

SALVE  
RAINHA







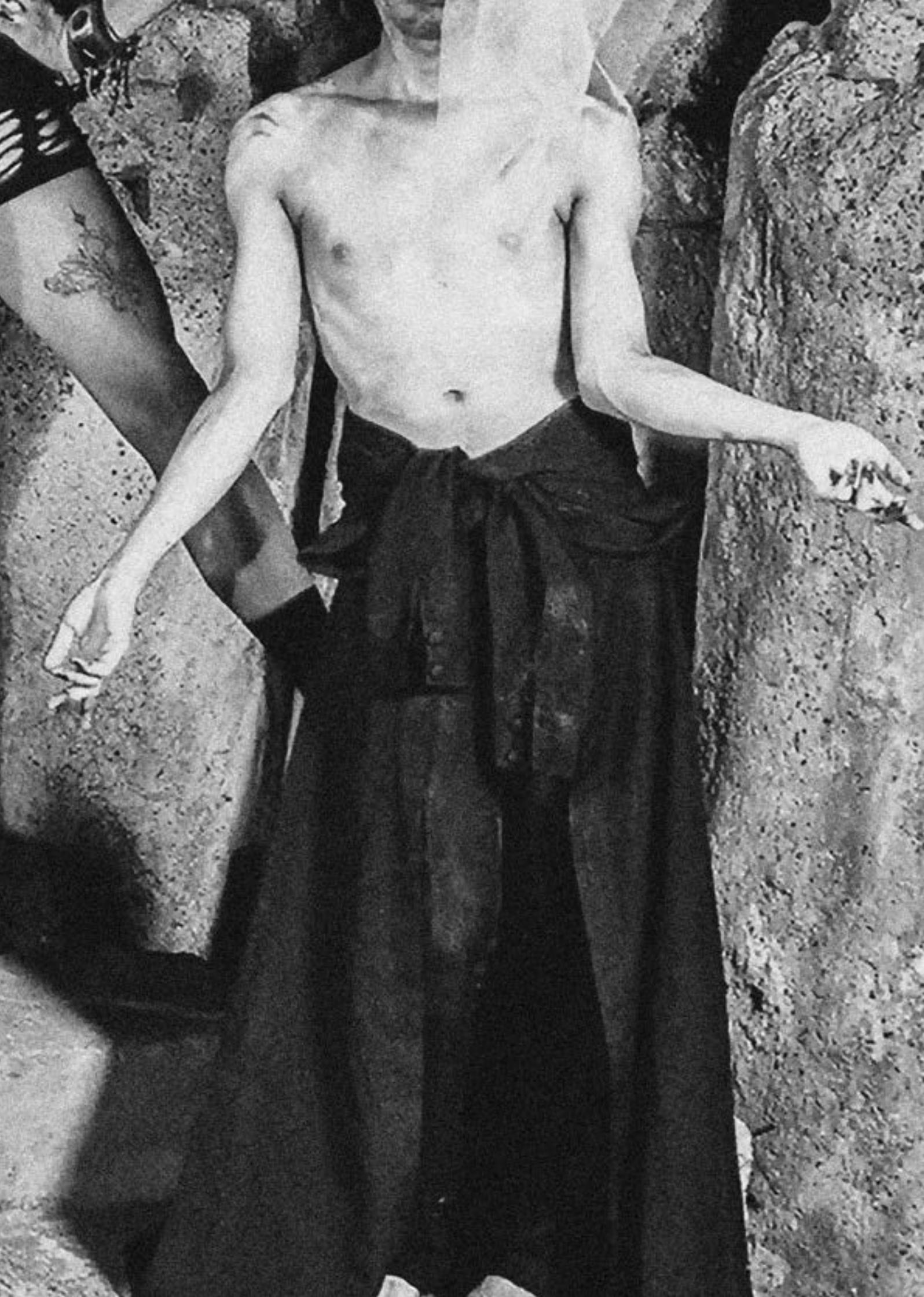




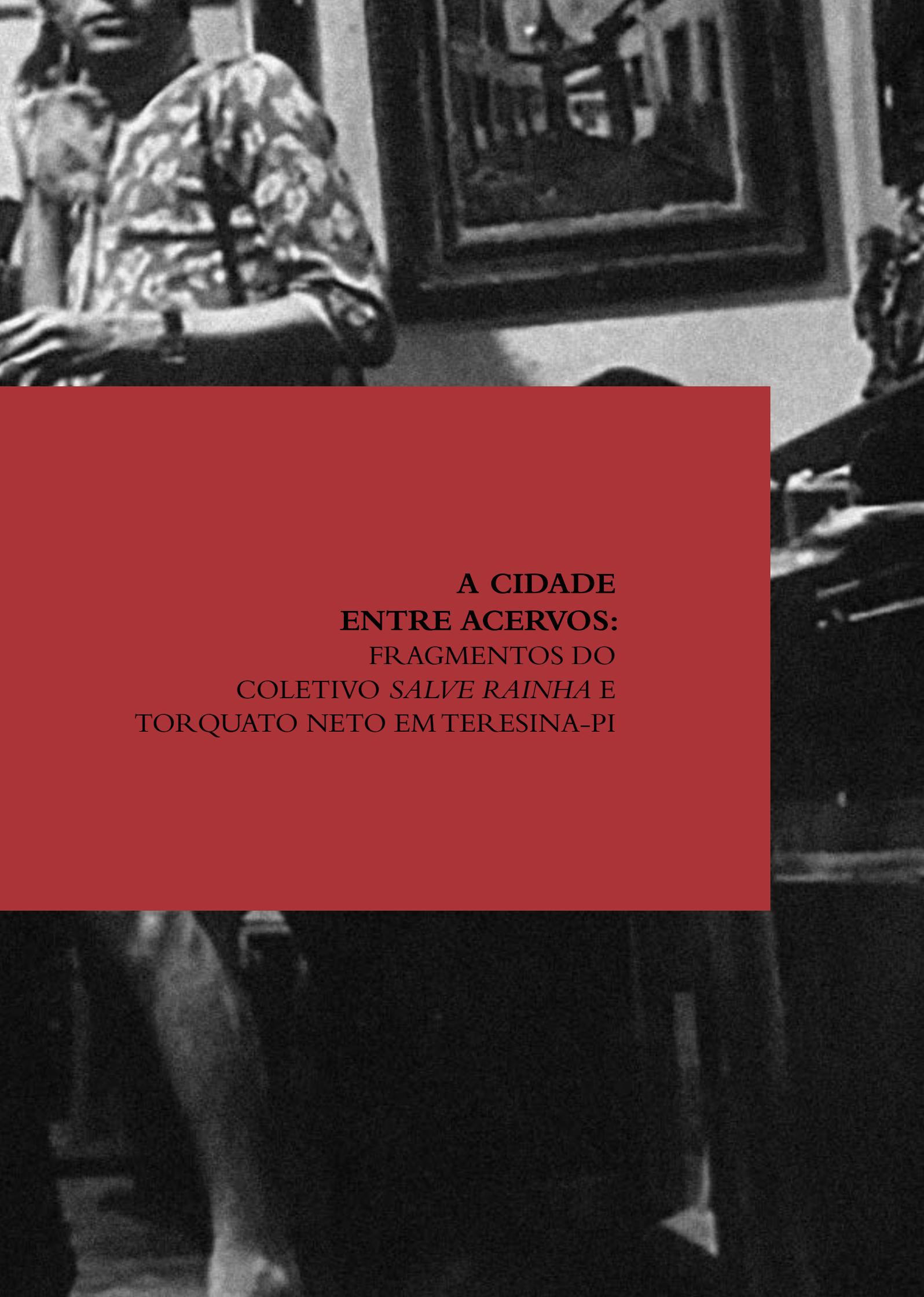












**A CIDADE  
ENTRE ACERVOS:  
FRAGMENTOS DO  
COLETIVO *SALVE RAINHA* E  
TORQUATO NETO EM TERESINA-PI**





**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**ALEXANDRE PAJEÚ MOURA**

**A CIDADE ENTRE ACERVOS:  
FRAGMENTOS DO COLETIVO *SALVE RAINHA* E TORQUATO NETO  
EM TERESINA-PI**

Salvador

2022

**ALEXANDRE PAJEÚ MOURA**

**A CIDADE ENTRE ACERVOS:  
FRAGMENTOS DO COLETIVO *SALVE RAINHA* E TORQUATO NETO  
EM TERESINA-PI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração: Urbanismo

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Junia Cambraia Mortiner

Coorientador: Prof. Dr. Eduardo Rocha Lima

Salvador

2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Universidade Federal da Bahia (UFBA)**  
**Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)**  
**Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FA)**

M929

Moura, Alexandre Pajeú.

A cidade entre acervos [manuscrito] : fragmentos do coletivo Salve Rainha e Torquato Neto em Teresina-PI / Alexandre Pajeú Moura. – Salvador, 2022.

171 p. : il.

Cópia de computador (*printout(s)*).

Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. 2022.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Junia Cambraia Mortimer.

1. Sociologia urbana. 2. Identidade social. 3. Movimentos sociais - Teresina (PI). 4. Contracultura. 5. Torquato Neto, 1944-1972. I. Mortimer, Junia Cambraia. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. III. Título.

**Responsável técnico: Ramon Davi Santana – CRB/5-1972**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**ATA DO EXAME DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO MESTRADO**  
**Alexandre Pajeú Moura**

Ao dia vinte e um de dezembro de dois mil e vinte e dois as nove e trinta horas, reuniu-se por convocação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, a Comissão composta pelos Professores Doutores: Junia Cambraia Mortimer, orientadora, Eduardo Rocha Lima, coorientador, Thaís Troncon Rosa, Membro Interno (por meio de parecer), Renata Marquez, Membro Externo, Edwar Castelo Branco, Membro Externo, sob a presidência da primeira, na qualidade de orientadora, para proceder o Exame da Defesa de Dissertação **do mestrando Alexandre Pajeú Moura** no projeto intitulado **“A CIDADE ENTRE ACERVOS: FRAGMENTOS DO COLETIVO SALVE RAINHA E DE TORQUATO NETO EM TERESINA, PIAUÍ”** De acordo com as normas que regulam a matéria, cada examinador fez suas observações e levantou questões que serão incorporadas ao desenvolvimento de sua pesquisa em andamento. Concluídas as discussões e após a palavra da Professora Orientadora **Junia Cambraia Mortimer**, os membros da banca deram-se por satisfeitos e consideraram o mestrando **APROVADO COM DISTINÇÃO** no Exame de DEFESA DE DISSERTAÇÃO.

Salvador, 21 de dezembro de 2022.

**Junia Cambraia Mortimer**  
Orientador  
PPG-AU/FAUFBA

**Eduardo Rocha Lima**  
Coorientador  
PPG-AU/FAUFBA

**Thaís Troncon Rosa**  
Membro Interno  
PPGAU-UFBA

**Renata Marquez**  
Membro Externo  
NPGAU/UFMG

**Edwar Castelo Branco**  
Membro Externo  
PPGHB/UFPI



# AGRADECIMENTOS:

Agradeço a Deus e as boas energias ao longo deste processo de pesquisa.

A minha mãe, vó e tio, pelo apoio em tudo que me propus a fazer até hoje.

Ao meu companheiro José Carlos Huapaya Espinoza, por toda dedicação, carinho, serenidade, paciência e compromisso na leitura das várias etapas deste trabalho.

A Tereza Almeida de Araújo, *in memoriam*, por todo zelo e carinho.

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Junia Cambraia Mortimer, e meu co-orientador, Prof. Dr. Eduardo Rocha Lima, pela paciência e generosidade.

Agradeço aos membros da banca avaliadora Profa. Renata Marquez, Prof. Edwar de Alencar Castelo Branco e Profa. Thaís Troncon Rosa por todas as contribuições e às ao longo desse processo.

Aos grupos de pesquisa LEIA, Cartografia Sexuada de Salvador e LAB20.

Aos amigos que estão longe, mas que sempre estiveram comigo de alguma forma ao longo dessa jornada: Amanda Gomes, Ana Rosa Negreiros, Emiliania Rodrigues, Hercília Mendes, Livia Menezes, Márcia Rocha, Rômulo Marques e Thiscianne Pessoa.

Aos amigos que Salvador me proporcionou e que ajudaram nesse processo: Adrian Cristian, Ana Cecília de Andrade, Eloisa Marçola, Felipe Decrescenzo, Marta Raquel, Ramon Martins e Viviane Oliveira.

A Dilton Lopes de Almeida Jr., pela amizade, parceria e ao fabuloso trabalho de diagramação da dissertação.

A todos os integrantes do coletivo Salve Rainha que dialoguei durante a elaboração desta dissertação: Alex Sampaio, Ayrton Souza, Camila Carvalho, Camila Fortes, Flávia Bomfim, Jader Damasceno, Jonathan Dourado, Karystom Soares, Railane Raio, Renata Reis, Richard Henrique, Poliana Aguiar e Sam Jales.

A todas às pessoas que seguem trazendo contribuições para a história cultural de Teresina e que tive a oportunidade de dialogar ao longo da pesquisa: Dackson Mikael, Fernando Freitas, Goreth Canivete, Guga Carvalho, Jorginho Medeiros, Livio César, Manuel Messias, Maurício Pokémon, Noé Filho, Stella Simpson e Tássia Araújo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFBA) pela oportunidade e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por financiar a pesquisa.

À Profa. Ana Lúcia Camilo da Silveira e à Profa. Ângela Napoleão Braz pelo apoio em realizar o mestrado em Salvador.

A Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior, *in memoriam*, por mostrar que podemos imaginar uma nova cidade a cada domingo.

A todas as demais pessoas, que de alguma forma, contribuíram para esse trabalho ser viabilizado.

Muito Obrigado.



MOURA, Alexandre Pajeú. **A cidade entre acervos**: fragmentos do Coletivo Salve Rainha e Torquato Neto em Teresina, Piauí. Orientadora: Junia Cambraia Mortimer. Co-orientador: Eduardo Rocha Lima. 2022. 139 f. il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

# RESUMO:

Esta dissertação propõe, como temática central, refletir sobre coletivos urbanos atuantes nas cidades brasileiras, em especial, àqueles surgidos a partir do início do século XXI. Esses grupos, tensionam os espaços públicos de seus respectivos contextos urbanos por meio de intervenções em diversas linguagens, mobilizando referenciais e temáticas culturais como forma de reivindicar demandas sociais. Nesse contexto, propomos refletir especificamente o caso da cidade de Teresina-Piauí, a partir das práticas urbanas realizadas pelo coletivo *Salve Rainha* entre 2014 e 2018; com isso buscamos compreender que visão ou entendimento de cidade eram reivindicados pelo grupo ao longo de sua trajetória a partir de fragmentos que se relacionam com a cidade e são resultantes de sua atuação. Para isso, realizamos a organização e sistematização do acervo *Salve Rainha* a partir da mobilização de documentos, conversas com interlocutores e sobretudo, através da mobilização de fontes visuais produzidas pelo coletivo. A partir de gestos de pesquisa improváveis, tendo as imagens enquanto guias dessa jornada, justapomos o acervo do *Salve Rainha* com o acervo do poeta Torquato Neto de maneira a reconhecer sobrevivências entre essas imagens que nos ajudam a construir a ideia de cidade que atravessa esta pesquisa. Com isso, percebemos como a dimensão imaginativa foi mobilizada pelo coletivo de maneira a narrar práticas urbanas de uma juventude inquieta – e até mesmo subversiva – que apresentava uma urgência em ocupar espaços dessa cidade.

