete Cidades*, directed by Carlos Bini and shot in Piauí during the early 1970s. Our objective is to circumscribe this film within the political, social, and cultural framework of the period marked by a civil-military dictatorship, which appointed governors of states, including Piauí, where the government focused on the discourse of investing in public works in the capital as a promoter of modernization. The documentary corpus of our work is the 85-minute film itself, along with articles published in Piauí newspapers and official documents from the period. The main interlocutions established to develop the city's dimension in this study were Certeau (1994) and Bresciani (2004), regarding orality, we used Portelli (2010) and Alberti (2005), while for thinking about marital relationships, we engaged with Davis (1987), and for discussing youth movements, we utilized Monteiro (2017).

**Keywords:** History; Cinema; Hippie Movement; Matrimony; Guru das Sete Cidades.

<sup>1</sup> Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) e Tecnológico e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)

<sup>2</sup> Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professor Substituto vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal do Piauí. Bolsista da Capes e beneficiado pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). E-mail: carlosalbertomota12@hotmail.com.

<sup>3</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora Associada ao Departamento de História e do Quadro Permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Piauí. Bolsista em Produtividade Científica CNPq. Coordenadora Voluntária do Programa de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID/História/Capes/UFPI). E-mail: claudiafontineles@ufpi.edu.br

Em 1972, o filme *Guru das Sete Cidades*<sup>1</sup>, dirigido por Carlos Bini<sup>2</sup> e rodado no Piauí fazia sua estreia no circuito do cinema nacional. Ambientado entre as cidades de Teresina, Piracuruca e Parnaíba – todas cidades piauienses, o longa-metragem de 85 minutos abordava temáticas controversas no período de sua produção, dentre as quais podemos destacar o casamento burguês e o movimento *hippie*. O material enquadra-se na categoria *road-movie*, isto é, um gênero de filme em que a narrativa é desenvolvida durante uma viagem. A trama, em linhas gerais, não é conduzida por uma situação-problema específica, como ocorre nos roteiros cinematográficos. Dessa forma, nesse formato de filme, diversas tramas e personagens surgem, conforme a história é apresentada.

O título desse filme faz referência ao Parque Nacional de Sete Cidades, localizado em Piracuruca, na região norte do Piauí. O local é uma unidade de conservação com uma área de 7.700 hectares, composto por formações rochosas. O parque reúne sete cidades imaginárias, nome atribuído aos sete grupos de formações rochosas. Durante a trama, o lugar é explorado como um local de reunião para jovens *hippies* que transitam e promovem cultos, guiados por um guru.

É importante salientar que essa obra audiovisual contou com um significativo patrocínio do governo estadual, na administração comandada por Alberto Tavares Silva<sup>3</sup>, cujo propósito era fazer a propaganda e publicidade de sua gestão, sob alegação de divulgação das belezas piauienses no cenário nacional e a promoção ao turismo em terras mafrenses. Isso ajuda a entender a constante variação dos cenários dentro dessa trama e a ênfase dada às paisagens durante as gravações.

O elenco escolhido para encenar esse roteiro chama a atenção, pois era formado por jovens do “circuito psicodélico” fluminense, com destaque para os integrantes da banda de rock Spectrum, cujos participantes tinham origem em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. O grupo, composto pelos jovens Fernando José Almeida (Nando), José Luiz Caetano Silva (Caetano), Ramon Gomes Corrêa (Ramon), Sergio Augusto Bustamante (Serginho) e José Carlos Corrêa da Rocha (Toby), fazia apresentações no cenário friburguense desde 1967, a partir de referências de bandas como Beatles e Led Zeppelin. A partir do destaque conquistado na cena cultural do município, eles foram convidados para produzir a trilha sonora do filme *Geração Bendita*<sup>4</sup>, que começava a ser rodado em Nova Friburgo, sob a direção de Carlos Bini.

As aproximações entre Bini e os jovens friburguenses voltariam a emergir em 1972, não somente por meio da trilha sonora, mas também através da atuação dos músicos no papel de *hippies* que se aventuravam pelo Piauí. Outros atores que merecem destaque n’*O Guru das Sete Cidades* são os consagrados Paulo

Ramos<sup>5</sup> e Rejane Medeiros<sup>6</sup>, que formavam o controverso casal Beto e Solange e protagonizavam um romance proibido.

A contravenção desse amor residia no fato de Solange ser casada com um rico industrial, Rubens (interpretado por Angelito Mello<sup>7</sup>). A forma como seu marido levava a vida era motivo de incômodo, pois, constantemente ocupado com trabalho, acabava por negligenciar a relação amorosa. Além disso, Solange, bem mais jovem que seu marido, tinha aspirações por uma vida mais intensa e idealizava conceber um filho.

### O filme: entre a história e a ficção

Diante das frustrações com o casamento, Solange entrega-se à vida boêmia, passando a frequentar espaços de lazer e a praticar relações sexuais casuais. Um de seus passeios pela cidade lhe permite encontrar Humberto (Beto “Pilantra”), que levemente apaixona-se pela “coroa”, a partir desse instante, os dois se jogam numa relação marcada por viagens ao litoral, relações íntimas em espaços públicos e pelo subsídio financeiro de Rubens. Solange é representada como uma mulher na faixa etária dos 40 anos, enquanto seu marido é representado como um senhor grisalho na faixa dos 65. O amante, Beto, é representado como um jovem de aproximadamente 20 anos de idade.

Figura 1: Beto e Solange em passeio pelo litoral piauiense – Frame do filme o *Guru das Sete Cidades*.



Nesse recorte do filme, podemos observar Solange e seu amante passeando pelo litoral piauiense, percebemos que Beto possui uma longa cabeleira – visual constantemente criticado, nesse contexto, ao ser utilizado por homens. O uso de cabelos longos seria uma das formas de subversão à lógica dominante desse período. A ideia de “trazer a política para o comportamento” passava por uma reorganização dos gestos, uma resposta aos padrões morais e costumes burgueses, que pode ser entendida a partir dos conceitos do historiador Edwar Castelo Branco.

Pode-se dizer que, se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário político, isto é, se o corpo-militante-partidário é uma máquina que apenas nos limites da política – estudantil, de partido, etc. – se torna dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância – ambas, como se depreende da fala de Augusto Boal, articulada à fé na existência de um “real verdadeiro” sob a capa do “real aparente” -, o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular dentro do universo político instituído por mudanças que não afetem aquele universo, mas apenas as posições dos sujeitos em seu interior – e naquele momento acreditava-se que o mundo era experimentado coletivamente, pela *classe* -, este corpo transbunde se oferece como depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre *nós* e *eles*, mas entre *eu* e o  *mundo*, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamentos em suas dimensões microscópicas (Castelo Branco, 2005, p. 78).

