



**Ocupar Espaços, Eu Digo, Brechas, é por Elas:  
David Vai Guiar e a Luta Contra as Cadeias da Existência Cotidiana**

Frederico Osanam Amorim Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo faz uma análise do filme David Vai Guiar, que corresponde a uma das expressões fílmicas do experimentalismo artístico no Estado do Piauí dos anos 1970, tomando como referência seu caráter contestador aos dispositivos disciplinares. Este filme, produzido e apresentado por jovens do Piauí no ano de 1972, é resultado do esforço de uma parcela da juventude local em indicar símbolos, signos, sinais, aparentemente inocentes, mas que representavam indicativos de um controle social que partia tanto de instituições ligadas ao Estado quanto de representantes da sociedade civil, bem como da imprensa local e dos vários canais de comunicação. Conceitualmente, o artigo procura estabelecer um diálogo entre duas referências que, com frequência, são apresentadas como opostas: o filósofo e historiador francês Michel Foucault (FOUCAULT, 1979) e o também francês e historiador Michel de Certeau (CERTEAU, 1994).

**Palavras-Chave:** História, Filme, Comportamento, Contestação.

**Occupy Spaces, I Say, Gets, it's for Them:  
David Vai Guiar and the Struggle Against the Chains of Daily Existence**

**Abstract:** This article makes an analysis of the film David Vai Guiar, which corresponds to one of the filmic expressions of artistic experimentalism in the State of Piauí of the 1970s, taking as a reference their defiant character to the disciplinary devices. This film, produced and presented by young of Piauí in the year 1972, is the result of the effort of a part of the local youth to indicate symbols, signs, signs, apparently innocent, but that represented indicative of a social control that departed both from institutions linked to the representatives of civil society, as well as the local press and the various channels of communication. Conceptually, the article seeks to establish a dialogue between two references that are often presented as opposites: the french philosopher and historian Michel Foucault (1979) and the french and historian Michel de Certeau (1994).

**Keywords:** History, Movie, Behavior, Contestation.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Mestre em História pela Universidade Federal do Piauí (PPGH/UFPI). Professor Adjunto IV da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Email: frederico.osanan@hotmail.com



## Comportamentos, Marcas Identitárias Juvenis e Práticas Ordinárias Urbanas

**Take 1:** Um jovem cabeludo com um sorriso no rosto. Cabelo ao vento, ele pilota em êxtase seu Jeep Willys. Trafega por entre ruas e vielas desviando de placas e obrigações. Sorri! Atesta que viver é mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos. Alguém, incomodado com aquilo, parece sussurrar: “há um sinal à frente”, ele ri. Alguém, sensor da moral de sua época, parece brandir: “está vermelho”; ele, calmamente, olha para o lado. Alguém, enfurecido, parece gritar: “pare”; ele esnoba e continua.

**Take 2:** Aessos às regras, jovens se amotinam em torno de um bar. Duas moças se vestem de indocilidade. Trajam o gozo, a ironia e escarnam o medo e o rigor. Atravessam a rua em meio a olhares de reprovação. Alguns sugestionam: “são apenas moças”; elas sorriem. Alguns parecem xingar: “são putas e vadias”; elas deboçam. Um homem sisudo, em pé no meio do caminho, braços cruzados e um olhar penetrante, bufa; uma delas corre e depois aparece em pé, mão na cintura, sorrindo.

Imersos numa teia de sensibilidades errantes, alguns jovens, “praticantes ordinários da cidade”, subvertem sinais de trânsito, linguagens, roupas, comportamentos, valores e espaços (CERTEAU, 1994). Cindem com bom humor e ironia suas falas e gestos. Num filme mudo, vazam em comunicações gestuais e tagarelices comportamentais a excessiva quantidade de mutações subjetivas: estão o tempo inteiro sorrindo, articulando o riso e o comportamento sempre numa direção de contestação às formas dominantes de pensamento.