**Palavras-chave:** Teresina, Salve Rainha, Torquato Neto, Acervos, Cidade.



MOURA, Alexandre Pajeú. **The city between collections:** fragments of the collective Salve Rainha and Torquato Neto in Teresina, Piauí. Thesis advisor: Junia Cambraia Mortimer. Thesis co-advisor: Eduardo Rocha Lima. 2022. 139 s. ill. Dissertation (Master in Architecture and Urbanism) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

# ABSTRACT:

This dissertation proposes to reflect on the actions carried out by the Salve Rainha collective between the years 2014 and 2018 in the city of Teresina (Piauí) from the mobilization of documentary fragments that refer us to it. The group tensioned the city's public spaces through interventions in different languages, bringing references and cultural themes as a way of claiming social demands. We seek to understand which vision or understanding of the city was defended by the group throughout its trajectory from fragments resulting from its performance. For this, we organized and systematized the Salve Rainha collection based on the mobilization of documents, conversations with interlocutors and, above all, through the visual sources produced by the collective. From improbable research gestures, with images as guides in this journey, we juxtapose visual fragments of Salve Rainha with photographs from the collection of the poet Torquato Neto in order to recognize survivals between these images that help us to build an idea of a city that crosses this search. With that, we realized how the construction of images by the collective had an inventive dimension as a way of narrating a city imagined in everyday life through the urban practices of a restless and even subversive youth, which showed urgency in occupying forgotten spaces in this.

**Keywords:** Teresina, Salve Rainha, Torquato Neto, Collections, City.



# GLOSSÁRIO PIAUIÊS

**Ajuntar:** coletar, organizar.

**Armaria:** contração de Ave Maria. Indica espanto, admiração.

**Avexado:** inquieto.

**Balai de gato:** Coisa ou situação muito confusa, bagunça, movimentação.

**Beanlí:** ali.

**Bem aqui assim:** aqui.

**Bodim:** pessoa que aparenta ser uma coisa e não é, superficial.

**Bregueços:** coisas de uso duvidoso ou mesmo imprestáveis, sobras.

**B-r-o-Bró:** expressão que se refere aos meses com maior temperaturas no estado do Piauí: setembro, outubro, novembro e dezembro

**Cambada:** muitas coisas ou pessoas.

**Dei fé:** percebi.

**Dendi:** dentro.

**De revestres:** ao contrário, de outro jeito, de um jeito estranho, de modo diferente.

**Dijunto:** junto.

**Estripulia:** travessura.

**Fuá:** festa.

**Furdunço:** movimento, agito.

**Largado do talo:** solto, desvairado.

**Magote:** grupo.

**Mêi:** meio

**Mermã:** contração das palavras minha e irmã

**Mondicoisa:** abreviação da expressão “um monte de coisas”.

**No mêi do tempo:** ao ar livre.

**Nos trinques:** finalizado, boa aparência.

**Outra banda:** segunda parte.

**Paruano:** ano seguinte.

**Pelejando:** lutando.

**Peitar:** afrontar.

**Pense!:** acredite; intensificar uma frase

**Pés de pau:** árvores.

**Pricisão:** necessidade.

**Quando eu dei fé que não:** quando percebi.

**Quando o sol esfriar:** final da tarde.

**Quintura:** calor.

**Ribuliço:** movimentação, confusão, burburinho.

**Sem um pé de pessoa na rua:** vazio, esvaziado.

**Siribolo:** agito, movimentação.

**Todo santo dia:** cotidianamente.

**Uma ruma de:** vários.

**Xis com:** no encontro, em diagonal.



# SUMÁRIO

<b>1. DIABÉSSO?</b> .....	<b>15</b>
<b>2. ARMARIA, MERMÃ! É O SALVE RAINHA</b> .....	<b>33</b>
<b>3. PRESTENÇÃO! CONEXÕES IMPROVÁVEIS</b> .....	<b>57</b>
<b>4. IMAGINARUMCOLETIVO, IMAGINARUMACIDADE</b> .....	<b>67</b>
4.1 CAPA.....	71
4.2 PONTE.....	101
4.3 SAIA.....	129
<b>5. PENSE! SÍNTESES DE UMA PEQUENA JORNADA</b> .....	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>163</b>



***DIABÉISSO?***

**1**



---

Ao se estudar a sociedade ou a cultura de um lugar, a língua se torna um elemento chave para compreender não apenas o modo de se comunicar e de transmitir códigos e signos, mas também para perceber como ela irá constituir um léxico permeado de termos e expressões que emergem da vivência dos sujeitos. No caso desta pesquisa, falar sobre a cidade de Teresina, capital do Piauí, é sobretudo trazer também o modo de se comunicar entre os habitantes desse lugar.

Existe aí uma singularidade ao escutar o título dessa seção – *diabéisso?*<sup>1</sup> – ou mesmo estranheza, que foi o ponto de partida para a construção de um dicionário importante para o reconhecimento e a valorização da linguagem compartilhada por muitos piauienses, conhecido como *piauiês*. Estes termos foram recopilados e organizados em uma publicação intitulada *Grande Enciclopédia Internacional de Piauiês* no ano 2000, de autoria de Paulo José Cunha. Na publicação, temos uma série de verbetes onde estão elencados termos e expressões desse modo de falar piauiense que, de acordo com Cunha (2021), não é um sotaque, nem mesmo um dialeto e sim uma forma de expressão.

O piauiês traz sonoridades específicas que marcam o modo de se comunicar no cotidiano dos habitantes piauienses. Assim, em muitos momentos desse trabalho, essa forma de expressão será evocada devido sua singularidade que marca a identidade e a noção de pertencimento conforme destacado por Cunha (2021). Esta sabedoria tradicional é um elemento fundamental na construção da rítmica do texto, onde uma incompreensão inicial - para um leitor desavisado - instiga a pensar para além de uma primeira leitura. A aposta pelo *piauiês*, convida o leitor a imaginar a cotidianidade e sonoridade onde essas palavras estão inseridas e torna-se um elemento fundamental para a compreensão do modo de viver desse povo.

No mesmo ano que o piauiês foi declarado como patrimônio imaterial do estado do Piauí pela Assembleia Legislativa do Piauí (TERESINA, 2013), observamos que o país vinha sendo marcado por uma ebulição política e social com manifestações que aconteciam no espaço público de várias cidades brasileiras. Era possível notar, uma espécie de sentimento partilhado que teve nas Jornadas de Junho de 2013, uma eclosão de caráter bastante simbólico de um pertencimento social e a exacerbção de reivindicações por mudanças e direitos negligenciados em virtude de megaeventos (LIMA; HUAPAYA ESPINOZA, 2016). As contribuições discursivas ampliadas pela mídia e redes sociais nesse momento das Jornadas, iriam

1. O título faz referência ao vocábulo característico do Piauí, indica espanto e até mesmo sarcasmo, resultado da abreviação da expressão “que diabo é isso?”.





**Figura 1** – Parte dos integrantes do coletivo Salve Rainha, 2014.  
Fonte: COLETIVO, 2015.

---

reforçar muito do que acontecia nas ruas de cidades brasileiras a partir de movimentos como *Ocupe Estelita* (2008) no Recife, *Ocupe Sampa* (2011) em São Paulo (2011) e o *Desocupa* (2012) em Salvador (LIMA; HUAPAYA ESPINOZA, 2016).

As ruas das diversas escalas de cidades, foram ocupadas por essas manifestações sendo através delas que muitas passeatas de grupos e movimentos sociais iriam trazer suas demandas e compartilhar o interesse de ocupar e reivindicar questões urbanas em várias linguagens. Essas questões serão também mobilizadas por parte de coletivos que adotam a produção cultural como forma de reivindicar e realizar intervenções ativas em seus respectivos espaços públicos (VIANA, 2013). Se “a bandeira que os unia, e era levantada nas ruas, quase cotidianamente, aos fins de semana, era a própria ocupação do espaço público” (VIANA, 2013, p. 55), as dinâmicas que atravessam esse universo dos coletivos possuem conceitos fluidos e práticas que se renovam a partir das especificidades dos locais onde esses coletivos atuam.

Nesta pesquisa, entendemos que os coletivos artísticos são “agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que possuem uma articulação conjunta, criativa e não-hierárquica” (PAIM, 2012, p.10). É importante destacar que compreendemos a categoria “artista” enquanto sujeitos artísticos, que se articulam através de estruturas coletivas (CANCLINI, 2001), podendo ou não tecer relações com sujeitos fora do sistema da arte. Se por um lado, os coletivos possibilitam uma reflexão sobre dinâmicas situadas dentro sistema das artes, por outro, eles ampliam o diálogo com a esfera política e social de seus respectivos contextos urbanos.

É importante perceber que *paruano*, essa mesma forma de expressão iria ser bastante mobilizada por um coletivo de jovens que ocuparam alguns espaços públicos da cidade de Teresina aos finais de semana do ano de 2014 conhecido como *Salve Rainha*. Eles levariam muito dessa sonoridade tipicamente piauiense somado a um interesse de reivindicar

**Figura 2** – Eventos do *Salve Rainha* debaixo da ponte JK, 2016  
Fonte: SALVE RAINHA, 2015a.

---

**Figura 3** – Rodas de Conversa na *Temporada de Carnaval*, no prédio do antigo Sanatório Meduna, 2017. Fonte: SALVE RAINHA, 2020.

---



uma outra cidade que costumava ficar escondida nas brechas e interstícios do cotidiano como veremos mais adiante.

O interesse pelas temáticas artísticas e culturais teve uma primeira aproximação no Trabalho Final de Graduação (TFG) que desenvolvi como requisito básico para conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Piauí (UFPI) em 2017. Naquele momento, direcionei meu estudo na arte da performance a partir das artes visuais e seus desdobramentos no espaço urbano de Teresina. *Bealí* constatei que alguns dos eventos desenvolvidos pelo coletivo *Salve Rainha* se converteram em locais de práticas de *performances*. Durante os *ensaios* - nome que foi atribuído a estes eventos -, alguns artistas apropriavam-se dos espaços ocupados para apresentarem suas reflexões e proposições onde o corpo era o instrumento de ação fundamental. Se por um lado, a elaboração do TFG não teve o *Salve Rainha* como objeto de estudo, por outro, foi através desse estudo de práticas e espaços artísticos em Teresina que as articulações do coletivo emergiram nessa trajetória de pesquisa que se desdobraria futuramente.

Assim, esta dissertação esboça-se a partir do interesse por refletir sobre a cidade de Teresina-PI, observando os rebatimentos na história dessa cidade através das práticas artísticas desenvolvidas pelo coletivo *Salve Rainha* durante os anos de 2014 e 2018, período de atuação do grupo. O coletivo foi composto por cerca de 30 integrantes com idades que variavam entre os 17 e 38 anos; em sua maioria, eram estudantes e jovens recém-formados de áreas como arquitetura e urbanismo, comunicação social e ciências sociais. Além disso, havia membros que eram artistas visuais e artesãos. O grupo possuía integrantes permanentes e outros temporários que participaram de forma específica em momentos distintos da trajetória do *Salve Rainha*, e estruturava esses eventos festivos através de parcerias e colaboração de voluntários que eram convocados por meio das relações de amizade, bem como, pelas redes sociais do coletivo, importante *mêi* de comunicação e divulgação da proposta.

Embora não tenha participado enquanto integrante do coletivo, ao longo dos anos de maior atividade do *magote*, frequentei os

2. Frequentei, mais ou menos, 22 ensaios temáticos do coletivo. Essa quantidade é estimada pois, naquele momento, não havia qualquer intenção de pesquisa acadêmica, bem como a adoção de uma metodologia de caráter etnográfico com anotações de campo.

**Figura 4** – Espaço da Galeria no prédio da antiga Câmara Municipal de Teresina, 2015 Fonte: SALVE RAINHA, 2015b.

**Figura 5** – Estrutura da Feira organizada pelo coletivo *Salve Rainha* na rua Climatizada, 2015. Fonte: SALVE RAINHA, 2015c.



*ensaios*<sup>2</sup> e *temporadas* experienciando os locais ocupados com as intervenções artísticas, juntamente com amigos e conhecendo outras pessoas que estavam frequentando aqueles espaços. O estabelecimento de relações de amizade com alguns jovens membros do coletivo foi um processo natural que se desenvolveu a partir de um trânsito constante por esta cena artística entendida como *alternativa* para o contexto desta cidade. Naquele momento, eu buscava diversão e outras possibilidades culturais fora do circuito dos espaços herméticos dos *shopping centers*, em uma cidade caracterizada pelas poucas opções de lazer.

Sem interesses acadêmicos ou investigativos, frequentava as atividades desenvolvidas pelo *Salve Rainha* de forma livre e despretensiosa, muito embora reconheça que já existiam *beanlí* algumas inquietações que me faziam pensar sobre a relação do *Salve Rainha* com a cidade que eles proclamavam. O espaço de encontro e de sociabilidade criado por eles, majoritariamente aos domingos à tarde, tornou-se uma referência para *uma ruma de* jovens como eu, em sua maioria, estudantes universitários ou recém-formados que buscavam espaço no mercado de trabalho e pessoas que tinham algum trânsito pela cena artística e cultural de Teresina. Havia também aquelas sem qualquer conexão com esta cena, e que estavam interessadas em conhecer a proposta inventada *beanlí*.

Dessa forma, com o passar do tempo, acompanhava *todo santo dia* a movimentação do coletivo a cada nova temporada no espaço urbano teresinense. Despretensiosamente encontrava amigos da universidade e fazia novas amizades por *mêi* dessa rede que se formava ali. Nos ensaios temáticos, por exemplo, eu participava das rodas de conversa, visitava a galeria de arte e consumia alguns produtos dos comerciantes que estavam na feira livre. Nesse ir e vir a cada domingo ficava evidente que o *Salve Rainha* conseguia promover algo que estava em constante processo, um espaço-plataforma que poderia mobilizar cada vez mais pessoas em torno de novas propostas de arte e cultura.

A cada temporada, o coletivo propunha ocupações em prédios públicos sem aparente uso oficial, no *mêi* do tempo, sob pontes, ruas e praças a partir da realização de atividades de cunho

---

**Figura 6** – Palco para apresentações musicais debaixo da Ponte JK, 2018.  
Fonte: SALVE RAINHA, 2018.

---

**Figura 7** – Estrutura do Café-Bar durante os Ensaios de B-R-O-BRÓ no calçadão da Rua Simplício Mendes, 2014. Fonte: SALVE RAINHA, 2014a.

---



3. Algumas outras articulações que se aproximam das proposições do coletivo já tiveram um trânsito pela cena artístico-cultural da cidade e foram conduzidas por artistas locais do campo do teatro e dança que formavam articulações com aproximações coletivas. Alguns nomes e movimentações são importantes de serem mencionados: Lina do Carmo, Marcelo Evelin, Galpão do Dirceu, Grupo do Teatro João Paulo II, bem como eventos locais como a Festa Bine Iubita, o Festival de Teatro Lusófono (Festluso), o Festival Interartes e o Festival de Teatro de Bairros de Teresina.

4. De acordo com Quinalha (2022), não existe um consenso acerca da sigla que expresse as diversas expressões de gêneros e sexualidades. Além disso, embora reconhecemos uma disputa dentro da variedade de reivindicações dentro da ideia de diversidade, adotaremos a sigla LGBTI+ nesse trabalho, corroborando com Quinalha (2022). A sigla significa: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Intersexuais. É importante mencionar que sinal “+”, representa as muitas outras possibilidades de construções e de fluídos dentro da comunidade.

festivo que congregavam pessoas sob um discurso que misturava dimensões como arte, cidade e história. Esses locais, muitas vezes esquecidos pela sociedade e pela gestão pública, eram frequentados através das atividades e realizações aos finais de semana, em especial, nas tardes de domingo *quando o sol esfriava*.