Em grande medida, o corpo-transbunde-libertário inspirava muitos sujeitos e era incompreendido por outros. Nesse estudo, em específico, podemos situar Beto como o oposto direto de Rubens, o empresário sempre apresentava-se portando vestes sociais e com o cabelo alinhado, sua linguagem era alheia a gírias e suas condutas traduziam os valores burgueses difundidos nesse período. O *hippie*, por sua vez, sequer possuía um vínculo empregatício e suas principais preocupações estavam ligadas aos campos da arte e do prazer, seu linguajar era recheado por elementos informais e suas vestes confrontavam os padrões estabelecidos.

A imagem de Beto pode ser circunscrita por aquilo que o historiador Frederico Osanan Lima considera correr pela margem, fugir aos aprisionamentos do sistema e negar verdades inexoráveis:

Suas vestimentas, por exemplo, exclamam a libertação de seus corpos, assim como seus gestos denunciam desdém pela disciplina numa aventura que se mistura com bom humor e pleonasmos. Sutilmente denunciando armadilhas do pensa desarticulado dos interesses comerciais e reivindicando para si o direito de ser o agente social das

mudanças radicais que aconteciam no ambiente cultural da cidade (Lima, 2021, 2019).

As vivências experimentadas no casamento em crise de Rubens e Solange traduzem formas distintas de interpretar o mundo. O marido pode ser analisado como um homem que do alto de um prédio observa “a gigantesca massa imóvel sob o olhar” (Certeau, 1994, p. 157), o seu prazer reside em ver o conjunto, e sua elevação o transfigura em *voyeur*: “coloca-o a distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitava-se e pelo qual se estava ‘possuído’. Ela permite lê-lo, ser um olhar solar, um olhar divino” (Certeau, 1994, p. 146).

Essa percepção torna-se emblemática quando Rubens viaja para o Rio de Janeiro para resolver questões de negócios. De imediato, o embarque através de um táxi-aéreo particular o coloca numa posição de diferenciação social, típico de um integrante da vida burguesa dos altos estratos, capaz de elevar-se à altura das nuvens para enxergar o mundo de cima. Ao desembarcar na capital fluminense, Rubens busca hospedar-se num hotel de luxo com revestimento de vidros, através do qual é possível enxergar os cartões-postais da cidade, mas em momento algum mistura-se com as massas ou compartilha das suas vivências.

Solange, por sua vez, tem por característica o enlace com as ruas. Dentro de sua trajetória, ela não é uma mera espectadora, mas alguém que experimenta os espaços. A esposa assemelha-se mais a praticantes ordinários da cidade, pois “eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo” (Certeau, 1994, p. 147).

Diferente do seu marido, Solange não contempla os cartões-postais do alto de um prédio. Ela transita por eles sem percebê-los como tal. Sua vivência é marcada por paisagens naturais e urbanas, embora em momento algum ela se deixe capturar pelas imagens ou por qualquer outra forma de registro que não sua própria memória.

A produção filmica permite perceber que uma cidade pode transformar-se em múltiplos cenários, a depender da forma como vivenciamos seus espaços. Enxergar uma cidade do alto de um prédio pode ser uma experiência curiosa; através da janela os corpos tornam-se menores e os sons, que preenchem o cotidiano, penetram locais distintos, que de tão baixos sequer passam de ruídos. A cidade do cartão-postal é um frame, um pequeno instante em que tudo e todos são capturados pela lente de uma câmera ou pela retina de quem vislumbra o movimento urbano. No instante seguinte, o turbilhão de movimentos volta a fervilhar, as máquinas da construção civil reformam os espaços ao mesmo tempo em que impedem o livre trânsito dos pedestres, os vendedores ambulantes gritam ao oferecer suas mercadorias, os jovens

boêmios riem com seus violões, as crianças saem da escola e compartilham suas histórias. Um pouco disso (ou tudo) se perde quando olhamos com distanciamento.

Ao perambularmos – ambular a pé – pela cidade, somos atravessados por inúmeras vivências e atravessamos diversas outras. Em determinado momento, precisamos até ignorar alguns sons e cheiros que circulam pelo ambiente, pois prender-se a todos seria como carregar o fardo de Funes, o memorioso<sup>8</sup>. O andarilho tem uma experiência diferente do *voyeur*, suas narrativas do espaço são em grande medida incompatíveis. A crise do casamento de Rubens e Solange não era somente um problema afetuoso, mas um conflito das subjetividades e da cosmovisão de cada um.

A leitura de Solange sobre os espaços que frequenta redesenha um mundo vivo, vulnerável a diferentes usos e apropriações. Rubens, por sua vez, apresenta uma visão que se pretende sóbria e organizada acerca do universo. Ambas as personalidades assemelham-se com as definições propostas por Pierre Nora para história e memória, visto que a vivacidade de Solange (memória) por vezes entra em conflito com o olhar crítico de Rubens (história).

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólico, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico (Nora, 1993, p. 9).

Mais à frente em seu texto, Nora destaca o criticismo da história que – a seu ver – é destruidor da espontaneidade da memória<sup>9</sup>. Essa visão crítica é algo que também transpassa a relação do casal da produção cinematográfica, visto que Rubens mostra desacordo com a forma de Solange encarar a vida e por muitas vezes solicita uma mudança dos seus hábitos. A esposa sempre busca uma forma de fugir para não ser apropriada pelos anseios do marido. Entre suas argumentações para essa insubordinação está o fato de Rubens sequer conseguir agraciá-la com um filho.

O sonho de conceber um filho pode parecer algo surpreendente dentro dessa trama, tendo em vista a forma independente como vivia Solange, em desacordo com os pilares de um relacionamento-padrão – estabelecidos pela sociedade burguesa liberal – do período em que a película fora produzida. Suas atitudes rompiam com a lógica do chamado casamento burguês, pautado na monogamia, fidelidade, ciúme e virgindade. Pilares estes que, por muitas vezes, limitavam a trajetória feminina na condição de esposa e mãe, reclusa no ambiente doméstico. A historiadora

Elizangela Cardoso aponta que, no decorrer do século XX, esse cenário ainda era muito comum em grande parte das famílias:

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 (Cardoso, 2003, p. 22).