David Vai Guiar, filme de 1972 dirigido por Durvalino Couto, foi feito, como o próprio diretor revelou em entrevista, com o objetivo de registrar em imagens todos os jovens teresinenses envolvidos com a contracultura e suas manifestações artísticas (COUTO, 2006). Feito precariamente, utilizando-se de um equipamento de Super-8mm, Durvalino e Arnaldo Albuquerque – um jovem artista de Teresina e uma espécie de cameraman do circuito alternativo – saem pela capital do Piauí filmando espaços e comportamentos juvenis avessos à disciplina. No final, revelam aspectos de uma vivência alternativa, alheia aos valores que determinavam uma boa conduta e que estavam expressos em jornais e revistas que circulavam na cidade.



Para além das intenções do diretor, o filme é apresentado neste artigo como a expressão máxima, dentro do experimentalismo fílmico piauiense, do escarnecimento com a ordem e os dispositivos de disciplinamento comportamental. Ele aponta para o caminho de uma subversão juvenil que está para além da discussão político partidária. Ele revela aspectos de uma luta cotidiana contra padrões de comportamento e o próprio aparecimento de uma sensibilidade juvenil afoita por mudanças nas esferas cotidianas da vida. Trata-se de um curta-metragem com uma linha argumentativa relativamente simples: produzir imagens que representem uma afronta às regras de boa conduta, aos bons costumes defendidos principalmente pelas famílias tradicionais de Teresina e aos aparelhos microbianos de controle social, tais como jornais e revistas que circulavam com regularidade na cidade.

No conjunto, as imagens revelam, primeiramente, um constante fluxo de jovens pela cidade de Teresina no início dos anos 1970 e como suas vivências estiveram articuladas à tentativa de descobrir e inventar a cidade a partir de uma prática subversiva e de afrontamento ao discurso urbanista.

Davi Vai Guiar representa um clássico exemplo [da] flanância investigativa pela cidade. Trocadilho com o nome do principal protagonista — Davi Aguiar —, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as 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 os sinais de trânsito (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181).

A sequência das cenas nos leva a uma Teresina de outrora. Nos leva a um momento de efervescência artística marcado, principalmente, pela iniciativa de jovens que viajaram para outras capitais em busca de melhores condições de estudo e voltaram com novas ideias e comportamentos. Esta “diáspora juvenil” acabou resultando na troca de experiências envolvendo sujeitos que saíram e retornam à Teresina, tais como o poeta Torquato Neto (Salvador/Rio de Janeiro), David Aguiar (Belo Horizonte), Paulo José Cunha e Durvalino Couto (Brasília), entre outros.

O efeito desta “diáspora juvenil” e o posterior reencontro desses jovens pode ser atestado na elaboração e circulação de vários jornais alternativos entre 1971 e 1974, de que são exemplos O Linguinha, Comunicação, Gramma e O Estado Interessante. Além da publicação de vários livros, organização de festivais de música e a produção de vários filmes em formato Super-8, entre eles Coração Materno (1974), David Vai Guiar, Terror da



Vermelha (1972), Tupi Niquim (1974), Porenquanto (1973/1974) e Miss Dora (1974). A maioria deles filmados em Teresina entre 1972 e 1974 e contando com o mesmo grupo de jovens.

Sobre toda esta produção paira o sentimento do inconformismo, da insubmissão, da negação dos sentidos do mundo já previamente estabelecidos. Seja nos textos, filmes, músicas ou no próprio comportamento; seja nas imagens apresentadas nos filmes, nos depoimentos e entrevistas concedidas nos anos 1970, impera a marca da contestação. São, no fundo, jovens reagindo contra determinadas cadeias de pensamento. Não são jovens lutando contra a Ditadura Civil-Militar ou contra um governo, mas trata-se de uma parcela muito pequena da juventude teresinense, que é expressiva pelos seus gestos e atitudes, e que desafia, com seus comportamentos, a engenharia disciplinar ao criar táticas diárias de combate aos micropoderes (CERTEAU, 1994; FOUCAULT, 1979).

Sobre os jovens envolvidos com os filmes, é pertinente dizer, ainda, que atuaram em vários outros campos artísticos, mas mantiveram-se quase sempre à margem das atividades artísticas comerciais. Arnaldo Albuquerque, por exemplo, foi desenhista, pintor, chargista, operou a câmera em vários filmes e foi um dos jovens mais atuantes da cena alternativa piauiense.