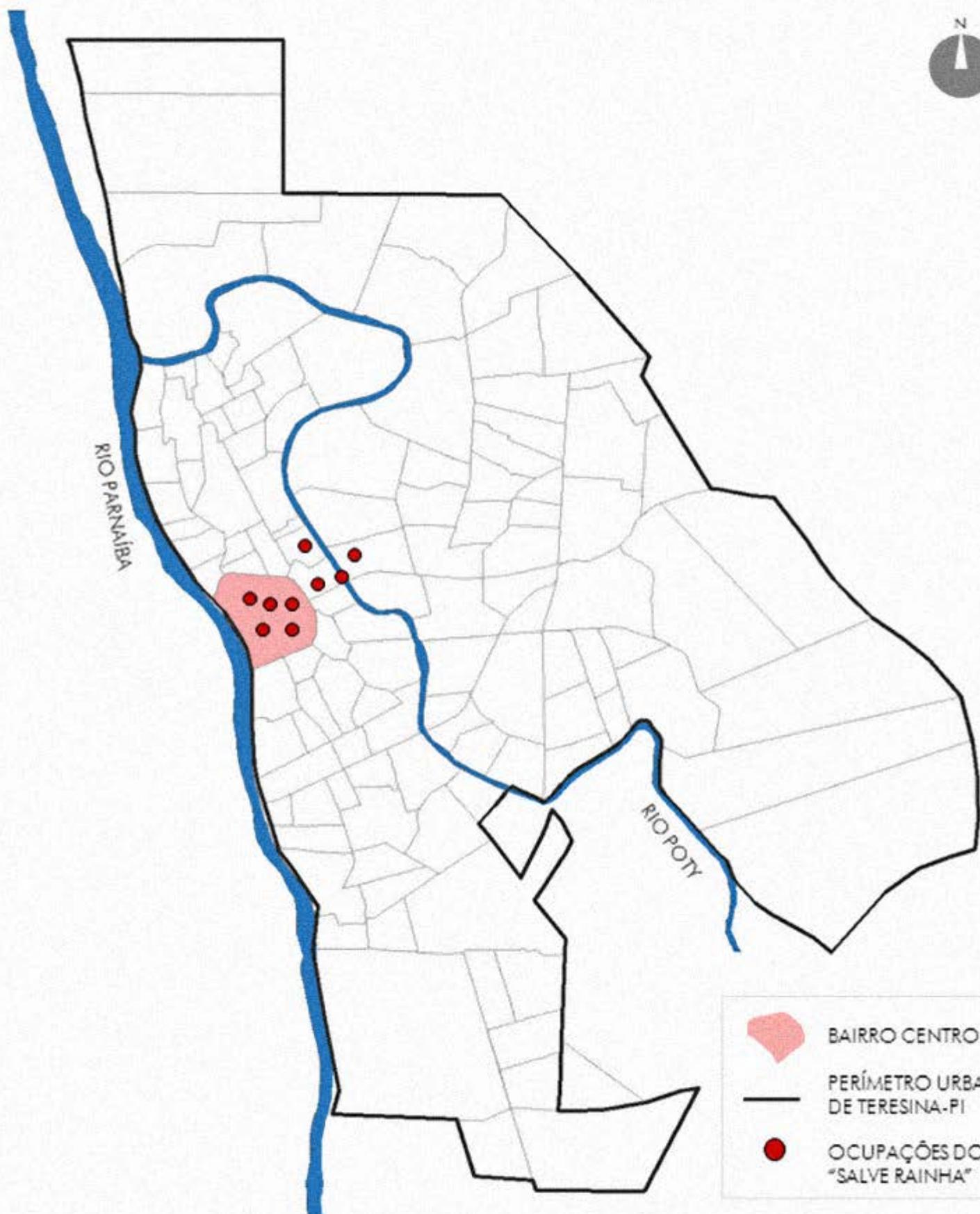
Os eventos dominicais eram realizados com uma estrutura que compreendia: espaço integrado café/bar, feira livre, galeria e palco. Havia uma articulação entre os membros do coletivo com comerciantes da região, microempreendedores e órgãos públicos para obter alguns *bregueços* para a construção e montagem de produções artísticas. O reaproveitamento de resíduos como papel, papelão, madeira, vidro, plásticos e metais eram os recursos utilizados na elaboração de obras artísticas ou mesmo na infraestrutura dos eventos.

Com a colaboração em diferentes frentes, e os trânsitos de experiências, redes e perspectivas, o *Salve Rainha* alcançou destaque no cenário cultural de Teresina, que já teve articulações semelhantes, mas com dinâmicas organizacionais pré-estabelecidas que aparentemente dificultavam a permanência delas na cena cultural na cidade<sup>3</sup>. Durante o período de sua atuação em Teresina, o coletivo ocupou nove espaços públicos localizados no eixo da cidade entre o centro e a zona leste.

Na construção da proposta, o coletivo valia-se de referências simbólicas da história da cidade e das vivências da cena cultural LGBTI+<sup>4</sup> local para promover reflexões tais como: a relação dos teresinenses com seu patrimônio histórico, a identidade cultural, e as articulações de gêneros e sexualidades dessa juventude no espaço urbano da cidade. O grupo continuou realizando ocupações nos espaços públicos com diversidade de abordagens e temáticas, trazendo uma opção de entretenimento e lazer que apresentava uma certa distinção dos padrões estabelecidos no circuito mais tradicional.

O *Salve Rainha* também articulou as ocupações a partir da produção e circulação de imagens, sobretudo nas redes sociais. No intuito de promover uma abrangência mais ampla dessas ocupações, os integrantes criaram editoriais audiovisuais com elementos representativos da cultura regional reinterpretados no contexto teresinense com aproximações a linguagens desenvolvidas pela arte contemporânea.

**Figura 8** – Mapa de localização das ocupações do coletivo entre 2014-2018.  
Fonte: AUTOR, 2020.



-  BAIRRO CENTRO
-  PERÍMETRO URBANO DE TERESINA-PI
-  OCUPAÇÕES DO "SALVE RAINHA"

Esta pesquisa propõe refletir sobre as ações realizadas pelo coletivo *Salve Rainha* ao longo dos anos de 2014 a 2018 na cidade de Teresina-PI, a partir da mobilização de fragmentos da trajetória desse grupo por meio de gestos improváveis (CAMPT, 2017) de pesquisa com fontes visuais de acervos (MORTIMER, 2018). Almeja-se, enquanto proposição central, um modo de fazer guiado pela possibilidade inventiva operada a partir do acervo do coletivo *Salve Rainha* - que foi construído ao longo dessa pesquisa - aproximando-o com o acervo do poeta teresinense Torquato Neto, de maneira que possamos refletir acerca da cidade de Teresina. Propomos então, de forma imaginativa, narrar práticas urbanas de uma juventude inquieta - e até mesmo subversiva ao *peitar* o conservadorismo local - que apresentava uma urgência em ocupar espaços dessa cidade.

Em virtude das condições pandêmicas que atravessou nosso cotidiano desde 2020, a pesquisa passou por algumas reconfigurações que são importantes serem mencionadas. A impossibilidade de realização de conversas presenciais com os interlocutores do coletivo, trouxe para a necessidade de utilização dos recursos virtuais em plataformas digitais e remotas.

Além disso, o acesso a fontes documentais em acervos públicos também foi reformulada, e utilizamos os documentos que estavam disponíveis digitalmente ou mesmo já haviam sido mobilizados em outras pesquisas disponíveis em repositórios e publicações impressas. Os desafios apresentados, estimularam um gesto inventivo no redesenho desta pesquisa, de maneira tal, que influenciaram metodologicamente nosso *modus operandi* conforme será visível ao longo do trabalho. Mas afinal, que cidade é essa que o coletivo *Salve Rainha* reivindicava?

A dissertação esta organizada em cinco seções sendo a primeira intitulada *Armária, mermã! É o Salve rainha* na qual apresentamos alguns apontamentos sobre o processo de formação da ideia de coletivos, focando na mobilização provocada pelo coletivo *Salve Rainha*, através de uma narrativa cronológica e linear para situar o leitor sobre as atividades realizadas pelo coletivo. Em *Prestenção! Conexões improváveis*, narramos os atravessamentos metodológicos que foram consolidados ao longo da pesquisa e a operação de gestos improváveis entre arquivos: o acervo do *Salve Rainha* - em processo de construção - e a aproximação com o acervo do poeta Torquato Neto - mobilizado a partir da justaposição de fontes visuais. Na seção *Inventar um coletivo, imaginar uma cidade* apostamos na dimensão inventiva e imaginativa que atravessa o modo de fazer dos coletivos, tendo as imagens como

elemento norteador na construção da narrativa. Esta seção, por sua vez, traz a ampliação para três elementos importantes identificados a partir da incursão de pesquisa: *Capa*, *Ponte* e *Saia*.

Em *Capa* narramos como esse elemento é o fio condutor da discussão acerca das linguagens experimentais adotadas pelo coletivo *Salve Rainha* que trazem marcas sobreviventes de práticas e movimentações da década de 1970, esboçada a partir do gesto pensar por imagens por meio da justaposição de acervos. Em *Ponte*, narramos como este elemento aproxima a discussão urbana da década de 1970 com as questões pontuadas pelo próprio *Salve Rainha* através de suas intervenções artísticas, situando os nexos entre o modo de produção de cidade que foi articulado pelo coletivo. Já em *Saia*, refletimos acerca das performatividades que aproximam as temporalidades imbricadas nesses dois acervos justapostos. Além disso, buscamos discutir como a dimensão comportamental é um elemento chave para se compreender o aparecimento nas ruas de corporalidades e práticas dissidentes, em especial, nos momentos de práticas festivas desviantes.

Finalmente na seção *Pense! Sínteses de uma jornada* trazemos algumas conclusões provisórias dessa pesquisa, a partir das imagens que o coletivo mobilizou bem como, as conexões construídas por meio da aproximação entre os dois acervos, através das práticas do *Salve Rainha*. Esta pesquisa apresenta-se como um convite a imaginar uma – das muitas possíveis – narrativas possibilitadas pelos fragmentos deixados pelo coletivo.



  
**SALVE  
RAINHA**  
CAFÉ SOBRENATURAL



**Figura 9** – Editorial de fotos, inspirados no reisado nordestino, produzido na praça da Costa e Silva localizada no centro de Teresina, 2015.  
Fonte: SALVE RAINHA, 2015d.

---

**ARMARIA, MERMÃ!  
É O SALVE RAINHIA 2**

---

---

A discussão referente ao processo de formação de coletivos artísticos tem uma relação direta com o contexto político do pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, uma nova geração de artistas *peitava* o papel das instituições, assim como o espaço expositivo asséptico das galerias e museus modernos. O desenvolvimento de uma crítica sobre o modernismo mercantilista que constitui esse modelo de museus, bem como o rígido e fechado discurso acerca da arte moderna, apontaram para novas possibilidades de produção no campo das artes visuais (GRUNEBERG, 1999).

Em resposta a essas circunstâncias, a arte contemporânea<sup>5</sup> é construída a partir de um desprendimento de tipologias, explicações e dos paradigmas que tinham formado a Arte até o momento para se assumir como uma prática social de expressões mais fluidas e até mesmo mais próximas da realidade da sociedade que se configurava a partir das profundas modificações entre a segunda metade da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970.

No contexto brasileiro esse período foi atravessado pela ascensão do regime militar que promoveu situações de repressão às manifestações artísticas, e que acabaram estimulando-as enquanto modo de resistência, a se organizarem de melhor maneira a vencer os desafios em momentos político-sociais acirrados (MOORE, 2004). Em relação à busca de outras saídas para conseguirem desenvolver suas produções artísticas nas artes visuais durante esse período, concordamos com o que Claudia Calirman (2013) aponta ao afirmar que os artistas articularam estratégias de forma a tentar proteger sua integridade física nestes momentos.

A juventude começava a enfatizar sua atuação em circuitos mais *alternativos*, promovendo articulações com o cinema, a partir da utilização dos filmes em *Super-8*, e a literatura, com publicações que apostavam na linguagem experimental, que de acordo com Hollanda (2004, p. 107) “todas essas manifestações criam seu próprio circuito [...] e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências”.

Cristiana Mazzucchelli (2005, p. 60) sinalizou que na *outra banda* da década de 1990 acontece uma “proliferação de práticas artísticas e culturais que privilegiam os aspectos imateriais do trabalho de arte”. Dessa forma, ela destacou algumas das características adotadas por esses grupos como relevantes para observar esse modo operativo adotado, dentre elas: a ênfase na relação entre artista e público (arte orienta-

5. Essa pesquisa se interessa pelas possibilidades de desenvolvimento de múltiplas linguagens desenvolvidas dentro do campo da arte contemporânea, em especial, o rebatimento com a dimensão urbana. A relação arte e cidade é um dos balizadores que propomos articular com um olhar especial para as manifestações que se desdobram em contextos urbanos menos visibilizados do país.

6. Para mais informações sobre essa temática ver: Albuquerque (2006) e Mesquita (2011).

7. As cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte são alguns desses centros mais consolidados por possuírem equipamentos culturais e um histórico na realização de eventos culturais e práticas artísticas.

da pelo social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e, o uso de métodos ‘não-artísticos’ como um meio de resistência política. Outro fato curioso foi o uso corrente do termo “projeto” para designar tanto práticas artísticas como curatoriais (MAZZUCHELLI, 2005, p. 60).

Nesse contexto, observa-se que pesquisas<sup>6</sup> acerca dessa temática desenvolveram-se, especialmente, por meio da catalogação de alguns coletivos a partir dos anos 1990. Esse processo sinalizou uma variedade nos modos de organização e atuação desses grupos, com posturas de cunho crítico frente aos problemas sociais brasileiros, bem como aos aspectos materiais e sensíveis que compõem a complexidade das cidades.

Embora essas pesquisas sinalizem uma variedade de coletivos fica evidente a concentração dessas práticas no eixo sudeste do país, movimentação que foi alargada com a chegada da segunda década dos anos 2000. É importante destacar que esses coletivos irão reverberar pelo país em temporalidades distintas e serão transformados a partir de seus contextos e problemáticas sociais.

Nesse sentido, essa cena na cidade de Teresina está profundamente relacionada a eventos que foram articulados por jovens que tinham contato com experiências em festivais, mostras e eventos artísticos e culturais desenvolvidos em centros urbanos mais consolidados<sup>7</sup>. Na primeira década dos anos 2000, os avanços permitidos pela internet, a ascensão de governos progressistas com políticas de acesso mais amplas e inclusivas – sobretudo por meio de ações do Ministério da Cultura – permitiram uma viabilização de projetos artísticos e culturais para além desses centros, incidindo também em cidades de escalas menores.

Foi por *mêi* desses eventos, que jovens tiveram contato com linguagens e temáticas que se desdobraram desde a virada do novo século. Esse *balai de gato*, contribuiu para a realização da *1ª Mostra Internacional de Cinema de Teresina* de 2014, conhecida como *Parada de Abril*, ponto de partida para compreender a formação do coletivo *Salve Rainha*.