Todavia, apesar do seu espírito livre e contestador, Solange ainda compartilhava aspirações semelhantes às demais mulheres desse período, conforme podemos perceber nesse diálogo com seu marido Rubens:

Rubens: O homem precisa de uma mulher que o apoie.

Solange: De outro ângulo, talvez.

R: Tenho tentado.

S: Precisa de amor, Rubens, seus carinhos são sempre sinônimos de cédula e cifrão.

R: Construo nosso patrimônio.

S: Nossa patrimônio? Maior patrimônio seria você me dar um filho.

R: Você sabe, não é de nossa natureza. Não dá! E mais, você deveria guardar mais as aparências.<sup>10</sup>

Esse diálogo, realizado numa mesa à beira da piscina da casa onde moravam – símbolos de poder econômico –, expõe marcas das formas como Rubens e Solange encaravam mais que a relação, é uma crítica às prioridades do modelo de vida capitalista, em que o casamento também é um simulacro de um jogo de poder e prestígio econômico, mensurado por “cédula e cifrão”, enquanto a companheira reivindica “amor e carinho”.

Figura 2: Rubens e Solange sentados à beira da piscina – Frame do filme o *Guru das Sete Cidades*



Solange é representada de maneira inquieta nessa cena, com as pernas em constante movimento. Sua linguagem corporal e a forma como se senta na cadeira desvelam certo desdém e até mesmo sarcasmo em relação à figura do marido. Rubens, por sua vez, é mostrado em vestes sociais enquanto bebe uma xícara de café e fuma um cigarro, a bebida poderia traduzir um sujeito em constante alerta, enquanto a fumaça do cigarro poderia denotar um indivíduo que busca se esconder atrás de algo.

O marido possuía anseios de uma relação conjugal mais estável, destacando sua posição como provedor do lar e construtor do patrimônio financeiro da relação. Sob seu olhar, a esposa deveria ocupar uma posição de satélite, circulando em sua órbita e exercendo a função primordial de apoiar o cônjuge. Solange, contudo, mostra sua insatisfação com a forma como o marido conduz o casamento, pautando todas as questões no aspecto financeiro. Conforme sua percepção, conceber um filho seria algo mais valioso para o relacionamento que os montantes de dinheiro acumulados por Rubens.

Se voltarmos a um ponto de vista tradicional, por muito tempo a relação no leito conjugal e a gestação de um filho eram entendidas como fatores fundamentais para a consumação de um casamento. Um casal que não registrasse uma gravidez poderia tornar-se alvo de rumores acerca de uma possível impotência do marido, como no clássico da historiografia *O retorno de Martin Guerre*, de Natalie Zemon Davis. Tal condição passava a ser entendida como um sortilégio, gerando vergonha para o casal e até mesmo um precedente aceitável para dissolução do matrimônio.

No início, Martin e sua família provavelmente esperaram que sua impotência passasse. [...] No entanto, nada acontecia. A família de Bertrande pressionava-a para se separar de Martin. Em caso de não-consumação após três anos, um casamento podia ser desfeito: segundo o direito canônico Bertrande estaria livre para contrair uma nova união. A situação era humilhante, e a aldeia não deve ter deixado de fazê-los sentir (Davis, 1987, p. 38).

Conforme Davis, a situação vivenciada pelo casal francês no século XVI abria margem para a dissolução do acordo de casamento, haja vista a importância dada à confirmação do vínculo afetuoso no leito conjugal.

A relação dos personagens do filme piauiense também está inserida numa forte polêmica vivida no Brasil durante o final da década de 1970: a lei do divórcio. A instituição do divórcio, no Brasil, tornou-se possível apenas em 28 de junho de 1977, por meio da Emenda Constitucional nº 9 e da regulamentação da Lei 6.515. Entre seus numerosos artigos, a lei estabelecia que a separação judicial poderia “ser

pedida por um só dos cônjuges quando imputar ao outro conduta desonrosa ou qualquer ato que importe em grave violação dos deveres do casamento e tornem insuportável a vida em comum” (Brasil, 1977).

O trâmite da proposta de lei no Congresso Nacional gerou reações nas alas mais conservadoras da sociedade brasileira, o que também repercutiu amplamente no cenário piauiense. No dia 19 de abril de 1977, o jornal *O Estado* publicou o pronunciamento do cardeal-arcebispo Aloísio Lorscheider, presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB: “o divórcio é a pior forma de subversão, por representar a desagregação da família, com graves repercussões na vida comunitária”<sup>11</sup>.

Na mesma data, o mesmo jornal noticiou que o congresso decidiria em noventa dias se o Brasil passaria a ter divórcio. A matéria apontava Rubem Dourado como o autor da proposta que seria avaliada até o fim do mês de julho. O texto destacava a omissão do presidente Ernesto Geisel ao deixar a questão em aberto para que “cada legislador vote conforme sua consciência”<sup>12</sup>. É importante salientar que tal proposta havia sido reprovada no ano anterior, onde o regime de votação destacava a necessidade de 2/3 dos parlamentares votando de forma positiva, sendo encerrada votação com 222 votos a favor e 134 contra. Já em 1977, o regime de votação definido foi o de “maioria absoluta”, elevando as expectativas dos parlamentares favoráveis à pauta, pois bastavam 50% dos votos mais um, número equivalente a 180 “divorcistas”.

Em meio às críticas conservadoras ao divórcio, sobretudo no meio religioso, surgiam algumas vozes dissonantes que buscavam fundamentos lógicos em favor dessa questão, conforme podemos observar no texto “Divórcio, uma terapêutica social”, publicado no jornal *O Estado*:

Não sei por que muita gente e em particular, o episcopado brasileiro teme tanto o divórcio! Não há o que temer. O divórcio é para beneficiar casais desajustados e não desfazer casamentos. Se um casal vive bem, se um cônjuge é para o outro uma companhia agradável não é o divórcio que vai desagregá-lo. Numa linguagem metafórica, ninguém que mora no céu quer morar no inferno. Chamar o divórcio de imoral é uma insensatez. Imoral é o desquite, sob todos os aspectos. Separados apenas os bens, o desquite não desvincula uniões. Uniões que, muitas vezes, não deviam nunca ter havido. Pelo desquite a mulher continua vinculada a um marido muitas vezes irresponsável ou bandido e o homem continua amarrado, por força da lei, a uma mulher não menos vezes, chantagista, desonesta e sem nome.<sup>13</sup>

A matéria expõe que o temor sobre o divórcio é infundado, tendo em vista que ele não levaria ao fim relações saudáveis e felizes. O divórcio seria uma

alternativa para casais que se encontravam desestabilizados (mantendo uma relação oficial onde o respeito interno já havia ruminado). A matéria, ainda, nomeia os principais opositores da aprovação da lei do divórcio e ainda escancara a hipocrisia social referente à dicotomia de condenação do divórcio, mas da manutenção do desquite, e o significado de ambas as questões para a questão patrimonial e afetiva, muito semelhante aos pontos em destaque no diálogo do casal da obra ficcional. Muito mais semelhantes do que se pudera supor, ainda mais ocorrendo no cenário piauiense durante governos autoritários, tanto em nível federal e estadual, e o mais inusitado: com o apoio do governo do estado do Piauí – nomeado e acompanhado dentro do regime de exceção que vigorou no país por mais de duas décadas.