Na seara do inconformismo juvenil, é expressivo, entre outros, é o texto de Edmar Oliveira. Hoje um conceituado médico psiquiatra e curador do museu do inconsciente, no Rio de Janeiro, Edmar foi responsável por dirigir o filme Miss Dora (1974), além de ser personagem central no filme O Terror da Vermelha, de Torquato Neto, e um dos jovens mais atuantes na cena cultural piauiense dos anos 1970. Em 1972 ele escreveu um texto para o jornal alternativo O Estado Interessante que se tornou uma das principais referências para se compreender o grau de comprometimento desses jovens com a contestação e o inconformismo apresentados acima e observado nos filmes. No texto, ele diz:

Agora, já: não existe nada. Depois, futuro??? É preciso que se traduza as interrogações no presente. Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas eu cismeie de caminhar entre os extremos. À minha direita está o bem à esquerda, o mal. Eu não ligo e ando desligado em linha reta procurando o seilá o que existe no horizonte do futuro onde a interrogação existe. Qualquer dia chego lá. Estou entre os mundo do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de agora. Por agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas. O que vem depois de tudo que existe no horizonte do nada? Batida do limão pra mim e



pra você que espera por mim. Imagine a ciência cor de sangue desvelando o futuro e a gente com vontade de desvendar a justiça. Pense no colorido dos olhos de alguém e nos meus, mortos e sem brilho algum. Procure o achado das novas descobertas e veja em mim o perdido procurando o que existe depois da linha do horizonte. Eu quero, eu preciso, ser presença. Por nada do que existe, eu troco o que vem lá no longe. Pensando bem ao longe, existindo no que vem ao longe. Agora, paro (OLIVEIRA, 1972, p. 3).

Embora demasiadamente metafórico, o texto de Edmar chama atenção para a confluência de discussões filosóficas e existências que marcam a literatura dos anos 1960 e 1970. Isto é revelador, entre outras coisas, do contato que esses jovens mantinham com jornais, livros e manifestos que circulavam nas grandes cidades do Brasil e do mundo. A agonia existencial de Edmar, marca de uma das vertentes mais debatidas entre os filósofos dos anos 1960 no Ocidente; o embate entre maravilhas tecnológicas, deslumbramento, susto e fugas identitárias (CASTELO BRANCO, 2005), a necessidade de ser agente propulsor da mudança, um certo ranço materialista ainda muito presente nos anos 1970. Tudo isso, enfim, conecta o texto de Edmar a uma atmosfera de contestação e desbunde que será amplamente apresentada nos filmes realizados por esses jovens. Na esteira da contestação e do desbunde é que David Vai Guiar, utilizando-se da metáfora guia e contra-guia, pode ser considerado o sinal verde no experimentalismo fílmico piauiense para se afrontar astuciosamente a engrenagem disciplinar que assinalou os corpos juvenis ao longo de séculos e delineou as marcas da sua funcionalidade.

A respeito do título do filme, vale lembrar que se trata de um trocadilho com o nome de David Aguiar, neto de ex-governador do Estado e considerado o primeiro hippie piauiense (COUTO, 2006). Seu nome, neste sentido, está ligado a toda uma construção imagética e discursiva que pode ser tomada como guia de muitas das ações dos jovens envolvidos com uma cultura de transgressão presente nos anos 1970 no Estado. Por exemplo, as primeiras imagens do filme, descritas no início deste tópico e representadas no fotograma seguinte, são de David Aguiar pilotando seu Jeep Willes pelo centro da cidade de Teresina. A imagem de abertura, portanto, sendo exatamente de David, revela o caráter norteador e o grau de importância que o seu comportamento tinha para uma fração da juventude local.

David Aguiar seria o típico sujeito de classe média que poderia ser “adestrado” para manter os bens materiais da família. Ainda garoto foi com os outros dois irmãos estudar em Belo Horizonte. Foi artista plástico, esteve ligado às artes no Piauí, mas foi como um sujeito em processo de desconstrução que ele foi celebrado como “o



primeiro doidão de Teresina”. Um sujeito que negava a prescrição e representava o oposto do corpo ortopedicamente construído (LIMA, 2007, p. 41-42).