A *Parada*, foi realizada entre os dias 9 e 12 de abril no *Teatro do Boi*, localizado no bairro Matadouro, zona norte da cidade. Nela promoveram-se a exibição de filmes nacionais e estrangeiros

**Figura 10** – Imagem do café-bar *Salve Rainha* organizado no *Teatro do Boi* durante a *Parada de Abril*, 2014. Fonte: SALVE RAINHA, 2014b.

que, em sua maioria, não seriam exibidos em circuitos de grandes salas de cinema comercial. Além desse aspecto mais alternativo na cena do cinema da cidade, também eram promovidas atividades como oficinas, intervenções artísticas, *vídeo mapping* e apresentações musicais para o público. Em virtude da estrutura do evento houve a necessidade de criar um espaço para alimentação e apoio para os frequentadores. Isto posto, a organização da *Mostra* convidou Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior, ou simplesmente Junior como era mais conhecido, para montar um café que pudesse atender tal demanda<sup>8</sup>. Assim, Junior então cria um espaço que era uma mistura de café e bar temático, denominando-o de *Café Sobrenatural Salve Rainha*.

Tanto a *Parada de Cinema* quanto o espaço do *Café* tiveram uma boa repercussão e adesão no circuito cultural e artístico da cidade; por esse motivo foi considerada a possibilidade da realização de outros eventos futuros. De acordo com uma das organizadoras da *Parada*, Tássia Araújo, embora ela reconhecesse uma certa possibilidade de desdobramentos da ideia lançada por Junior com o *Café*, o caminho escolhido para a *Mostra* seria outro:

8. De acordo com a organizadora do evento Tássia Souza Araújo, ela realizou o convite ao seu amigo para montar esse café em virtude de sua relação de amizade que se constituiu há alguns anos e que já havia sido atravessada por alianças e parcerias dentro do circuito cultural. Ela sabia que Junior tinha um projeto pessoal de criação de um café “artístico e experimental”, fruto de um curso de barista realizado por ele em um momento que ficou hospedado na casa dela, em São Paulo (ARAÚJO, 2021).



9. Ainda sobre essa questão, ela menciona: “Acho que aprendemos muito juntos e nos inspiramos um com a garra que o outro tinha de ir atrás daquilo que a gente tinha vontade de fazer” (ARAÚJO, 2021).

10. Foram realizados quatro eventos, nomeados como Rainha das Águas, Rainha do Sol, Rainha da Floresta e Rainha Louca. Vale ressaltar que anos antes Junior perdeu sua mãe em virtude de problemas de saúde, e especula-se que a mobilização de uma figura feminina na ideia do Salve Rainha tenha relação direta com esse fato.

[eu] não tinha interesse em fazer parte de um coletivo, e não achava que essa era a saída pra Parada [...], eu não queria ser produtora de evento, tinha outros interesses, foi logo no começo que já houve a separação, eles seguiram idealizando o *Salve* ‘sozinhos’ e nós da Parada também (ARAÚJO, 2021).

Dessa forma, Tássia sinaliza que a proposta de desdobramento do *Café Sobrenatural Salve Rainha* já apontava para a construção de um coletivo; ideia essa que ainda demonstrava dúvidas e incertezas nos caminhos a serem desenvolvidos<sup>9</sup>. O *ribuliço* do *Café* se concretizou em setembro 2014, quando foi divulgado nas redes sociais a realização dos *Ensaio de Primavera do Salve Rainha* com a proposta de uma “Imersão audiovisual, Vernissage, Rolê Dog, Tambor, Grafite e Arte” (SALVE RAINHA, 2014c).

O evento foi realizado no antigo prédio da Fundação do Humor do Piauí, situado na praça Ocílio Lago, popularmente conhecida como *Praça dos Skatistas*, localizada na zona leste da cidade. Aquela experimentação foi a primeira que teve, de fato, uma estrutura básica para a proposta que iria ser desenvolvida e contou com uma galeria, café-bar e palco. Os *ensaio*s, aconteceram durante os domingos desse mês, e eram nomeados com o nome de *Rainhas*<sup>10</sup>, ideias que partiram de Junior naquele primeiro momento.

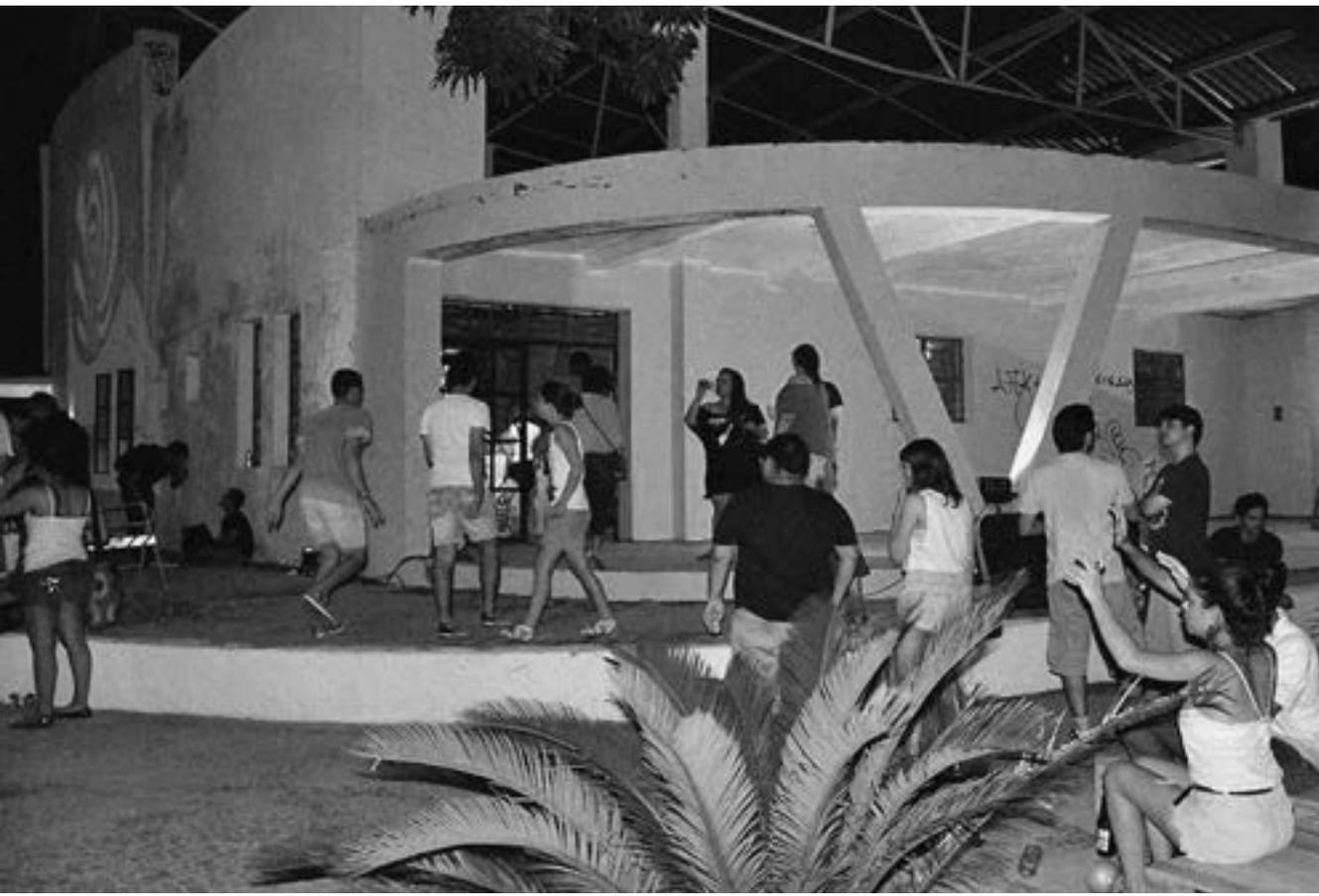
A divulgação nas redes sociais, foi uma das primeiras estratégias adotadas pelo recente grupo articulado por Junior. A cada nova publicação, já procuravam provocar a população local ao mobilizar conceitos como arte e cultura, mas também fiabilizar a fonte de recursos financeiro primordial que era o café-bar:

Os Ensaio de Primavera combateram o tédio dominical: a frase mais dita na #rainhaLouca era: Quero Mais! Por mais arte, por mais mojitos, por mais encontros deliciosos o #SalveRainha apresenta uma proposta bem gostosa. Teresina precisa de mais espaços para fomentar a cultura! E nossa proposta é valorizar a manifestação cultural da nossa cidade, algo tão escasso. Entre nesse debate! Comente, compartilhe, dê sugestões, apoie! (SALVE RAINHA, 2014g).

Com o *ribuliço* dos *Ensaio de Primavera*, bem como o aparente interesse em legitimar as atividades, foi articulado por parte da prefeitura da cidade um convite ao *Salve Rainha* a integrarem-se

**Figura 11** – Ensaio de Primavera no antigo prédio da Fundação do Humor do Piauí, 2014. Fonte: SALVE RAINHA, 2014d.

**Figura 12** – Entorno da Praça dos Skatistas durante os Ensaio de Primavera, 2014. Fonte: SALVE RAINHA, 2014e.





ao projeto que estava sendo encabeçado no centro de Teresina, denominado *B-R-O-BRÓ Cultural* que iria acontecer a partir do dia 4 de novembro de 2014, no calçadão da rua Simplício Mendes, um dos endereços comerciais mais tradicionais da capital<sup>11</sup>. Foi nesse contexto que o *Salve Rainha* estabeleceu a primeira parceria com a Prefeitura Municipal de Teresina, para a realização dos *Ensaio*s, que aconteceram aos domingos do mês de novembro e dezembro no centro da cidade.

Por meio desse contato entre o *Salve Rainha* com a instância pública, ocorreu o desenvolvimento de uma parceria que contribuirá para a realização da primeira *Temporada de Carnaval do Salve Rainha*, que aconteceu nos domingos de fevereiro de 2015. O espaço ocupado foi a antiga sede da Câmara Municipal de Teresina, situado *xis com* as ruas Eliseu Martins e Barroso<sup>12</sup>, prédio sob visível estado de degradação, mas que era utilizado como espaço de realização de algumas feiras, organizadas pela própria prefeitura, bem como bazares solidários que aconteciam de forma isolada ao longo do ano.

Assim é possível notar que a proposta de criação de um espaço cultural sinalizado pelo coletivo, começa a tomar forma com a ocupação desse prédio para abrigar a galeria planejada por eles. É nesse contexto que a cada domingo, o coletivo tematizou seus *ensaio*s: *Rainha do Mar*, *Rainha da Alegria*, *Rainha da Carne*, *Rainha de Todas as Coisas*. Essas foram as rainhas invocadas para a temporada de carnaval de 2015.

A cada domingo, observa-se que as redes sociais continuavam a ser atualizadas com imagens das atividades que aconteciam, em especial com a divulgação de fotos dos participantes do evento. Percebe-se também que a visibilidade que o coletivo promovia, principalmente via redes sociais, acabava sendo também uma moeda de troca com esses artistas que eram mobilizados. As convocatórias *online*, por meio de constantes publicações, promoveram um espaço de descoberta de novos artistas, que buscavam alargar a cena artística local ao apresentarem suas produções.

Após o *ribuliço* da temporada de carnaval de 2015, a Prefeitura Municipal anunciou que iriam ser iniciadas as obras do Museu da Imagem e do Som e da Pinacoteca nas instalações do antigo prédio da Câmara Municipal. Com isso, o coletivo ficou

11. B-R-O-Bró é uma peculiar expressão piauiense que surge a partir da junção das últimas sílabas dos meses mais quentes do ano: setembro, outubro, novembro e dezembro. Vale mencionar que essa iniciativa foi resultante de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Teresina (PMT) e o Sindicato dos Lojistas de Teresina (Sindilojas), buscando promover um maior fluxo de pessoas para as lojas da região do bairro Centro, caracterizado por uma predominância do uso comercial; isto, então, mostra um explícito interesse em estimular o consumo durante as festividades do final do ano.

12. Trecho da rua Eliseu Martins, localizado em meio a diversos estabelecimentos comerciais e de serviço, batizado como Rua Climatizada. O projeto foi desenvolvido no ano 2000, enquanto uma proposta de revitalização do Centro, a partir de um protótipo de um corredor para pedestres que consistiu na implantação de uma cobertura isolante e um sistema de resfriamento artificial por grandes ventiladores que controlam a temperatura e mantém o ambiente entre 6°C a 8°C mais amena através de micro aspersores de água (MEDEIROS, 2009). Vale a pena mencionar que a temperatura da cidade oscila entre 35°C e 40°C e que por falta de manutenção dos equipamentos implantados, estes foram deteriorados pouco tempo depois.

**Figura 13** – Espaço expositivo criado no antigo prédio da Fundação do Humor do Piauí, 2014. Fonte: SALVE RAINHA, 2014f.

13. De acordo com o Prêmio Interaje 2015, promovido pelo Instituto de Jovens Empreendedores Digitais de Teresina (INTERAJE, 2020).

sem um espaço para abrigar sua estrutura física e desenvolver os eventos aos domingos. Nesse sentido, o coletivo resolveu ocupar o espaço residual embaixo da ponte Juscelino Kubitschek (JK). Observa-se que o *Salve Rainha* tomou conta desse espaço de forma estratégica que resultou em uma especulação em torno do local de realização da *Temporada de Outono*.

Se por um lado o *Salve* encerrou o ano de 2015 sendo premiado na categoria de Melhor Movimento Social<sup>13</sup>, por outro, a tentativa de realização no mês dezembro de 2015, da realização da *Feira Sobrenatural* em uma região superestimada da cidade - Rua das Tulipas, Zona Leste da cidade -, mobilizou os lojistas do entorno do local de forma a inviabilizar a execução do projeto. Acreditamos que a situação ocorreu devido a diversos aspectos como a dificuldade de compreensão da proposição desenvolvida pelo coletivo por parte dos grandes empresários e lojistas da cidade e, a uma certa aversão ao público que o *Salve Rainha* começava a mobilizar naquele momento, em especial, a população de áreas mais periféricas da cidade.

Em janeiro de 2016, o coletivo anuncia, então, a temporada de *Ensaios de Carnaval*, retornando para a região da antiga sede da Câmara Municipal, no bairro Centro. Pela segunda vez, o carnaval mobilizou o coletivo para a construção de quatro *ensaios* durante o mês de fevereiro. Contando com o apoio do governo do Estado do Piauí e da Prefeitura Municipal de Teresina; o coletivo ocupou além do antigo prédio da Câmara Municipal, a Rua Climatizada e a Rua Barroso com a estrutura da Galeria, Feira e Palco, respectivamente.

Encerrada essa temporada de eventos, em maio do mesmo ano, o coletivo retornou ao espaço debaixo da ponte JK, com a realização de cinco *ensaios* temáticos na *Temporada de Outono*. Nesse momento, vai cada vez mais investir na estética de divulgação dos eventos a partir de ensaios fotográficos de divulgação que traziam uma construção visual que mesclava referências regionais e locais tensionando as práticas e hábitos teresinenses. Ficava cada vez mais perceptível que os membros do coletivo criaram uma identidade visual, utilizada a favor do fortalecimento do discurso e da estrutura do *Salve Rainha*.

---

**Figura 14** - 14 - Atividades do *Salve Rainha* dentro do projeto *B-R-O-BRÓ Cultura*, 2014 Fonte: SALVE RAINHA, 2014h.

---

**Figura 15** - Espaço da Galeria no Prédio da antiga Câmara Municipal de Teresina durante Temporada de Carnaval, 2015. Fonte: SALVE RAINHA, 2015e.