Nesse âmbito, talvez o divórcio fosse uma saída possível para Rubens e Solange, entretanto, o relacionamento vivenciado pelos dois é filmado no ano de 1972, anos antes da oficialização da lei. Todavia, diálogos contidos no texto salientam temas pouco explorados pelos segmentos sociais mais conservadores, em especial, os que pautavam suas proposições em argumentos moralistas, em especial, a respeito de temas como casamento, corpo feminino, juventude, direitos femininos etc. O filme coteja críticas à hipocrisia da sociedade burguesa, adepta do acúmulo de bens de capital em detrimento das relações interpessoais, inclusive – e no caso do filme, sobretudo – nas relações matrimoniais e familiares da sociedade burguesa.

Os dois personagens da trama ficcional mantinham uma união formal, muito embora seus comportamentos no âmbito doméstico não revelassem nenhum afeto, cumplicidade ou união. Pelo contrário, seus encontros eram sempre marcados por discussões, em que os modos de enxergar o mundo revelavam-se incompatíveis. Rubens escondia sua solidão, atolando-se em trabalho, procurando preencher o vazio interno com poderio financeiro – a busca incessante por enriquecimento financeiro parecia ser o único projeto de vida de alguém com um casamento fracassado e sem carinho.

Solange mostrava-se descontente com o matrimônio, sobretudo por ser uma mulher jovem e com anseios de viver aventuras. Seu marido mostrava-se impotente para realizar seus sonhos que remetiam ao perfil juvenil. Sugere-se que a questão não se limita a diferença de idade entre os cônjuges, mas a diferentes perspectivas de vida e de mundo. Esse cenário causava desconforto à jovem esposa, o ambiente do lar acabava revestindo-se em uma prisão da qual ela buscava incessantemente fugir, entregando-se a uma vida boêmia que fazia dos espaços de lazer a sua zona de conforto, alternados entre botequins, discotecas e praias – num misto de contestação aos padrões morais vigentes à época e um hedonismo descomprometido

com projetos coletivos e duradouros, com era muito comum ser proposto pelos opositores ao regime autoritário.

A dissonância entre o casal pode ser percebida logo no início do longa-metragem, quando a esposa chega em casa durante a madrugada, após uma noite agitada de diversão. Solange havia se divertido numa discoteca, onde bebeu, dançou e flertou com um jovem rapaz, finalizando a noite com uma aventura mais íntima, no porto, em sua companhia. Os dois invadiram uma das barcas ancoradas e vivenciaram cenas eróticas, que certamente impactaram os espectadores ao assistirem o filme nos cinemas do período. Ao voltar para casa, Solange foi surpreendida por seu marido, que estava sentado na sala a lhe esperar, o que indica que essa não fora a primeira vez que agia assim, dando início a um diálogo que finda com um ato violento de Rubens. O marido agride a esposa com um tapa na cara.

Rubens: Solange  
Solange: Que é? Que é? Vamos! Diga logo  
R: Você sabe que horas são? Chegando em casa a essas horas.  
S: Não sei e nem quero saber  
R: Ainda sou seu marido  
S: Marido? Eu procuro coisas que você não pode me dar  
R: Insolente, sua insolente.  
S: Estou cansada de você, ser objeto nessa casa  
R: Agora você vai me ouvir! Eu sonhei com um casamento digno para você, mas você não passa de uma puta!  
S: O caráter nessa casa tornou-se uma doença muito grave, viu? Pensa que me compra com seu dinheiro, é?  
R: Chega de escândalos e de encontros clandestinos  
S: Você deve se sentir muito diminuído com sua celebridade monetária  
R: Você acha natural essa promiscuidade? Fiz várias tentativas para colocar você no seu devido tempo,  
S: Ora, Rubens, você já é um velhote! Entende? Não pode mais me acompanhar em nada. Entendeu? Nada!<sup>14</sup>

Esse diálogo é finalizado com uma agressão, Rubens desfere um tapa no rosto de Solange e se retira do ambiente, a esposa retruca “Seu canalha! Você só serve para isso, mas eu juro que você vai se arrepender, juro”<sup>15</sup>. Ao analisarmos a forma como os dois selecionam suas palavras, podemos observar o uso de algumas repetições, primeiramente no momento em que Rubens chama a esposa de “insolente” e, em um segundo momento, quando Solange jura que o marido vai se arrepender da agressão. Essa cena põe em destaque uma série de situações polêmicas acerca do matrimônio contemporâneo, amparado no modelo liberal burguês, bem como sua contestação pelas ações transgressoras da esposa, naquilo que era mais “vigiado” e interditado pela sociedade burguês-cristã: o corpo e a sexualidade feminina.

Ao declarar que, com suas atitudes, o marido deveria “se sentir muito diminuído com sua celebridade monetária” e que ele não a “comprava” com “seu dinheiro”, a protagonista contesta o próprio projeto liberal de prosperidade econômica como sinônimo de êxito e de realização humanos. O diálogo também escancara uma prática muito comum no mundo contemporâneo: a diferença de idade entre o casal e põe em xeque o vigor do marido; ele, por sua vez, refere-se à esposa fazendo alusão à sua honra e à defesa da das aparências socioculturais: “Chega de escândalos e de encontros clandestinos”. As declarações são todas no sentido de atacar a honra de Solange: promíscua, “puta”, enquanto ela o acusa de só pensar em *status* financeiro-econômico.

Isso nos remete ao pensamento de Alessandro Portelli acerca dos discursos orais, quando esclarece o recurso da repetição e sua função fática e mnemônica.