**Figura 1 – David Aguiar**



**Fonte:** Fotograma de David Vai Guiar (Teresina, 1972)

David Aguiar, por consequência, ao mesmo tempo em que enceta uma mutação comportamental seguida por vários jovens, é o argumento sob o qual é possível pensar as diversas maneiras de participação política com o objetivo de problematizar as relações cotidianas de poder. Ao zombar do sinal vermelho na cena inicial do filme, o que David sugere é uma cisão entre um corpo juvenil disciplinado e agregador, regulado por uma gama de valores e deveres, de um lado, e a emergência de um novo olhar sobre a cidade e o corpo comprometidos com a elaboração de novos códigos de intervenção social, de outro.

Num outro sentido – mas não menos revelador da postura de insurgência contra os padrões – é possível ver, na utilização dos equipamentos de Super-8, o funcionamento tanto de uma tática que procura escapar aos códigos de filmagem já amplamente debatidos e, da mesma forma, como um procedimento que procura referendar uma arte experimental no sentido de politizar o cotidiano juvenil utilizando um equipamento de fácil manuseio capaz de filmar as suas ações diárias.

Isso demonstra que o uso do super-8 transcende o simples recurso a uma técnica emergente nas décadas de 1960 e 1970 e incide sobre um esforço, por parte dos jovens cineastas em estudo, para utilizar esse objeto não apenas como um novo





recurso técnico, mas como um instrumento de transgressão. Neste caso, a atividade de consumir um produto comercial — as bitolas de uso doméstico — era assumida como uma atitude de bricolagem, de inventividade, de criação e de produção (CASTELO BRANCO, 2007, p. 190).

Na cidade de Teresina, portanto, durante a primeira metade dos anos 1970, em meio a uma sociedade fortemente conservadora, como atestam os jornais da época (CARDOSO, 2003; LIMA 2007), uma fração da juventude local se beneficiaria da utilização de equipamentos de Super-8 para montar um quadro de contestação juvenil que funciona/funcionava à revelia do discurso grandiloquente tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal. A receita seria relativamente simples: era preciso despir a realidade social de toda carga ideológica e midiática, apresentado nas imagens a aparição nua e crua de um conjunto de jovens praticantes ordinários da cidade (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011; CERTEAU, 1994).

### **Boicote aos Sinais e aos Símbolos Organizadores: A Antidisciplina em Imagens**

De que forma, então, esses jovens bricolavam com as imagens buscando a elaboração de um novo código cultural/comportamental? Os exemplos mais significativos dessa inventividade transgressora talvez sejam aqueles relacionados ao afrontamento em relação aos dispositivos panópticos, tais como os sinais de trânsito e os símbolos organizadores do espaço urbano.

Nesse sentido, David Vai Guiar seria uma espécie de tratado contra a vigilância, pois estaria ligado a uma atmosfera distópica-anarco-psicodélica com pouca recorrência no cinema brasileiro. Por isso mesmo é difícil encaixar David Vai Guiar em alguma categoria fílmica dos anos 1960 e 1970. O filme se encerra naquilo que lhe dá brilho: é uma gosma de imagens enjovativas, aparentemente sem nexos, mas, exatamente por isso, enunciadora de uma nova postura de filmagem e de novos e desviantes comportamentos juvenis.

Ele representa um dos momentos mais emblemáticos da composição transgressora do filme (Figura 2). A cena começa com o enquadramento de uma placa de trânsito que indica um único sentido a seguir. Embaixo do sinal, um pequeno texto enfaticamente referenda a indicação da placa: “Siga à direita”. O que é de se esperar é que a câmera siga no sentido indicado pela placa. Como a negar a prescrição, numa ação resoluta e propositada, o movimento da câmera é, justamente, no sentido inverso. A guinada para o sentido inverso



corresponde, também, a um dos sinais mais marcantes de que política, para esses jovens, não se fazia apenas no âmbito macro, mas que atitudes reativas à ordem no espaço do cotidiano, e apresentados num filme de Super-8 são, da mesma forma, maneiras de se fazer e praticar política. Assim, a cena tem um efeito plástico singular ao mesmo tempo em que denota uma postura política de afrontamento aos dispositivos panópticos.