---







14. Pode-se perceber esse aspecto a partir da notícia: “Por ser um movimento plural, feito na rua e de forma gratuita, o *Salve Rainha* tem cativado um público cada vez mais diversificado e significativo. Nas últimas edições, cerca de 5 mil pessoas marcaram presença no evento” (COLETIVO, 2016).

**Figura 16**– Integrantes do *Salve Rainha* durante a *Temporada de Carnaval na Rua Climatizada*, 2016. Fonte: SALVE RAINHA, 2016a.

A *Temporada de Outono* de 2016, demonstrou reflexos do crescimento do coletivo na cena artística e cultural local, frente à adesão de mais pessoas e ao crescimento do número de frequentadores dos eventos dominicais<sup>14</sup>. As proximidades com a comemoração do segundo ano do coletivo e o desejo da realização de uma bienal foi sinalizado então pelo grupo.

Em junho de 2016, o *Salve Rainha* foi convidado pela prefeitura para assumir a gestão do quiosque - contabilizando uma área de cerca de 88 m<sup>2</sup> - que estava implantado dentro do novo parque público da cidade, nomeado como Parque da Cidadania. Esse parque urbano, cuja construção iniciou-se em 2012, situa-se na região da antiga área destinada à estação de trens da Estação Ferroviária da cidade, no limite do bairro Centro com a Avenida Frei Serafim.

No dia seguinte à inauguração do Parque da Cidadania, ocorreu um acidente de trânsito envolvendo três membros do coletivo que estavam saindo do quiosque após o fechamento do local. Além de Junior, idealizador do *Salve*, Bruno Queiroz, seu irmão, e o amigo pessoal Jader Damasceno estavam envolvidos no acidente. O único integrante do grupo que sobreviveu ao acidente foi Jader.

Esse fato desestabilizou todos os integrantes do *magote*, bem como a cena cultural e artística da cidade, que após a perda daquele que era o maior articulador precisou repensar sua atuação na cidade (RAIO, 2021). Nesse momento o coletivo contava com cerca de 30 membros fixos que decidiram dar continuidade e concretizar algumas das intenções de Junior: a realização da Bienal do *Salve Rainha* - no novo espaço cedido pela prefeitura, e a realização da ocupação do antigo prédio do Sanatório Meduna, localizado nas proximidades do Parque da Cidadania. Essas duas principais atividades desenvolvidas pelo *Salve*, após o acidente, foram marcantes eventos na história do coletivo. Além desses lugares, o coletivo realizou uma temporada na Praça Saraiva, situada no centro da cidade e volta ao espaço debaixo da Ponte

**Figura 17** – Card de divulgação das atividades no antigo prédio da Câmara Municipal de Teresina, 2015. Fonte: SALVE RAINHA, 2015f.

**Figura 18** – Card de divulgação dos eventos realizados debaixo da ponte JK, 2016. Fonte: SALVE RAINHA, 2016b.



JK – que passou por uma renovação e torna-se uma praça cujo nome homenageia Francisco das Chagas de Araújo Costa Júnior.

Com isso, é possível perceber a atuação do coletivo entre os anos de 2014 e 2018 em três fases: a primeira delas começa nos *ensaios de Primavera* com a ocupação do Prédio da Fundação do Humor do Piauí em setembro de 2014 até a Temporada de Carnaval realizada no antigo prédio da Câmara Municipal em fevereiro de 2015. A segunda fase, inicia-se com a *Temporada de Outono*, realizada no espaço embaixo da ponte JK em abril de 2015 e se encerra com a inauguração do espaço físico no Parque da Cidadania no final de junho de 2016. Já a terceira fase começa após a reestruturação do grupo em virtude do acidente de trânsito e vai até julho de 2018, com o anúncio do encerramento das atividades do coletivo.

Na primeira fase, observa-se que a estrutura criada pelo grupo tem um tom ensaístico e empírico acentuado. Nesse momento, o coletivo adota a nomenclatura de *ensaios* para os eventos realizados a cada domingo. Com isso, podemos notar que o grupo estaria em um momento ainda de formação, *pelejando* conquistar novos integrantes e assim, minimamente, terem como estruturar a proposição.

No segundo momento o coletivo é bastante reconhecido na cidade, e começa a ter uma estrutura de realização das ocupações mais definida. Observa-se que as negociações e redes construídas com as esferas públicas e privadas permitiram a ampliação dos eventos e uma capacidade de incorporação de questões ao longo dos domingos. Fica evidente a tentativa de sinalizar uma periodicidade dessas atividades dentro do calendário da cidade, ou seja, ocupar um espaço dentro desse cenário artístico e cultural.

No terceiro momento, o coletivo enfrenta o desafio de articular atividades diárias no espaço permanente do quiosque no Parque da Cidadania. Nesse período, observa-se que os processos individuais que atravessavam os integrantes,

---

**Figura 19** – Quiosque do *Salve Rainha* no Parque da Cidadania, 2016.  
Fonte: SALVE RAINHA, 2016c.

---

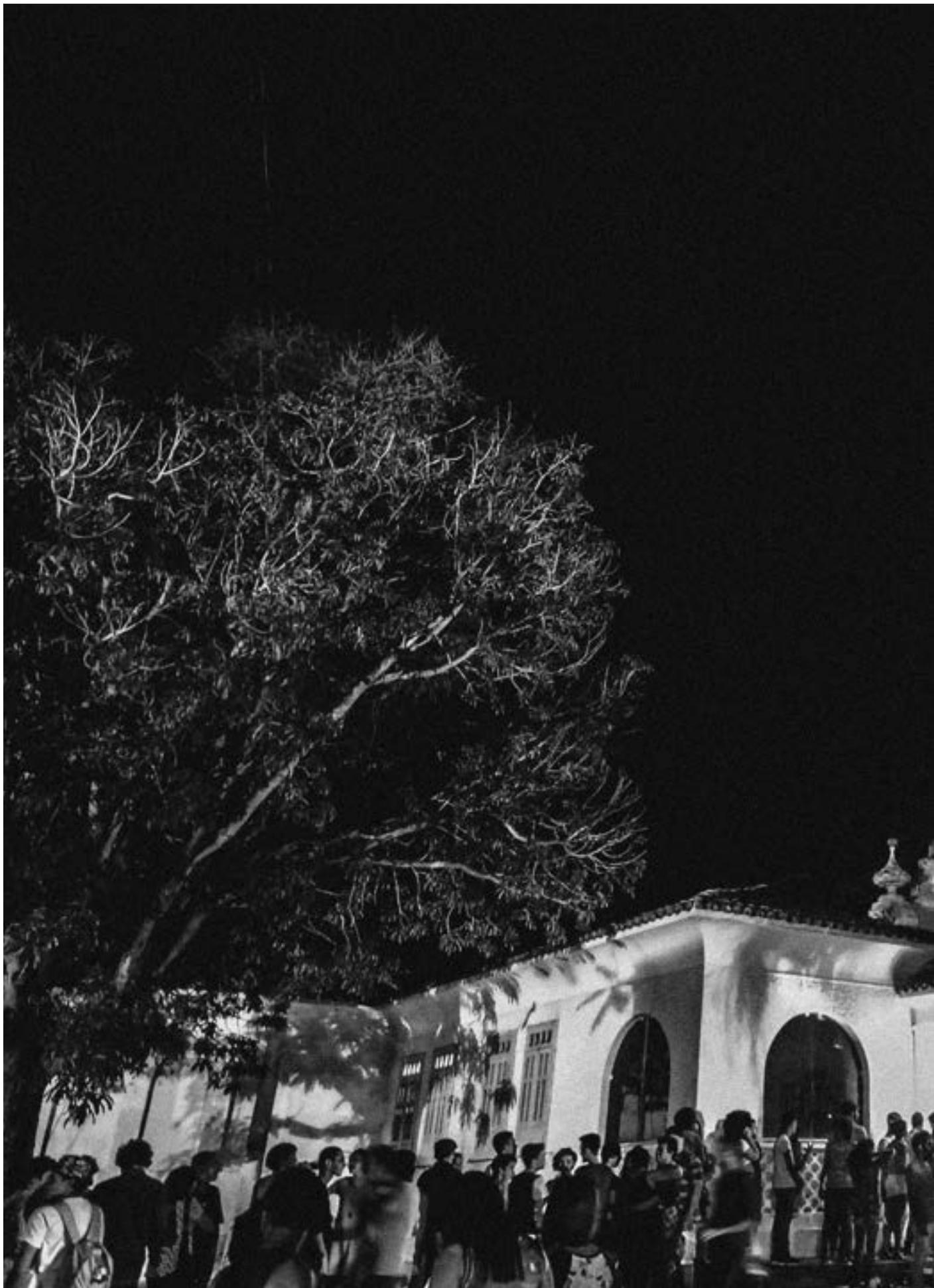
**Figura 20** – Instalações artísticas na *Bienal do Salve Rainha*, 2016  
Fonte: SALVE RAINHA, 2016d.

---

**Figura 21** – Entorno do parque durante a *Bienal do Salve Rainha* no Parque da Cidadania, 2016. Fonte: SALVE RAINHA, 2016e.

---







**Figura 22** – Entrada da Galeria durante a *Temporada de Carnaval* no prédio do antigo Santatório Meduna, 2017. Fonte: SALVE RAINHA, 2017a.

---

o peso da institucionalização que recaiu sobre eles a partir da articulação com a prefeitura, e sobretudo o papel importante que o idealizador possuía em conseguir balizar as relações entre pessoas de dimensões e histórias distintas na construção do coletivo *Salve Rainha* dificultou a vivência, a coexistência e sua continuidade enquanto coletivo.

É importante mencionar que o coletivo apostava na internet como ferramenta principal de divulgação e mobilização das suas atividades. Do início ao fim, o coletivo utilizou as redes sociais para convocar artistas, divulgar os registros dos eventos ou criar expectativa para qual seria o próximo espaço improvável que seria utilizado pelo grupo.

Conforme mencionado anteriormente, as Jornadas de junho de 2013 tiveram importância significativa na história recente do país. A internet se popularizou e foi uma ferramenta bastante mobilizada neste momento, que possibilitou a articulação sincronizada de manifestações em *uma ruma* de cidades brasileiras. De acordo pesquisas do IBOPE realizada, à época, 77% dos manifestantes tomaram conhecimento dos protestos por meio do Facebook, 1% utilizando Twitter, 8% os dois anteriores e 13% não se mobilizaram por meio das redes sociais virtuais (VEJA, 2013). Esses dados, mostram como a internet foi mobilizada para alcançar pessoas de diversas camadas sociais e lugares do Brasil.

No final de 2014, contabilizou-se quase 3 bilhões de usuários de internet, o que correspondia a 1/3 da população do planeta tendo número de smartphones aumentado de 2013 (52%) para 2014 (72%) no contexto brasileiro, mostrando um aumento significativo na utilização da internet, através desse aparelho (VEJA, 2013). Esses dados, reforçam como a partir da segunda década dos anos 2000, a internet começa a ter uma centralidade na vida das pessoas (SEGUNDO, 2014), em especial, por meio de celulares portáteis que disponibilizavam acesso ao recurso, além de ampliar o acesso às redes sociais como *Facebook*, *Whatsapp* e *Instagram*.

Essas ferramentas, foram bastante mobilizadas pelos coletivos e

**Figura 23** – *Temporada de Carnaval* no prédio do antigo Santatório Meduna, 2017. Fonte: SALVE RAINHA, 2017b.

---

se desdobraram em diversas escalas e modos de operação para permitir um maior alcance das suas propostas e atividades. Assim, esses coletivos, buscam utilizar o espaço da internet para que possam promover maiores e mais significativas ações além de reforçar seus discurso e práticas em torno do direito à cidade. A ideia apontada por David Harvey (2013), é atualizada por ele quando se observa como essas manifestações desejam para além do direito de acesso (ao que já estaria posto nessas cidades), a ideia de transformação dessa mesma cidade, através de “um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais” (HARVEY, 2013, p. 32).

Com isso, fica evidente como os coletivos artísticos vão aproximar-se à ideia de transformação de forma ativa e incidente. A possibilidade de reimaginar essas cidades é um elemento condutor dessas práticas coletivas, que têm em seu cerne, a necessidade de propor uma cidade na qual se permita não só uma maior inclusão, mas também o entendimento das diferenças enquanto direito. Nesse sentido, segundo Harvey:

A cidade sempre foi um lugar de encontro, de diferença, e de interação criativa, um lugar onde a desordem tem seus usos e visões, formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam. [...] Evitar o conflito não é a resposta: retornar a tal estado é se descolar do sentido do processo de



urbanização e, assim, perder todo o prospecto de exercer qualquer direito à cidade (HARVEY, 2013, pp. 30-31).

Campbell (2018) aponta que esses novos circuitos vão dar o compasso das discussões e produções dos coletivos nas cidades brasileiras na primeira década do novo milênio. Um sistema de trocas, baseado em um modo de reconfiguração da vida, começa se construir e contaminar sujeitos que adotarão modos de fazer cidade por meio de gestos que investem na dimensão micropolítica de produção de sentido (CAMPBELL, 2018).

É por *mêi* dessa rede, que os coletivos se fortalecem e realizam novas produções artísticas em seus respectivos contextos, mobilizando questões que migram do local ao global. Não apenas a difusão dos trabalhos se desdobra em rede, a estratégia política operante no modo de fazer desenvolvido remete à ideia de vírus conforme apontado por Cocchiari (2004). O papel da internet na primeira década dos anos 2000 permitiu contatos entre grupos e propostas que antes aconteciam de maneira situada em mostras ou por meio de publicações que tinham um regime de circulação lento:

As intervenções de muitos desses grupos possuem, portanto, um sentido virótico. Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto circuito, ainda que por instantes. (COCCHIARALE, 2004, p. 71).

Através de articulações desenvolvidas em espaços públicos, os coletivos vão reivindicar e modificavam demandas sociais nos contextos urbanos em que estão situados. O modo de fazer coletivo passa a ser uma estratégia para esses agrupamentos que vão alargar o campo de discussão entre arte e cidade. É importante destacar que Bassani (2016) assinala que a forma de trabalho desses coletivos no século XXI é baseada em uma maior flexibilidade, com modelos mutáveis e horizontais, contudo, estes enfrentam desafios frente aos modelos mais institucionais. O pesquisador reconhece que a territorialização desses coletivos em comunidades por *mêi* dos movimentos populares, vai permitir transformar demandas sociais em mudanças concretas no cotidiano.

Conforme podemos perceber, em torno da construção do coletivo *Salve Rainha* existiu uma atualização no modo de manifestação artística no espaço público em cidades que não estão situadas em um eixo artístico mais consolidado. Ali habitam camadas de entendimento e apropriação da própria ideia de coletivo que se constitui no final do século XX. Os membros

do *Salve* se beneficiaram de elementos como redes de parcerias, uma maior abrangência da internet no cotidiano das cidades, a ascensão das mídias sociais como ferramenta de divulgação e moeda de troca, além de contexto cultural bastante deficitário que trazia uma certa lacuna a ser preenchida pelo coletivo. A ideia de coletivo foi utilizada pelo *Salve* como ferramenta para ocupar os espaços com um profundo aporte nas visuaisidades - elemento que singularizava o grupo na cena local.

---

**PRESTENÇÃO!**

**CONEXÕES IMPROVÁVEIS 3**



---

Observamos que o *modus operandi* desenvolvido pelos coletivos, articulado desde o final da década de 1970, aponta para uma dinâmica que se desenvolve a partir de parcerias e o contato direto entre sujeitos com experiências múltiplas, mas que compartilham interesses comuns de uma produção sensível e atenta para questões tanto artísticas quanto urbanas. O contexto de produção dos trabalhos – as cidades brasileiras – é o espaço de atuação e de coexistência de diversos coletivos, que desenvolvem redes de colaboração e troca, para a realização de suas intervenções no espaço citadino.