O discurso oral está sempre a um passo de perder e de recuperar o controle. A palavra oral evapora tão logo é pronunciada; só pode ser recuperada e conservada sob alguma forma estável se for dita e redita novamente. A reiteração, portanto, é uma necessidade técnica da comunicação oral (Portelli, 2010, p. 240).

Nesse sentido, entendemos que Solange e Rubens fazem uso desse instrumento por desejarem que suas palavras não fossem esquecidas, ansiavam que os seus discursos fossem entendidos e lembrados, fosse pelo caráter ameaçador ou pelo tom depreciativo que colocavam em sua linguagem. Palavras cortantes de um casal em colapso.

Os diálogos estabelecidos no filme podem ser historicizados a partir do que Verena Alberti observa como as fronteiras e proximidades dos diferentes níveis narrativos. Ao analisar obras cinematográficas, a historiadora atenta aos diálogos e às narrativas entrecruzadas, sua análise destaca que obras filmicas, apesar de seu caráter fictício, podem conter elementos da tradição e da história. Dessa forma, não possuem a ambição de solidificar a verdade de uma época, todavia constituem-se como uma “narrativa possível” (Alberti, 2005, p. 17).

Ainda acerca da discussão exposta na película, é interessante observar como Rubens utiliza a expressão “casamento digno”, conforme sua fala, ele teria sonhado com uma relação nesse modelo. O matrimônio almejado pelo marido enquadrarse naquilo que ficou entendido como o “casamento burguês” fundamentado na monogamia, na fidelidade, no ciúme e na virgindade. Todavia, Solange compartilhava os desejos de uma juventude marcada pela viagem experimental e a lógica de vivenciar o mundo através de novos signos.

A disposição dessas jovens mulheres era, pelo menos, não repetir o erro de suas mães. Elas não queriam ser tão infelizes quanto julgavam ter sido a geração anterior. Se os exemplares mais estabelecidos da geração tentavam subverter o casamento pela sua destruição, outros, mais novos, começavam a experimentar formas alternativas de relacionamento que não reeditassem os compromissos matrimoniais impostos pela convenção (Ventura, 1988, p. 18).

Solange diferenciava-se de outras jovens do circuito experimental por ter oficializado um matrimônio, passando, dessa forma, a possuir uma vida dupla. Por um lado, a esposa de um abastado burguês – com idade para ser o seu pai – e, por outro, integrada no circuito cultural boêmio, que questionava os valores socioculturais consolidados.

O ápice de sua integração ao universo *hippie* se deu por meio do romance com o jovem Beto, líder de um grupo *underground* que passeava e “curtia” de jipe entre as cidades de Teresina e Parnaíba. As aproximações entre o casal tiveram início com as investidas de Beto “Pilantra” após um encontro casual na porta de uma boutique de roupas. Solange chamou a atenção do grupo de jovens por sua beleza. Os cinco amigos fizeram uma espécie de sorteio para decidir quem teria a honra de tentar conquistar a donzela. O vencedor do sorteio foi “Fininho”, todavia, o magro rapaz acabara ficando tímido e não teve coragem de conversar com Solange, papel assumido por Beto, considerado o maior galã do grupo.

Desinibido, Beto aguarda na porta da loja e se oferece para ajudar Solange a carregar os pacotes até o carro. Após chegarem ao destino, o jovem faz sua investida mais ousada e afirma-se apaixonado à primeira vista: “Gostaria imensamente de bater um papinho com você novamente. [...] Precisovê-la de qualquer maneira. Adorei você, já estou apaixonado. Olha, logo à noite vai haver a festa do Bumba Meu Boi, vê se aprece por lá”<sup>16</sup>.

Beto mostra-se, logo de início, carinhoso e afetuoso nas palavras, algo que Solange não encontrava na sua relação conjugal. Além disso, o jovem a convida para uma festa cultural, de Bumba Meu Boi, que seria celebrada durante a noite. Essa celebração tem um caráter popular, envolve danças e cortejos, tipicamente vivenciada nos estados do Piauí e Maranhão, no mês de junho principalmente. Esse convite demonstra a integração a um roteiro diferente do vivenciado por Rubens, marido de Solange, acostumado com cerimônias fechadas ao alto escalão da sociedade piauiense.

Passados alguns momentos, Beto e Solange encontram-se novamente, agora no litoral do Piauí. Os dois caminham na areia da praia e o jovem confidencia possuir um livro para ser publicado, lamentando a falta de poderio financeiro para

arcar com os custos de finalização da obra. Nesse momento íntimo Solange coloca-se à disposição para ser madrinha dessa obra e ajudar na publicação. O casal mantém um longo diálogo, que finaliza numa cena de amor ao ar livre, entre os dois.

Beto: Alguma coisa está acontecendo, algo importante. É preciso que eu faça alguma coisa, tome uma atitude. Estou cansado dessa vida. Ir para um lugar sossegado, constituir família, ter uma vida decente.

Solange: Luto por essa vida há mais de dez anos, meu lar é um inferno, às vezes penso até em me suicidar.

B: Bobagem, o suicídio tanto pode ser afirmação da morte como negação da vida.

S: É porque você não vive o meu drama, quero viver o dia de hoje, vencer a mim mesma, cada coração é uma solidão diferente. Existem pessoas que esquecem família, lar, coisa que para mim já é muito remota.

B: Repare como o silêncio é mais sugestivo que qualquer palavra.

S: É, a vida é nada, não somos nada<sup>17</sup>.

A conversa é estabelecida às margens do oceano, onde os ventos balançam os cabelos de Solange e Beto. Os dois se olham de forma sensível e passam a maior parte do tempo abraçados. Nesse cenário, Beto sente que algo pode estar mudando na sua vida e cogita abandonar esse estilo de vida e se entregar a um modelo mais sossegado e constituir família.

Solange acaba interrompendo a fala do seu *affaire* nesse momento e expõe sua situação, uma relação conjugal infeliz. Diante dessa situação, Beto acaba concluindo que o silêncio às vezes pode ser melhor que qualquer palavra. Essa constatação aproxima-se daquilo que Paul Thompson descreve sobre as habilidades de ouvir.<sup>18</sup> Para o autor, é bem sucedido na sua missão aquele que demonstra “interesse e respeito pelos outros como pessoas e flexibilidade nas reações em relação a eles, capacidade de demonstrar compreensão e simpatia pela opinião deles; e, acima de tudo, disposição para ficar calado e escutar” (Thompson, 2002, p. 254).