**Figura 2** – Placa de Trânsito: Siga à Direita



**Fonte:** Fotograma de David Vai Guiar (Teresina, 1972)

Como se sabe, as placas de trânsito funcionam como um elemento regulador do fluxo urbano. Elas servem tanto para orientar pedestres, quanto motoristas dos mais variados veículos. Uma vez que o discurso urbanista se estabelece com muita força em nosso meio, seja por força das propagandas, dos códigos de trânsito, da força policial ou das orientações advindas do próprio Estado, é comum tributar aos sinais de trânsito a garantia de uma boa segurança no fluxo das cidades.

Por isso, é recorrente no discurso urbanista a valorização dos sinais de trânsito como um instrumento de regulamentação da circulação de pedestres e veículos com vistas a uma maior segurança na sua movimentação. Exemplo disso é o fragmento abaixo que pertence a um estudo de engenharia de trânsito que procura identificar o impacto visual das placas nos condutores. A autora Adriane Monteiro Fontana (2005), ressalta que:





[...] a sinalização de trânsito tem por objetivo organizar a circulação de veículos e pedestres nas vias públicas, por meio de informações relevantes para a **disciplina na movimentação do tráfego, visando à segurança**, fluidez e comodidade (conforto) dos usuários. As formas de sinalizar o trânsito mais empregadas são: placas, marcas, luzes, gestos, sons, marcos e barreiras. A sinalização é importante para **regulamentar as obrigações, limitações, proibições ou restrições que governam o uso da via**; advertir os condutores sobre situações de perigo existentes; e indicar o posicionamento correto dos veículos e **as direções a seguir** para chegar aos locais de interesse (ajudando, assim, os condutores nos seus movimentos e deslocamentos) (FONTANA, 2005, p. 26, grifos nossos).

Ora, o que o fragmento acima nos revela, é que para além do discurso em prol da segurança, da fluidez e da comodidade dos usuários, as placas, dentro do discurso urbanista, são instrumentos de disciplinamento e ordenamento social, elementos que o fragmento revela de uma forma bastante explícita. Sendo assim, elas funcionam como um elemento capaz de manietar, de tolher os movimentos, enfim, de tirar a liberdade da ação, na medida em que são responsáveis por estabelecer os rumos e os sentidos obrigatórios a seguir.

O movimento da câmera em David Vai Guiar irrompe com o discurso urbanista ao inverter o sentido estabelecido pelo ordenamento de trânsito e, com esta atitude, procura problematizar o cotidiano da cidade, além de fundar uma contra-linguagem enunciativa do inconformismo com sua sociedade e época, assim como destaca o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco:

Mas o que ressalta, no universo em estudo, é o fato de que mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179).

No filme, inúmeras outras imagens são enunciativas dessa re-apropriação do espaço urbano com vistas à elaboração de uma cartografia cotidiana insurgente. São cenas em que jovens se sentam e se agrupam em gramas, nas praças públicas, contrariando as advertências de “não pisar a grama”; são imagens que revelam uma moral transgressora em relação aos valores cultivados pelas famílias tradicionais da cidade, tais como o consumo de maconha ou a utilização de roupas como sinais de protesto.

Símbolos nas roupas, uma camisa vermelha com o nome *Gellati* aparecendo aqui e acolá, um cartaz com um leão com a boca aberta no centro, uma paisagem urbana de contrastes, uma chaminé de fábrica fumando o progresso, um papelote de maconha que sub-repticiamente aparece entre uma cena e outra, giros de corpo com a câmera no ombro, movimentos desconexos da câmera à procura de algo indefinido. Não há, no filme, começo, meio ou fim. São imagens apenas! Muito mais que o Cinema Marginal do Sudeste e sua tentativa de explodir com a representação, o cinema



experimental piauiense não conheceu regras de filmagem, não contratou atores, não exibiu seus filmes em cinemas nem se vinculou a qualquer postura no âmbito da teoria do cinema (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011, p. 26).

Afora estas questões que se ligam, principalmente, aos comportamentos juvenis apresentados no filme, vale ressaltar aquelas que derivam dos aspectos técnicos e estéticos que marcaram tanto a produção de David Vai Guiar quanto dos demais filmes do experimentalismo fílmico piauiense. A deliberada escolha pela imperfeição torna estes filmes verdadeiros experimentos visuais desconectados de qualquer teoria de filmagem ou montagem.