Ao pensar a construção da pesquisa de mestrado, alguns anseios do TFG, como anteriormente mencionado, bem como as vivências acumuladas com o *Salve Rainha* me pareceram serem potentes para falar sobre a Teresina construída por esse coletivo; essa cidade era vivenciada por mim diariamente e a cada domingo, se moldava por meio das intervenções desenvolvidas pelo *Salve*<sup>15</sup>. Havia ali, uma oportunidade de construção de reflexões acerca da cidade e da relação com as dimensões artísticas e culturais que atravessaram a minha experiência enquanto sujeito e frequentador dos eventos promovidos.

Embora houvessem movimentos sociais e coletivos<sup>16</sup> que já vinham reivindicando questões urbanas em Teresina, percebia que o *Salve*, atraía um maior alcance e público a partir de um certo apelo visual, assim como pela capacidade de articulação de membros com as institucionalidades. Além disso, percebeu-se uma certa inventividade desenvolvida pelo coletivo ao enfrentar uma ausência de atividades relacionadas ao segmento de arte e cultura<sup>17</sup>.

*Quando eu dei fé que não*, cada novo lugar ocupado pelo coletivo, provocava uma reverberação nas mídias sociais em relação às polêmicas e às problemáticas disparadas. Uma das primeiras observações que é importante mencionar foi o modo em que o coletivo utilizava as mídias sociais enquanto ferramenta de mobilização de público e da própria mídia local, que provocava todo um *ribuliço* na cidade.

Diante de uma grande quantidade de informações fragmentadas, a **primeira ação** desta pesquisa foi realizar uma coleta do máximo de informações acerca do *Salve*<sup>18</sup> nesse ambiente virtual. Uma operação que embora possa soar simples, precisava acontecer sem pressa, pois, aposta-se que esse modo permite à criatividade se esboçar como um fundamento da coleta (FARGE, 2017). Assim, iniciei o contato através das duas principais plataformas utilizadas pelo coletivo os per-

15. Essa aproximação inicial resultou na elaboração do artigo intitulado “La producción del espacio a través de colectivos artísticos: una mirada al caso de Teresina, Brasil”, publicado no livro “Henri Lefebvre” organizado por Lucía Fernández e Mauricio Ceroni, publicado em Montevideu, em 2021, pela Universidad de la República e a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

16. OcupARTHE, Grupo Afro-cultural “Coisa de Negro”, Coletivo Casa do Hip Hop, Coletivo Acrobata, Coletivo Ruaz Crew, Ocupa Praça, Coletivo Piauhy Estúdio das Artes são alguns dos movimentos que atravessam o momento de existência do *Salve Rainha*.

17. Essas primeiras reflexões resultaram em artigo intitulado “Apropriações dos espaços da cidade: um olhar sobre as experiências do coletivo artístico *Salve Rainha* em Teresina-PI”, apresentado e publicado nos anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT) realizado na cidade de Salvador-BA, em 2019.

18. A coleta dessas informações, em ambiente virtual, foi iniciada em março de 2020 em virtude da pandemia COVID 19 e da impossibilidade de contato físico com os membros do coletivo. Salvador-BA, em 2019.

19. De acordo com os membros do coletivo, o domingo era o dia escolhido para os eventos, em virtude de haver uma certa melancolia do término do final de semana e a retomada aos ambientes de trabalho cotidianos. Além disso, eles ressaltam que eram poucas as opções de lazer na cidade durante esse dia da semana.

20. Os *cards* de internet seriam imagens construídas e que contém informações resumidas e de compreensão rápida.

fis no *Facebook* e *Instagram* - ambos criados em setembro de 2014 - que publicavam imagens com pequenos textos que comunicavam as intenções do grupo. A pesquisa, iniciou-se com o levantamento desses fragmentos para a construção de um acervo do *Salve*; tais informações estavam dispersas tanto nas redes, quanto na memória de jovens frequentadores dos eventos, que como eu, vivenciaram as atividades nas tardes de domingo<sup>19</sup> *quando o sol esfriava*. Esses fragmentos encontravam-se em suspensão nas mídias sociais, espaço cibernético, onde a efemeridade é quase uma premissa devido à rápida velocidade das informações e ao excesso de imagens.

Assim, a primeira rede social analisada foi o perfil do coletivo no *Facebook*; nele observamos alguns álbuns de imagens organizados que continham registros das *temporadas* e *ensaios* temáticos, bem como atividades isoladas que eram promovidas pelo *Salve* ou em colaboração com outros movimentos da cidade. É importante destacar também a existência de 46 vídeos que relacionavam questões como temáticas dos eventos, entrevistas com artistas locais, registros audiovisuais dos eventos, além de *teasers* de divulgação de atividades articuladas pelo coletivo.

A segunda rede social consultada, o *Instagram*, foi bastante relevante para a propagação da proposta do *Salve*. O perfil do grupo contava com 1.531 publicações e possuía 16.700 seguidores até fevereiro de 2021. Vale ressaltar que, nessa plataforma, os *cards*<sup>20</sup> de divulgação dos eventos e atividades do coletivo eram publicados diariamente durante as temporadas temáticas; esta foi, predominantemente, a característica da comunicação entre o coletivo e os usuários/frequentadores dos eventos via mídias sociais que alcançava o público em uma velocidade significativa, a julgar pelo número expressivo de participantes.

Essas duas plataformas – *Facebook* e *Instagram* – funcionaram como o principal meio de comunicação do coletivo com os frequentadores dos eventos. A cada postagem, os comentários se convertiam também em um espaço de conversação entre jovens, que marcavam amigos e colegas nas publicações com o intuito de *ajuntar* mais pessoas a cada domingo. Isto transferiu a movimentação do ambiente virtual para os espaços físicos que eram ocupados pelas proposições do coletivo.

Dessa forma, ficava cada vez mais evidente a necessidade de sistematização do acervo do *Salve* para uma melhor apreensão das informações. Ou seja, delineava-se no horizonte uma tentativa de criação de uma coletânea de fragmentos acerca do coletivo para que organizasse esses elementos com o obje-

tivo de ter um panorama amplo das atividades. É importante ressaltar que as fontes visuais – imagens, fotografias e cartazes – tiveram um grande destaque no acervo do coletivo. Por esse motivo, optamos por organizá-las em pastas nomeadas pelos *ensaios* realizados por eles. Coletei todas as imagens publicadas na linha do tempo da página do *Facebook*, contabilizando um total de 762 imagens, que abrangiam desde publicações dos cards de divulgação das atrações dos eventos até fotos dos ensaios-editoriais que o coletivo construía em parceria com jovens fotógrafos da cena local. As imagens publicadas na linha do tempo provocavam um *ribuliço* maior nas mídias sociais e, assim, permitiam uma comunicação direta e singular às pessoas que acessavam esse material.

A **segunda ação** se deteve à coleta de notícias e reportagens em meios de comunicação como jornais, revistas e portais de notícias que registraram a atuação do *Salve* em Teresina. No total, foram consultados 11 periódicos<sup>21</sup> de maior abrangência na cidade; desses observa-se a publicação de 258 notícias relacionadas ao coletivo. Sistematizei esses excertos de maneira pragmática, com intuito de se organizar e observar as temáticas comuns que emergiam dessas publicações que resultaram em gráficos-sínteses<sup>22</sup>.

Ao refletir acerca dos frequentadores dos ensaios e temporadas, entre o final de 2014 e o primeiro semestre de 2015, nesse ir e vir, conversei com alguns membros bem como amigos e até desconhecidos que acabava conhecendo nesses eventos. Com isso, pude reparar que o perfil tanto do público que frequentava quanto dos membros do coletivo era majoritariamente de classe média e média-baixa, em sua maioria com ensino superior em andamento. A partir da reverberação das ocupações, o *Salve* começou a mobilizar públicos de regiões periféricas da cidade. Nesse momento, também, novos membros se incorporaram ao grupo; isto acabou resultando, inclusive, em alguns desafios para a realização dos *ensaios* temáticos. É importante mencionar que, muitas vezes, os frequentadores dos eventos não conheciam os espaços ocupados pelo coletivo no seu percurso cotidiano, em especial, aqueles situados no centro da cidade de Teresina<sup>23</sup> – local onde o coletivo focou suas atividades.

A **terceira ação** consistiu na listagem completa de todas as atividades desenvolvidas pelo coletivo de maneira cronológica, organizando-as de acordo com os 3 tipos de temporada que o grupo propôs: *Temporadas de Carnaval, de Primavera e de Outono*. Além dessas categorias, desta-

21. Jornal Meio Norte, Geleia Total, Diário do Povo, G1 Piauí, Portal Oito Meia, JR10, Piauí Hoje, Portal O Dia, Jornal Cidade Verde, Revista Cidade Verde e Revista Revestrés, entre 2014 e 2018.

22. Foram elencadas todas as notícias relativas ao coletivo *Salve Rainha*, no recorte proposto, resultando em gráficos que estão inseridos no acervo virtual dessa pesquisa.

23. É importante mencionar que a região compreendida pelo bairro Centro tem enfoque predominantemente comercial; por isso, grande parte dessa área, aos finais de semana, acaba ficando sem um pé de pessoa na rua, resultando em um lugar que reforçaria a cultura do medo bastante difundida na cidade. Nesse sentido, grande parte da população opta por migrar para espaços fechados e controlados como shoppings center e alguns poucos parques que estão localizados na zona leste e suas imediações.

24. Documentos tais como: esquemas de organização dos espaços propostos pelo coletivo durante as ocupações, atas de reunião, ata de fundação, ata de eleição, regimento interno, listagem de *Curriculum* de membros, comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral de Pessoa Jurídica, Estatuto Social, Cadastro de organizações associativas ligadas à cultura e à arte, Termo de Permissão de Uso de Imóvel Público, etc.

25. Esses registros foram importantes para compreender possíveis apropriações e dinâmicas que eventualmente se desenvolveram após a inauguração dos espaços.

quei as edições especiais, participações em outros eventos, bem como premiações que o *Salve* recebeu, contabilizando 158 atividades no período de atuação do coletivo.

A **quarta ação** levou em consideração a realização de conversas com alguns integrantes no processo de construção dessa grande coleção, que me ajudaram a compreender melhor a dinâmica do grupo, articulações internas, conflitos, negociações e dinâmicas relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Esses interlocutores ajudaram na elaboração de uma listagem com os principais membros que constituíram esse coletivo e de algumas informações básicas deles, dentre elas: formação acadêmica, idade e naturalidade. Além disso, por *mêi* desse contato com alguns membros do *Salve*, foi possível ter acesso a materiais como documentos internos<sup>24</sup>, fotos de bastidores dos eventos, recortes de jornais e revistas, além de listas de visitação dos espaços expositivos organizados pelo coletivo. Todo esse material foi incorporado ao acervo, que já vinha sendo construído desde o início da pesquisa.

Em virtude da pandemia, algumas conversas aconteceram na modalidade virtual, sendo essas registradas com autorização dos interlocutores. Além disso, realizei duas viagens à cidade de Teresina (outubro de 2021 e janeiro de 2022) com a intenção de possibilitar conversas presenciais com alguns dos interlocutores que estavam disponíveis para diálogo. Nessas incursões à cidade, efetivei visitas aos locais que haviam sido ocupados pelo *Salve Rainha*, onde realizei registros fotográficos das condições físicas e estruturais dos mesmos naquele momento<sup>25</sup>. Além disso, realizei pesquisas presenciais no Arquivo Público de Teresina, na Prefeitura Municipal – através dos órgãos como a Secretaria de Cultura (Fundação Monsenhor Chaves)–, na Biblioteca Municipal e na Casa da Cultura, em busca de informações acerca do coletivo no âmbito institucional; porém, os registros eram muito semelhantes entre si e evidenciaram alguns dos dados levantados anteriormente. Apesar disso, nesse momento, resolvi também pesquisar nesses locais registros de elementos que eram reivindicados pelo *Salve*, como festas populares e práticas artísticas e culturais dessa cena local.

Esse procedimento de coleta foi adesava-se a cada nova conversa e a cada nova informação que era incorporada ao acervo. A existência de muitas informações e diversos tipos de fontes de pesquisa evidenciou a precisão de um olhar mais atento, que desviava da sistematização e análise voltada para tais elementos e buscava a possibilidade de construção de relações entre esses

diversos fragmentos, de maneira que estabelecessem conexões, algumas vezes improváveis, outras vezes mais imediatas.

Nesse momento, esboçava-se a possibilidade de trabalhar com esse acervo de forma mais corriqueira, por meio de suas informações palpáveis e seguras (FARGE, 2017) – e não menos legítima – ao operar através de fontes de pesquisa mais seguras e de maneira mais sistemática, porém, esse método parecia insuficiente para lidar com aquele material de pesquisa tão heterogêneo. Reconhecia que esse acervo – incompleto e processual – poderia ser articulado de maneira a “arrancar um sentido adicional dos fragmentos” (FARGE, 2017, p. 37), algo que fosse mais coerente com a possibilidade inventiva que se construía a cada domingo com o *Salve Rainha*.

Havia uma dimensão intuitiva que instigava a tensionar esses agrupamentos propostos, uma espécie de montagem e remontagem de relações entre esses fragmentos. Farge (2017, p. 64) vai destacar a necessidade de uma obstinação ao se debruçar sobre documentos de arquivos, onde “o essencial nunca surge de imediato” sendo necessário manipulações simples, que possibilitem outras formas de fabricar esse mesmo arquivo. Para ela:

Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recommençar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e de construção (FARGE, 2017, p. 65).

Nesse movimento de olhar, montar e remontar, me detive a observar exclusivamente as fontes visuais, frente à escolha que o coletivo apostava na produção de imagens. Por meio desse modo, como aponta Farge (2017), revisitei as imagens da linha do tempo do perfil do *Facebook* do *Salve Rainha*, pois parecia-nos ser um dos mais relevantes diante da importância e da variedade de publicações.

Em meio à enxurrada desses fragmentos, meu olhar se deteve numa imagem que havia se incorporado ao acervo durante a coleta, mas que havia sido ofuscada em *mêi* a uma vontade de deter o máximo de informações. Embora já tivesse passado pelo meu olhar inicialmente quando me detive a organizar os registros visuais, teve ali, uma singularidade que sobressaiu em meio a tantas imagens. Em alguma medida, despertou ali um sentimento de familiaridade que me permitiu uma outra forma de apreensão. Era uma imagem do idealizador do *Salve Rainha*, Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior, utilizando

26. A partir desse deslocamento, houve também uma reflexão sobre o momento histórico de maneira mais abrangente, em especial, com a cena carioca e a realização de práticas experimentais que se deram no Rio de Janeiro no MAM. Dessa reflexão, resultou no artigo intitulado “Um convite à experimentação: reflexões sobre os domingos da criação no museu de arte moderna do Rio de Janeiro (1971)”, apresentado e publicado nos Anais do 14º Seminário Docomomo Brasil.

uma capa preta durante o evento *Rainha dos Heróis* em 2015.