## ***O Guru das Sete Cidades como propaganda do progresso***

A escuta atenciosa de Beto acaba sendo um de seus principais atrativos para conquistar Solange. Enquanto os diálogos com o marido são marcados por brigas, os encontros com o amante são leves e cheios de carinhos. A partir do encontro no litoral piauiense, o romance é consolidado. Solange passa a prover financeiramente o seu amado e, inclusive, empresta o seu carro para ele passear pelas ruas de Teresina.

Um dos momentos mais curiosos dessa relação ocorre na Avenida Frei Serafim, a principal avenida da capital teresinense, na zona central da cidade. Conforme o enquadramento dado pelo cinegrafista, é possível observar o canteiro central da

avenida como um canteiro de obras em construção. O passeio do jovem *hippie* de carro cruza por trechos da avenida onde há trabalhadores com suas picaretas, intervindo e transformando o espaço urbano.

Figuras 3 e 4: Avenida Frei Serafim – *Frames* do filme o *Guru das Sete Cidades*



Nesse contexto, essa avenida é apresentada no filme como símbolo do projeto político do governador Alberto Tavares Silva, evidenciando o que é discutido na pesquisa de Cláudia Fontineles (2015; 2021) a respeito dos diferentes projetos desse gestor em sua campanha de autopromoção política em todas as oportunidades que dispunha, inclusive na produção filmica aqui estudada – que contou com o financiamento do governo do estado do Piauí, sob gestão de Silva. No ano anterior, em matéria publicada no jornal *O Estado*, poderíamos observar o desejo de transformar Teresina no “cartão de visitas” do Piauí, para isso deveria ser investido um expressivo valor financeiro na melhoria de alguns espaços da cidade.

O governo do Estado e a Prefeitura Municipal de Teresina firmaram convênio, na manhã de ontem; mediante o qual valores na ordem de Cr\$ 3.600.000,00 (três milhões e seiscentos mil cruzeiros) serão investidos em obras de urbanização e embelezamento da Cidade durante o atual exercício financeiro.

As obras a serem executadas constarão de desapropriação; recuperação; pavimentação; arborização; fontes de climatização com espelho d’água e iluminação ornamental das principais praças e avenidas da metrópole.<sup>19</sup>

O argumento central, apresentado ao longo da matéria, projeta na capital piauiense a ideia de “centro irradiador” que deve traduzir e representar o otimismo e progresso que o estado teria alcançado. Conforme a historiadora Maria Stella Bresciani, a tentativa de centralização de uma narrativa de progresso com base na cidade evidencia, em grande medida, a redução do valor do indivíduo, do *ego* (Bresciani, 2004, p. 10). Numa interlocução com Argan, a pesquisadora argumenta

que a realidade deixa de ser mensurada em escala humana, podendo apenas ser pensada, concebida e compreendida pelo homem. Numa ilusão de manter-se no centro, o indivíduo confabula um mito:

O mito do sublime e do terrífico, não mais representado pelas forças cósmicas, transfere-se para as forças tecnológicas, portanto humanas, que submetem as forças cósmicas e as utilizam. É assim que o homem faz da sua técnica um mito, e o que é pior, um mito novamente tectônico<sup>20</sup>.

Para Bresciani, projeta-se, na técnica, a ideia de um poder transformador das condições de vida urbana e moldador do cidadão, “essa aposta humana na potencialidade da técnica disponível certamente subjuga o homem e parece ganhar autonomia” (Argan *apud* Bresciani, 2004, p. 10). Nessa leitura, a cidade é entendida como um espaço construído e objetivado, cujas potencialidades são praticamente ilimitadas. A base dessa argumentação é transpassada por um fundamento decepcionante, “a moderna intenção de projetar a cidade para um futuro que não nos pertence” (Bresciani, 2004, p. 12). Nesse sentido, ao falar-se sobre o intuito de “embelezar Teresina”, novamente se desloca os olhos dos cidadãos para uma projeção otimista de futuro e se esmaece o presente.

Nas imagens em movimento do filme *Guru das Sete Cidades*, podemos perceber o posicionamento estratégico da câmera do lado oposto da avenida, permitindo a captura do translado do veículo por um ângulo que favorecia a aparição das obras de construção civil. Os trabalhadores apareciam em grande quantidade e uniformizados em trajes laranjas, deixando a impressão ao espectador que poderiam ser figurantes contratados para transmitir essa impressão de ordem e progresso.

Cabe destacar que, conforme Emanuella Costa e André Perinotto – em artigo acerca do cinema e a comunicação turística do Piauí –, o filme foi produzido com um relevante financiamento do governo estadual e da Empresa de Turismo do Piauí S/A – PIEMTUR: “O filme *Guru das Sete Cidades* foi realizado com o apoio do Governo do Estado do Piauí e desde o início foi pensado com o objetivo de apresentar as ‘belezas’ de algumas cidades do Estado, potencialmente ricas para o turismo” (Costa; Perinotto, 2013, p. 18).

Nesse sentido, a aparição do casal Beto e Solange na Avenida Frei Serafim em obras não deve ser entendida como algo ingênuo, trata-se de uma escolha que evidencia

um projeto político por trás dessa produção audiovisual. O encontro do casal nesse cenário ainda traz elementos intrigantes do ponto de vista moral, tendo em vista que Beto chega antes ao local com seus amigos e de imediato começa a patrocinar bebidas alcoólicas para todos. Surpresos com essa postura, os parceiros começam a questionar como ele tinha conseguido tanto dinheiro, Beto não se envergonha em afirmar que havia ganhado de presente da sua amada. No momento seguinte, Solange aparece no espaço, sendo recebida prontamente com os beijos do seu *affaire* na avenida mais movimentada da cidade, ela demora pouco no ambiente e se despede, mas antes disso deixa uma nova quantia em dinheiro para Beto, deixando intrigados aqueles que viam a cena.

Essa ênfase do filme ao financiamento de Beto por Solange pode sugerir muitas possibilidades, entre as quais a dimensão dos riscos que uma mulher casada está sujeita ao se envolver emocionalmente com homens fora do casamento, ainda mais se forem homens jovens e atraentes, podendo tornar-se alvo de aproveitadores. No filme, se o marido mais velho não satisfazia o desejo por carinho da jovem esposa; o amante vigoroso fazia isso mediado por altos custos financeiros.