Aliada ao uso de bitolas domésticas de Super-8, cuja qualidade é inferior aos equipamentos de 16mm e 35mm, o que esses jovens fizeram foi tornar imperfeita a composição das imagens e das cenas com o objetivo de romper radicalmente com o cinema comercial. No fundo, esta atitude acaba pondo em xeque alguns dos princípios norteadores do Cinema Novo, do Cinema Marginal, do pensamento de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Isto ocorre porque embora o manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha, revelasse um desejo claro de fazer filmes sem a interferência do mercado e com o máximo de inventividade possível, e do próprio Sganzerla tentar se livrar das amarras técnicas, são exatamente filmes como *Coração Materno*, *David Vai Guiar*, *Miss Dora*, *Terror da Vermelha*, entre outros, que conseguem pôr em práticas esta maquinaria inventiva (LIMA, 2015).

Ou seja, embora cineastas pertencentes tanto ao Cinema Novo quanto ao Marginal tivessem declarado o desejo de romper com as estruturas fílmicas de Hollywood, das chanchadas, em busca de uma linguagem de vanguarda, suas produções se prendem, seja no nível técnico ou de produção, aos preceitos do cinema comercial. Dessa forma, são exatamente os filmes em formato não-comercial, produzidos em aparelhos de Super-8mm por jovens de diversas partes do país, que conseguem radicalizar com os modelos de produção fílmica e possibilitar uma outra leitura da Cultura Brasileira dos anos 1960 e 1970.

Quando Sganzerla no final dos anos [1960] propunha espirituosamente que no Brasil passássemos a fazer filmecos (palavra inequívoca e assumidamente depreciativa) glosava e traduzia em miúdos ideias de Glauber que marcaram o Cinema Novo. Mas a sua radicalização visionária não podia então prever que na década seguinte isto se concretizasse de fato; e sobretudo via Super-8. Escrito em 1965, o manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha, propunha fazermos frente à indústria cultural não tendo que imitar modelos hollywoodianos, com filmes caros e complicados, produção alambicada, como no pós-guerra se tentou por aqui. Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de



realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país (MACHADO JR., 2011, p. 31).

Enfim, o que se procurou demonstrar aqui, ainda que de forma resumida, foi que de dentro de um universo juvenil anarco-psicodélico, emergiu uma forma de equilibrar a relação arte/vida, em que os filmes fossem expressões não de uma imagem sobre a juventude, ou a fome. Mas que, esta mesma juventude, armada metaforicamente de bitolas domésticas, pudesse combater, através de uma subversão criativa, o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina (ROSZAK, 1972; FOUCAULT, 1979; FOUCAULT, 1987).

Por isso mesmo, é bem provável que nem aquela pequena parcela da juventude que se envolveu com a contracultura em Teresina percebesse a dimensão operacional de sua luta. Coisa, aliás, que a sua forma de fazer cinema mantém de singularidade em relação às propostas estéticas, políticas e visuais do Cinema Novo e do Cinema Marginal nos anos 1960 e 1970 e que torna, efetivamente, o seu estudo “uma possibilidade histórica latente, à espera da intervenção dos historiadores” (LIMA, 2007, p. 102).

### Referências

- CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e singulares**: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jan./jun. 2007.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; LIMA, Frederico Osanan Amorim. Queremos a verdade nua e crua que se vê na rua: Táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses. In: CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. **XII Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: Socine, 2011, vol. 2, p. 21-31.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de Fazer. 9 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- COUTO, Durvalino. **Depoimento**. Concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 abr. 2006.



- FONTANA, Adriane Monteiro. **Estudo psicofísico sobre conspicuidade, estética e harmonia ambiental de sinais de trânsito**. 2005. 151f. Tese (Doutorado em Engenharia de Transportes) – Universidade de São Paulo, São Carlos/SP, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. 2007. 120f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 32 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1987.
- LIMA, Frederico Osanam Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno**. Curitiba: Prismas, 2015.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.
- OLIVEIRA, Edmar. Venha pra curtir. **O Estado Interessante** (Jornal Semanal/Circulação Regional), Teresina/PI, 1972.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.