A capa rememorou uma outra imagem que já estava presente em meus trânsitos pelo imaginário coletivo da cena artística de Teresina: a imagem de Torquato Neto, nas gravações do filme *Nosferato no Brasil* de Ivan Cardoso, de 1971. Filmado em formato Super-8 no Rio de Janeiro, o curta-metragem é um exemplar notável do estilo *Terrir*, que narrava a viagem do famoso vampiro húngaro para o Brasil e sua busca voraz por sangue genuinamente brasileiro em meio a *quintura* das praias cariocas. A figura do *anjo torto* e sua relação com a dimensão cultural brasileira, permeiam um imaginário coletivo acerca de Torquato Neto. A inquietude, seria um elo de aproximação entre os tempos dessa imagens. Afinal, o que a figura desse vampiro antropofágico e a de um jovem artista podem compartilhar?

Ao serem aproximadas, essas imagens podem dar pistas para imaginar além do fato atual - dois jovens rapazes de capa - e vislumbrar o que não é, mas que pode ser (CAMPT, 2017). Nesse sentido, propomos a não nos limitar ao que vemos, mas sim, pensar como ressoam essas imagens a partir das conexões entre o que vemos, conforme sinalizado por Tina Campt (2017). A pesquisadora norte-americana aposta no desvio como ferramenta metodológica para conseguir ouvir contextos presentes em arquivos fotográficos de sujeitos negros precarizados nos séculos XIX e XXI, a partir de imagens que foram descartadas e desconsideradas.

Para isso, Campt (2017) realiza justaposições de acervos fotográficos distintos, mas que possuem fios condutores para refletir sobre os contextos daqueles sujeitos fotografados. A pesquisadora convida ao leitor a ouvir os sons dessas imagens, em especial, por meio desses conjuntos justapostos e evidenciar uma outra dimensão desses registros, enquanto prática cotidiana de recusa. O gesto realizado por ela parece urgente e necessário para ampliar o entendimento de fontes visuais quando nos detemos aos acervos. Com esse gesto de aproximação das imagens percebi que o acervo de Torquato Neto delineava-se no horizonte enquanto um desvio, e ganhou importância ao permitir realizar aproximações com o acervo em contrução com o *Salve Rainha*.

Assim, busquei situar historicamente a imagem vampiresca, que deslocou meu olhar para a década de 1970<sup>26</sup>; momento esse, de retorno de Torquato para o Brasil, no qual ele vai experimentar as produções de filmes marginais, rodados em bitola *Super-8*. Ao justapor essas duas imagens, houve uma certa relação antagônica de similaridade e estranheza; algo

que provocou uma fricção bastante importante para compreender esse modo de operar por meio das imagens.

Procurei localizar o acervo de Torquato Neto e compreender as possíveis relações que iriam se desdobrar a partir disso. O acervo do poeta está, desde 2010, sob a responsabilidade de seu primo George Mendes, que recebeu esse material da esposa de Torquato Neto. Situado em uma sala na agência de publicidade dele, o acervo compreende manuscritos de músicas, poemas, peças, publicações referentes ao poeta, bem como os livros que ele lia como James Joyce e livros biográficos como o de Mao Tsé-Tung.

Durante uma das visitas à cidade de Teresina, tive um breve contato com a sala que guarda esse acervo, onde foi possível fotografar o espaço, alguns dos livros e materiais apontados pelo responsável do acervo, que destacou que todo esse material havia sido disponibilizado em um *site*<sup>27</sup> com o objetivo de concentrar os trabalhos de Torquato, assim como os estudos e pesquisas já realizadas<sup>28</sup>.

Assim, resolvi conhecer mais do acervo – do qual tive contato, como já mencionado, exclusivamente mediado pelo primo de Torquato Neto – através dessa plataforma virtual. O site está organizado em 4 categorias básicas: *Som & Imagem; Escritura por Torquato; Escritura sobre Torquato e Livros, discos e DVD's*.

Na categoria *Som & Imagem* um subtópico chamou a minha atenção: *Torquatália, Iconografia Completa*. Como o desejo de pensar por imagens potentes, continuar a operar por esse caminho dentro do acervo de Torquato Neto seria, talvez, uma aposta metodológica para esse ensejo de pesquisa. Nesse sentido, adentrei nesse subtópico, e em um primeiro instante, observei que havia ali uma coleção de fragmentos visuais da trajetória de Torquato Neto. Algumas dessas imagens estavam duplicadas, não havia qualquer sistematização, organização cronológica ou mesmo identificação precisa das fontes e contextos das imagens. Havia ali uma justaposição de tempos de imagens, como por exemplo fotografias de Torquato durante a infância, que conviviam diretamente com fotos do final da trajetória do poeta. Se por um lado, essa seção não seguia um ordenamento cronológico com as imagens, por outro, havia uma urgência em pensar as aproximações que se construam ali. Além disso, percebia *beanlí* uma dimensão de incompletude que aproximava ainda mais esses dois acervos.

Tendo a inventividade como fundamento, propõe-se aproximar essas imagens, que tensionam e amplificam as possi-

27. O endereço do site do acervo de Torquato Neto, informado por George Mendes é: <https://www.torquatoneto.com.br/>.

28. Existe um vasto número de trabalhos e publicações que narram as contribuições de Torquato Neto para a história cultural brasileira, em especial a partir da importância desse sujeito para a poesia marginal brasileira, ver: AGUILAR (2016), ALMEIDA JUNIOR (2017), ANDRADE (2002), ; CASTELLO BRANCO (2005) e JACQUES (2012).

bilidades de alargamento de narrativas, nesse caso, aquelas que dialogam com a dimensão urbana da cidade de Teresina. Dessa forma, pensar por essas imagens abriam, formas de operação e alargamento de discussões acerca dessa cidade. Ou seja, a dinâmica evocada pelas imagens possui um lugar bastante importante, de tal maneira que permitem um gesto imaginativo e investigativo, que busca “chegar a outras possibilidades historiográficas do urbano e das cidades” (MORTIMER, 2018, p. 175) por meio dessa operação metodológica.

# **INVENTAR UM COLETIVO, IMAGINAR UMA CIDADE**

---

**4**

---

O processo de aproximar acervos, proposto nesta pesquisa, mobiliza não apenas uma dimensão comparativa de imagens, mas sobretudo, um jogo com temporalidades distintas. Conforme mencionamos, esboçamos a possibilidade de justaposição de acervos (CAMPT, 2017), e mais detidamente, o gesto metodológico de aproximar imagens instigado por Mortimer (2018). Em certa medida, a aproximação por *mêi* das imagens do coletivo com a figura de Torquato Neto foi um desvio que operativamente resultou em uma estratégia metodológica fundamental para refletir para além do que estava se esboçando inicialmente na construção do acervo do *Salve Rainha*.

Insistimos que, por meio dessa operação, tornada possível pelas fontes visuais dos acervos mobilizados, é possível um alargamento da narrativa mais consolidada acerca da cidade de Teresina, já que existe aí, uma aposta na dimensão imaginativa resultante dessas conexões improváveis. Esse gesto, corrobora a ideia de uma prática controlada de anacronismo apresentada por Laroux (1992, p. 58) enquanto uma possibilidade de dar “vida e conteúdo a fatos (...) que correm o risco de se reduzir a uma pura forma”. Esses acervos, que até então não haviam sido conectados, permitiam nexos improváveis, justaposições e gestos metodológicos que permitiram construir outras relações para essas imagens. Existe uma sobrevivência de imagens que inicialmente se evidenciou a partir da capa, uma imagem que reaparece em vários momentos, mas que não se reduz a uma mera imitação, ou seja: “um ser do passado que não para de sobreviver” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29).

O aporte da ideia de sobrevivência das imagens a partir dos trabalhos de Aby Warburg – através de Didi-Huberman (2013) – norteia esse gesto de observar o passado por meio das imagens do *Salve Rainha* juntamente com as de Torquato Neto. Em alguma medida, essas imagens sobreviventes atravessaram os tempos e apresentaram-se como importantes como importantes contribuições para se observar a história dessa cidade. A ideia de sobrevivência conforme Didi-Huberman (2013) estaria diretamente relacionado a ideia de rastro. Warburg, por meio do *Atlas Mnemosyne*, cria então um espaço para o pensamento e a construção de relações entre imagens que dispõe discontinuidades do tempo. A montagem dessas imagens na proposição de Warburg, evidencia relações entre significados e entre as ações de forma dialética e crítica, onde se desvia de apenas uma aproximação comparativa entre os fragmentos visuais (DIDI-Huberman (2013). A ideia de sobrevivência – *Nachleben* – é compreendida por Didi-

-Huberman, como um conceito estrutural e, segundo ele:

[...] não oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veicidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

Nesse sentido, percebeu-se que existe uma dimensão imaginativa que emerge desse modo de operar proposto por Warburg conforme apontado por Didi-Huberman (2013), através dos saltos possíveis entre as imagens aproximadas e as possíveis conexões construídas por quem as mobiliza. Ou seja:

A imaginação movimenta a fertilização da própria ciência errante, nômade, como motor que anima a concatenação de novos nexos e sentidos moventes, potentes, desestabilizadores, provocadores de rachaduras no que se considerava consolidado, a abrir brechas e fazer extravasar passados recalçados, atualizando-os como lampejos que disparam outras e novas possibilidades de futuros (LOPES; JACQUES e SILVA, 2020, p. 41).

Nesse sentido, adotamos a sobreposição dessas imagens junto a outros documentos que permitiram construções imaginativas acerca da dimensão urbana dessa cidade. Com isso, percebemos a expressão social e política através da possibilidade imaginativa resultante da articulação destes diversos sujeitos, gêneros e sexualidades no espaço público das cidades, em especial, pelas narrativas visuais que permeiam essas imagens (LIMA, 2018).

Assim, apostamos nessa dimensão imaginativa, para construir conexões e reconhecer sobrevivências entre imagens desses sujeitos que atravessam temporalidades e modificam nosso modo de narrar esta cidade. A *capa* se apresenta como a figura que dá início a ideia dessa sobrevivência e por meio dela, rastreamos outras presenças que ajudam a estrutura a reflexão desta pesquisa. Esses outros elementos vão reaparecer em momentos e tempos distintos, como esse fio que interliga e também singulariza as condições para a sua existência. As próximas seções, podem ser lidas em outros arranjos, pois os nexos que se constroem entre elas, permitem ao leitor, estabelecer suas próprias ligações e desencontros que são guiados pela dimensão imaginativa que emerge entre esses acervos e imagens.

*CAPPA*

---



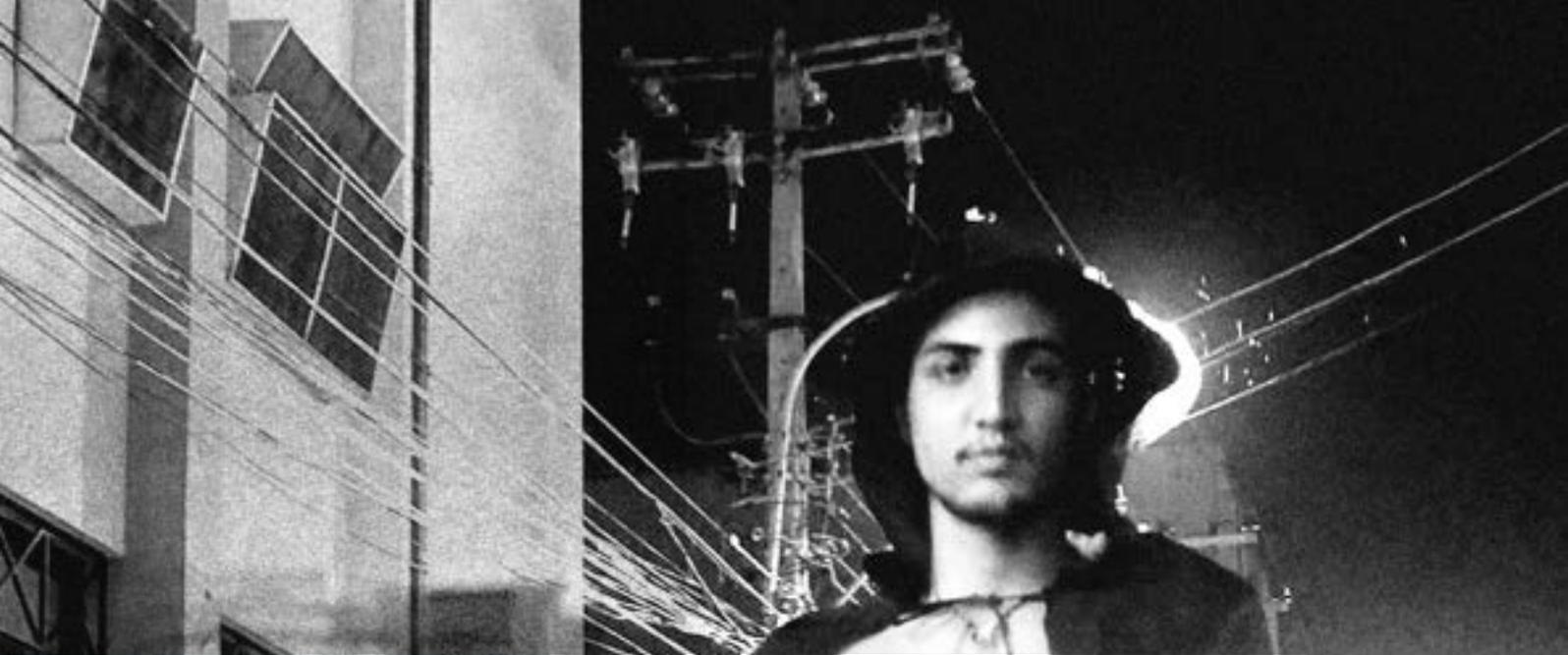


Fig. A -  
Fonte: TORQUATÁLIA, 2018a.

---

Fig. B -  
Fonte: SALVE RAINHA, 2015g

---

O mês de setembro de 2015 marcou o início do primeiro ano de atividades do coletivo *Salve Rainha*, que seria comemorado com o anúncio da *Temporada de Primavera* convocando as pessoas a participarem dos quatro ensaios: *Rainha da Floresta*, *Rainha Louca*, *Rainha dos Heróis* e *Rainha do Sol*. Esses eventos contaram com a estrutura já consolidada pelo coletivo: feira, galeria, palco e a área do café, organizados no trecho da Rua Eliseu Martins – popularmente conhecida como Rua Climatizada por causa da *quintura* de Teresina<sup>29</sup> –, dentro do prédio da antiga Câmara Municipal e na Rua Barroso.

Conforme mencionado na seção anterior, o gesto de aproximar imagens de diferentes acervos (CAMPT, 2017) tornou possível tensionamentos críticos e possibilidades de reinvenção por meio das imagens. No primeiro momento percebi que haveria um campo de possibilidades de pensar a história cultural dessa cidade através desses sujeitos – Junior e Torquato Neto – por meio de suas práticas, contextos e vivências urbanas. Talvez esse gesto, se aproximasse da ideia desenvolvida por Mortimer (2018, p. 172), enquanto um “gesto ainda incipiente, frágil e estranho, mas talvez por isso tanto mais necessário e válido”.

Dessa forma, adentrar na produção artística de Torquato Neto e na cena cultural dos anos 1960-1970 soa como um movimento legítimo e bastante potente. Nascido na cidade de Teresina em 1944, o jovem *avexado* mudou-se para a cidade de Salvador, em 1960, onde iria se aproximar de figuras como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Glauber Rocha. Posteriormente, em 1962, foi para o Rio de Janeiro e cursou Jornalismo além de ter desenvolvido parcerias com diversos segmentos artísticos daquele momento, em especial com a Tropicália. No final de 1968, temendo a repressão da ditadura militar, deixou o Brasil para morar na Europa, especificamente, nas cidades de Paris e Londres. Em 1970, retornou ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como jornalista e criou, entre agosto de 1971 e março de 1972, a coluna denominada *Geléia Geral* no jornal carioca *A Última Hora*; essa coluna será um importante espaço de difusão dos princípios estéticos e ideológicos defendidos por Torquato Neto (COELHO, 2010).