A discussão sobre dinheiro não se restringia à trama cinematográfica. O investimento do governo estatal nessa produção e contratação de atores autores forasteiros para interpretar os papéis causou um “burburinho” na comunidade artística local, cujo principal manifesto se deu através do filme-paródia *Guru das Sexys Cidades*, realizado por jovens teresinenses também em 1972. Conforme Jayslan Monteiro, esse filme foi produzido em formato *Super-8* com imagens trêmulas e desfocadas, seu formato era bastante peculiar e aproximava-se dos postulados da estética lixo (Monteiro, 2017, p. 189). O historiador destaca que o objetivo dessa produção estava voltado para desestabilizar as hierarquias simbólicas vigentes, conforme pode ser percebido na fala de Antônio Noronha Filho, em entrevista concedida ao pesquisador:

[...] O *Guru da Sexy Cidade* foi feito em Sete Cidades porque havia o *Guru das Sete Cidades*. Então nós resolvemos fazer uma curtição em cima do *Guru das Sete Cidades* que era uma farra. O *Guru das Sete Cidades* foi uma farra financiada pelo governo e o *Guru da Sexy Cidade* foi uma farra financiada por nós, aproveitando a temática, uma coisa diferente, uma coisa nova, uma coisa de certa maneira lúdica (Noronha Filho *apud* Monteiro, 2017, p. 189).

A entrevista de Noronha Filho revela certo ressentimento com a obra cinematográfica financiada pelo governo estadual, atribuindo ao material à alcunha “farra” em diferentes oportunidades. Novamente, o uso da repetição pode ser

interpretado a partir da interlocução com Alessandro Portelli, para quem a reiteração é utilizada como uma forma de controle: “controlar a recepção e a atenção do destinatário; controlar a completude e a precisão da própria fala” (Portelli, 2010, p. 239). A repetição é uma forma de assegurar que o narratário entenda perfeitamente o relato.

Dessa forma, a produção *Guru das Sexy Cidades* é desenvolvida como uma resposta crítica dos jovens teresinenses aos investimentos governamentais para a produção do longa *Guru das Sete Cidades*, a juventude utiliza a arte como forma de manifestação política e apropria-se da linguagem numa forma satírica para escarnecer o projeto original.

## Considerações finais

A obra *O Guru das Sete Cidades* é rica em possibilidades de interpretação histórica. Por meio das suas lentes, é possível enxergar uma pluralidade de temas que atravessavam o Piauí e o Brasil durante os anos 1970. Podemos dar destaque ao uso do cinema como um elemento de propaganda política, numa narrativa construída com o intuito de atribuir legitimidade à ditadura civil-militar em curso naquele contexto. Observamos a preocupação do governo estadual em permanecer vivo na memória dos piauienses através dessa produção cultural. Nesse sentido, a ênfase dada às paisagens naturais e urbanas – assim como as obras em construção – buscavam transmitir uma ideia positiva e harmônica do espaço.

A relação do casal Rubens e Solange é outro aspecto do filme que permite uma análise interessante. Na trama, a mulher é destacada como uma figura infiel, que esbanja os recursos financeiros do marido até com casos extraconjugais. Além disso, em determinado momento da trama, Solange adentra o círculo de rituais satânicos comandado por um guru (elemento que optamos por não analisar especificamente neste artigo, podendo ser uma chave de leitura para outra discussão), que habita o Parque de Sete Cidades, oferecendo o marido como sacrifício em uma das suas atividades. Nesse sentido, o filme passa uma ideia da mulher como um ser sórdido, perverso e perigoso, muito semelhante à imagem negativa construída sobre ela no período medieval, ao compará-la com uma bruxa. Com isso, o filme associa as práticas *hippies* a rituais satânicos e coloca o jovem vinculado a esse movimento como acomodado e suscetível a vícios condenados pela sociedade.

Nesse âmbito, podemos entender o filme como uma produção vinculada aos interesses hegemônicos desse período, sendo, em primeira medida, uma peça de propaganda para o governo estadual, assim como uma análise e prescrição comportamental, que entre tantas questões abordadas, critica o estilo de vida *hippie* – visto como transgressor e ameaçador à sociedade conservadora da época.

## Referências

---

- ALBERTI, Verena. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. **História Oral:** Revista da Associação Brasileira de História Oral, São Paulo, SP, n. 8, mar. 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: **Ficções**. Porto Alegre, RS: Globo, 1970.
- BRASIL. Lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências. **Diário Oficial da União:** Brasília, DF, 27 dez. 1977.
- BRESCIANI, Maria Stella. A cidade: Objeto de estudo e experiência vivenciada. **Revista Estudos Urbanos e Regionais**, Presidente Prudente, SP, v. 6, N. 2, 2004.
- CARDOSO, Elizângela Barbosa. **Múltiplas e Singulares:** história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina, PI: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria:** Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo, SP: Annablume, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CONGRESSO decide em 90 dias se o Brasil terá divórcio. **O Estado**, Teresina, PI, p. 9, 19 abr. 1972.
- COSTA, Emanuella; PERINOTTO, André. Guru das Sete Cidades: cinema e comunicação turística da região norte do estado do Piauí. **Revista de investigación en turismo y desarrollo local**, v. 6, n. 14, jun. 2013.
- DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1987.
- FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, SC, v. 13, n. 33, 2021.
- FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva; MOTA, Carlos Alberto de Melo. “A máxima discrição e o maior cuidado”: a pauta política no jornal **O Estado** (1971-1975). **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, [S. l.], v. 21, n. 46, 2022.
- FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. **O Recinto do Elogio e da Crítica:** maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Teresina: EDUFPI
- GERAÇÃO Bendita. Direção: Carlos Bini. Rio de Janeiro, RJ: Meldy Filmes LTDA, 1971. Cor/Som. 83 min.
- LIMA, Frederico Osanan. A contracultura na cinematografia piauiense dos anos 1970. In: CASTELO BRANCO, Edwar. **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: Cancioneiro, 2021.

MONTE, Lamartine. Divórcio, uma terapêutica social. **O Estado**, Teresina, PI, p. 2, 25 abr. 1977.

MONTEIRO, Jayslan Honório. **Arte como experiência:** cinema, intertextualidade e produção de sentidos. Teresina, PI: EDUFPI, 2017.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, SP, n. 10, 1993.

O Guru das Sete Cidades. Direção: Carlos Bini. Rio de Janeiro, RJ: Guru Produções Cinematográficas, 1972. Cor/Som. 85 min.

PADRES orientarão o povo a repelir o divórcio no País. **O Estado**, Teresina, PI, p. 9, 19 abr. 1972.

PINHEIRO, Igor. **Não fale com paredes:** contracultura e psicodelia no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2015.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaios de História Oral.** São Paulo, SP: Letra e voz, 2010.

TERESINA será o cartão de visitas do Piauí. **O Estado**, Teresina, PI, p. 8, 08 jul. 1971.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** história oral. 3. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968:** O ano que não terminou. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1988.

## Notas

- <sup>1</sup> BINI, Carlos. *O Guru das Sete Cidades*. Rio de Janeiro, Guru Produções Cinematográficas. 85 min. Cor/Som, 1972.
- <sup>2</sup> Carlos Bini foi um diretor de cinema fluminense que atuou na direção de alguns longa-metragem durante os anos 1970, dentre os quais destacou-se *Geração Bendita* (1971). Carlos Bini havia deixado a profissão de advogado para ser ator e diretor de obras que iriam contestar exatamente tudo aquilo que ele havia abandonado. Ver: PINHEIRO, Igor. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2015.
- <sup>3</sup> O engenheiro Alberto Tavares Silva foi designado para o poder executivo do estado, com o discurso de modernizar a política local, assumindo-se como o outro das oligarquias que governavam o Piauí até então. Acontece que, nascido em Parnaíba, no litoral piauiense, cidade da qual foi prefeito em duas ocasiões (1948/1950 e 1955/1958), Alberto havia constituído carreira fora do estado. Ele recebeu apoio e indicação direta dos coronéis Virgílio Távora, César Carlos de Oliveira e Mário Ramos Soares, homens de poder e prestígio junto ao Comando do Exército Nacional, que ocuparam diferentes cargos durante o Regime Militar e que deram aval ao seu nome para assumir o governo piauiense. A força deles era tamanha que, segundo o ex-governador Djalmal Veloso – primo e aliado político de Petrônio Portella – este teve que aceitar a indicação de seu adversário político ao governo que pretendia assumir porque na época “imperava a força dos coronéis”, contra a qual Portella não podia se opor, restando-lhe apenas a resignação para aceitar a decisão do governo central. Ver: FONTINELLES, Cláudia Cristina da. *O Recinto do Elogio e da Crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 80.
- <sup>4</sup> BINI, Carlos. *Geração Bendita*. Rio de Janeiro, Meldy Filmes LTDA. 83 min. Cor/Som, 1971.
- <sup>5</sup> Paulo é ator, diretor, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, professor de artes cênicas, teledramaturgia, oratória, retórica, dicção, importação de voz, marketing político, propaganda, roteirista, dramaturgo e artista plástico. Completou 40 anos de profissão, em 2008. Participou de 25 novelas. Esteve trabalhando na Rede Globo, na Rede Tupi, na rede Manchete, no SBT e na TVE. Em teatro: O ator fez 24 peças de teatro. Em cinema: Paulo Ramos fez 15 longas-metragens. Ver: BIOGRAFIA – Paulo Ramos. Museu Brasileiro de Rádio e Televisão, 2023. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/paulo-ramos/>
- <sup>6</sup> Ainda adolescente, vai para o Rio de Janeiro tentar a carreira artística e é descoberta por Roberto Farias, que recruta o elenco para o filme “Selva Trágica”, em 1964. Rejane é aprovada e faz sua estreia no cinema, ao lado do galã Reginaldo Farias. Atua também em “O Guru das Sete Cidades” (1972) e “O Torturador” (1980). Em 1974 tem outro momento de destaque em “Soledade”, adaptação para o cinema do romance de José Américo de Almeida, dirigida por Paulo Thiago. Ver: BIOGRAFIA – Rejane Medeiros. AdoroCinema, 2023. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-544176/biografia/>
- <sup>7</sup> Angelito Porto Correa de Mello nasceu na cidade de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, em 23 de abril de 1919. Iniciou sua carreira artística como cantor de tangos, mas também atuou muito no cinema e na televisão. Seu personagem mais famoso foi o Mestre Ambrósio, irmão do Zeca Diabo, na novela “O Bem Amado”, de Dias Gomes. Angelito Mello faleceu em um desastre de automóvel, quando se dirigia para Magé, onde tinha um sítio, e percorria a rodovia Magé-Manilha. Foi em 09 de agosto de 1989, e ele estava com 70 anos de idade. Ver: BIOGRAFIA – Angelito Mello. Museu Brasileiro de Rádio e Televisão, 2017. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/angelito-mello/>
- <sup>8</sup> Irineo Funes é um personagem literário de Jorge Luís Borges, cuja percepção de memória era infalível. “Num rápido olhar, nós percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os brotos e cachos e frutas que se encontravam em uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da ação de Quebrado. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entre sonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro. Disse-me: Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo.” Ver: BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p2
- <sup>9</sup> “No coração da história trabalha um criticismo destrutor da memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é a deslegitimização do passado vivido. [...] Sem dúvida um criticismo generalizado conserva museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando daquilo que, a nosso ver, os fazer lugares de memória”. Ver: NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, 1993, p. 9.
- <sup>10</sup> BINI, op. cit. 1972.
- <sup>11</sup> Padres orientarão o povo a repelir o divórcio no País.

- Teresina: O Estado, 19 abr. 1972, p. 9
- <sup>12</sup> Congresso decide em 90 dias se o Brasil terá divórcio.
- Teresina: O Estado, 19 abr. 1972, p. 9
- <sup>13</sup> Monte, Lamartine. Divórcio, uma terapêutica social.
- Teresina: O Estado, 25 abr. 1977, p. 2
- <sup>14</sup> BINI, op. cit. 1972.
- <sup>15</sup> Idem.
- <sup>16</sup> Idem.
- <sup>17</sup> Idem.
- <sup>18</sup> É oportuno observar que as colocações de Thompson se inserem na habilidade para ouvir e ficar em silêncio diante do outro, no contexto da escuta em história oral, diante de um gravador. Contudo, consideramos oportuno situar como essa capacidade (em grande medida apropriada por historiadores a partir de interlocuções com a psicanálise e procedimentos terapêuticos) pode ser positiva e gerar a sensação de acolhimento em diálogos sobre a vida pessoal. Ver: THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 204.
- <sup>19</sup> TERESINA será o cartão de visitas do Piauí. Teresina: O Estado, 08 jul. 1971, p. 8.
- <sup>20</sup> Idem.