É importante ressaltar, que a década de 1970 marcou um período adverso do país e de mudanças na produção cultural brasileira, como já visto. A década anterior se inicia com uma certa euforia de um estado democrático de direito, uma imprensa militante, bem como a existência de movimentações culturais de caráter coletivo como o cinema novo, o

29. A cidade de Teresina, situa-se na região central do estado do Piauí, e é a única capital nordestina que não é banhada pelo mar. A cidade tem clima seco, com elevadas temperaturas durante a maior parte do ano, tendo basicamente duas estações do ano definidas: inverno seco e verão chuvoso. A primeira, se estende pelos meses típicos do inverno e primavera e alcança temperaturas de até 40° C, e a outra correspondendo aos meses típicos do outono e verão.

Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife e o Centro Popular de Cultura na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (COELHO, 2010). A ascensão do regime militar em 1964 vai promover um abalo considerável na cena cultural nacional, em especial com a implementação do AI-5, em 1968, que irá evidenciar uma profunda repressão social e artística. Dessa forma, a primeira parte da década de 1970 se caracteriza por uma intensa repressão cultural:

[...] a década de 1970 tem seu início marcado pela repressão aguda de um regime militar, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de grandes ídolos populares, pela desarticulação dos movimentos artísticos engajados e pelo aprofundamento de divisões entre aqueles que ainda conseguiam produzir no país. É nesse cenário “bélico” e pesado que a chamada cultura marginal atuou, sustentando entre 1970 e 1974 uma radicalidade criativa que muitos acreditam ter cessado com o “fim” do tropicalismo em 1968 (COELHO, 2010, p. 39).

Com o intuito de refletir sobre a dimensão urbana tensionada pela figura de Torquato Neto, pretendemos observar além do formato generalizado em torno da movimentação cultural tropicalista, uma certa moldura que enquadra e solapa muitas questões relevantes para pensar a dimensão urbana por meio das práticas culturais dessa época (BUTLER, 2015). Dessa forma, observar aquilo que sobressai e questionar esse enquadramento torna-se necessário para o processo ao compreender que havia elementos que escapavam e que de fato ajudaram a complexificar a ideia de cultura marginal desenvolvida por Torquato Neto.

Coelho (2010) destaca dois *movimentos* na produção cultural brasileira acerca do tropicalismo: a primeira vai se desenvolver entre 1965 e 1968 no campo musical nacional promovida através da união de músicos e compositores paulistas com o grupo dos baianos na proposição de uma música popular brasileira que tivesse uma nova abordagem estética e temática. O segundo, em 1969, resulta de um processo de “maturações e combates na história cultural brasileira [...], no qual a questão da invenção formal e dos seus limites com a situação política e histórica do país era um eixo central de discussão” (COELHO, 2010, p. 24).

É importante notar, que a figura de Torquato Neto vai transitar por ambos os momentos, sendo um importante articulador para além do seu trabalho como letrista. A capa seria um elemento que reforça a sobrevivência (DIDI-HUBERMAM, 2013), mas que ao mesmo tempo transforma esses dois jovens das imagens por meio de suas práticas e contextos.

Junior era um jovem que tinha como característica mar-

cante a inquietude. Jornalista de formação e profundo articulador cultural desde os tempos de colégio, o jovem tinha um profundo conhecimento acerca da cidade que ele tomou para si. Natural de Muriaé, cidade do interior de Minas Gerais, mudou-se para Teresina ainda na infância com sua família e de acordo com seus amigos, demonstrava um profundo interesse pelas artes e pela cidade, sempre buscando conhecer novos e inusitados lugares da capital.

De acordo com Poliana Aguiar (2021), Junior interessava-se, particularmente, por manifestações artísticas desde o colégio. De acordo com a amiga do jornalista, após o término do Ensino Médio ele fez um curso técnico de Teatro<sup>30</sup> e ministrou aulas como professor desta área em sua antiga escola poucos anos depois. Aguiar (2021) destaca ainda que ele era um profundo conhecedor da cidade, tinha curiosidade por tudo aquilo que não conhecia, além de extrema desenvoltura para se comunicar com as pessoas.

Tal fato foi bastante relevante quando ele desistiu do curso de Direito e migrou para o curso de Comunicação Social com enfoque no jornalismo<sup>31</sup>. Essa importante chave de virada, consolidou o papel desse sujeito – comunicador e carismático – na cidade de Teresina, que iria desdobrar anos depois com a criação da movimentação do *Salve Rainha*. Aguiar (2021) também aponta que ele desenvolvia um olhar diferente por aquela cidade, de forma a perceber o que uma cambada dos seus amigos acreditavam não ser um local a ser explorado. Ele tinha como característica principal, a capacidade de se aproximar e conversar com todas as pessoas ao seu redor, um inerente comunicador social.

O trânsito de Junior em busca de experienciar vivências em sua cidade, bem como uma certa sagacidade para inventar brechas e espaços, rememora-nos à imagem de Torquato Neto e sua capa vampiresca. É importante mencionar que ao retornar para o Brasil em 1970, Torquato Neto acabou se isolando em virtude do contexto político conforme mencionado. Além disso, percebemos que ele rompeu com os tropicalistas e vários outros amigos e passou por um período atuando em redações da imprensa alternativa daquele período como o *Correio da Manhã* (PIRES, 2004, p. 17). Vale ressaltar, que o contexto político vai ter profunda influência na condição de saúde do poeta, que irá se internar voluntariamente em sanatórios tanto no Rio de Janeiro, quanto em Teresina<sup>32</sup>.

A relação com a cidade parece ser um dos elementos chave que aproxima esses dois sujeitos fotografados: Junior e Torquato

30. Escola Técnica Estadual de Teatro Prof. José Gomes Campos, situada nas imediações do bairro Centro em Teresina.

31. Junior conclui o ensino médio em 2002 em uma escola privada de seu bairro. Junior inicia o curso de Direito na Faculdade Santo Agostinho (FSA) em 2004 e desiste após o primeiro ano. Em 2005 inicia o curso de Comunicação Social pela Faculdade de Ciências Humanas, Saúde, Exatas e Jurídicas de Teresina (CEUT), concluído em 2009.

32. Torquato sofria de alcoolismo e depressão neste período, tendo temporadas de internação voluntária no Sanatório Engenho de Dentro (Rio de Janeiro) e no Sanatório Meduna (Teresina).

Neto. No caso de Junior, a cidade era um espaço de liberdade e de estabelecimento de relações de amizade; desde muito cedo, ele se mudou para Teresina por questões familiares e *beanlí*, construiu redes de apoio e parceria. No caso de Torquato, essa cidade foi um sinônimo de opressão quando jovem, fazendo com que ele buscasse a qualquer custo sair de lá e buscasse o mundo afora da casa de seus pais. Entretanto, no início da década de 1970, será essa mesma cidade o local ao qual ele retornará para temporadas de repouso junto de seus pais e amigos.

Se ampliarmos o olhar, esse período é atravessado pelo suposto milagre econômico brasileiro durante o governo ditatorial de Médici (1969-1974). Desde o golpe de 1964, o Governo Federal criou uma série de instituições que irão estabelecer proposições que “visavam em maior planejamento urbano a ser executado nas cidades” (FAÇANHA, 1998, p. 66). Nesse sentido, foram criadas duas instituições importantes para a manutenção do projeto militar de desenvolvimento nacional, o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU) e o Banco Nacional de Habitação (BNH).

A expansão do setor industrial e investimentos em infraestrutura e modernização urbana, a partir de empréstimos de capital estrangeiro, acarretaram em um custo social e econômico elevados para o país, assim a acentuação das desigualdades sociais e a extrema pobreza tiveram um incremento avassalador. O regime controlava os sindicatos e as livres organizações de trabalhadores, o que inviabilizou a conquista de direitos trabalhistas por parte da população. A dívida externa extremamente elevada, resultado dessa articulação entre os militares e os empréstimos estrangeiros, resultou em um bloqueio do crescimento e desenvolvimento do país nas décadas posteriores.

Na cidade de Teresina, os reflexos do milagre econômico são percebidos a partir de profundas mudanças estruturais por meio de uma tentativa de se modernizar essa cidade marcada, em contraste, pelo provincianismo. Em 1968, o Governo do estado adquiriu terrenos<sup>33</sup> para a materialização do processo de industrialização nacional com a criação do Distrito Industrial de Teresina, na zona sul da cidade. Nesse momento, a cidade contava com 22 bairros, distribuídos em 3 zonas principais - Centro, Norte e Sul - e em caráter reduzido na zona leste. Se observarmos o Plano Diretor de Desenvolvimento Local Integrado (PDLI), de 1969, é possível perceber que o centro da cidade detinha a maior densidade populacional concentrando 34,6% da população em uma área urbana de 12% do total. A

33. De acordo com Façanha (1998) a região tinha 196 hectares, distribuídos em 227 lotes.

zona norte contava com uma área de 30% e concentrava 30,8% da população e a zona sul contava com uma área de 31% tendo organizadas 32,8 % da população. A zona sul da cidade, é marcada pela construção de vários conjuntos habitacionais de maneira que fica evidente a escolha por parte do governo e do que Façanha (1998) considera como agentes produtores da cidade em transformá-la em um território de segregação residencial.

A nova década que se iniciava teve um aumento na intervenção do governo federal no espaço urbano das cidades brasileiras refletido em projetos na área de saneamento básico e na criação das Companhias de Habitação (COHABs) em cada unidade da federação brasileira. Foi nesse momento que o BNH, irá atuar com elevados repasses para a Companhia de Habitação do Piauí (COHAB-PI), órgão de âmbito local que assumiu “a função de agente financeiro e de promotor imobiliário, simultaneamente, aliando-se a outros agentes executores” (FAÇANHA, 1998, p. 67).

Além disso, são desse momento construções de grandes obras na cidade que alteraram, em muitos aspectos, o desenho da paisagem urbana local. Algumas delas detêm um caráter *faraônico* e confrontam-se com a realidade ainda provinciana dessa cidade:

Foi durante os primeiros anos da década de 1970, que o governo de Alberto Silva construiu as grandes obras na capital piauiense, tais como o estádio de futebol Albertão, o Tribunal de Justiça do Estado do Piauí, a Companhia Energética do Piauí – Cepisa, o asfaltamento das Avenidas Miguel Rosa e Frei Serafim, o Hospital de Doenças Infecto Contagiosas – HDIC, que atualmente denomina-se Hospital de Doenças Tropicais Natan Portela, a Universidade Federal do Piauí e o Hotel Piauí, entre outras. Houve a expansão do bairro Centro em direção às regiões norte, sul e principalmente, em direção à zona leste, com a construção de pontes sobre o Rio Poti, criando um vetor habitacional de crescimento naquela região (COSTA, 2014, n/p).

Teresina passou por um processo de modernização e de supostas melhorias de infraestrutura de vias principais como a Avenida Miguel Rosa que corta a cidade no sentido norte-sul e a Avenida Frei Serafim que interligava no sentido centro-leste. É importante sinalizar que a construção de pontes sobre o rio Poti, e permitiu uma expansão da cidade para a zona leste, que foram ocupadas por famílias de alto poder aquisitivo.

A década de 1970 foi marcada por um incremento nas contradições sociais no cenário local como o espraiamento dos conjuntos habitacionais ao longo de todo o perímetro urbano, com mais intensidade para a zona sul da cidade. Isto, por exemplo, é resultado da ação da COHAB-PI que construiu

cerca de 6.853 habitações na cidade. Em consonância com esse cenário de extrema acentuação das desigualdades nas cidades brasileiras em virtude do milagre econômico, o processo de formação de favelas também se constitui na paisagem teresinense. Sobre esse aspecto, Façanha aponta que:

Em Teresina, essa realidade começou a ganhar forma em meados da década de 70, quando, em 1974, na Zona Sul, surgiu a favela COHEBE de Baixo – o nome se justifica pelo fato de a favela se situar bem debaixo dos fios de alta tensão. Com a expansão desse primeiro núcleo, formaram-se mais dois outros: a COHEBE do Meio e a COHEBE de Cima. Ainda nessa década, esses três núcleos passaram a ser chamados genericamente de “favela COHEBE”. Nos primeiros anos, a favela COHEBE chegou a abrigar 150 famílias, as quais atingiram o número de 987 em 1980 (FAÇANHA, 1998, p. 76).

O caráter tecnicista defendido tanto pelo governador, o engenheiro Alberto Tavares Silva e o prefeito da capital, o Major Joel da Silva Ribeiro entre os anos de 1971 e 1975, refletiu no processo de tentativa de construção de uma imagem de cidade modernizada que ia além das mudanças promovidas na paisagem urbana como as construções monumentais e o espraiamento da cidade.

Devido a construção de novas rodovias como consequência do milagre econômico no estado, houve uma maior migração para a capital do estado, uma grande quantidade de trabalhadores rurais que migravam pra cidade de Teresina, e que não conseguiam se inserirem no mercado de trabalho devido a baixa formação profissional, algo que contribuiu para um incremento do número de desigualdades e de pessoas em situação de vulnerabilidade, já que o Estado não conseguia atender essa população (LIMA, 1996). Nesse período, houve também uma questão percebida no tocante às imagens produzidas sobre a cidade: uma forte tentativa de mudança cultural e comportamental da população teresinense, com o objetivo de alterar a imagem de retrocesso e de pobreza.

Dessa forma, em 1972, o governador Alberto Silva investiu na elaboração de um filme longa-metragem por meio da Secretaria de Cultura, órgão criado sob sua gestão. O filme denominado *O guru das Sete Cidades* é ambientado entre dois polos turísticos do estado: Parque Nacional de Sete Cidades e a cidade litorânea conhecida como Parnaíba. O longa buscava propagandear um suposto desenvolvimento econômico e um potencial turístico da região, criando imagens que atraíssem também investimentos ou visitantes (BARBOSA, 2018). De acordo com Monteiro (2017) *apud* Barbosa (2018):

Um grupo de jovens delinquentes que chefiados por um guru *hippie* (Otávio Terceiro) percorrem a bordo de motocicletas várias cidades e pontos turísticos do Centro-Norte do Piauí (Teresina, Campo Maior, Piracuruca, Parnaíba, Praias da Pedra do Soa e Coqueiro) ao estilo dos filmes de estrada (Road movies) até se instalarem no Parque Nacional de Sete Cidades. Um dos jovens conhecido como Beto Pilantra (Paulo Ramos) se apaixona por Rejane (Solange Medeiros), mulher de um rico empresário e vivem as dores e delícias de uma aventura extraconjugal guiados pela trilha musical psicodélica da banda de rock Spectrum (MONTEIRO, 2017 apud BARBOSA, 2018, p. 56).

O filme tentava mostrar uma imagem do estado que não condizia com a realidade mais ampla, uma espécie de cortina de fumaça para um momento de supressão de direitos individuais e de midiaticização orientada em prol de um frágil progresso. Barbosa (2018) destacou que é extremamente perceptível uma série de problemas de continuidade e de roteiro que evidenciava uma despreocupação referente à narrativa e sim uma intenção puramente propagandista. Esse *furdunço* foi observado pela juventude daquela cidade de maneira que no, mesmo ano, usufruiu das novas possibilidades do cinema a partir da *Super-8* e gravou um filme de cunho paródico chamado *O guru da sexy cidade*, produzido pelo jovem médico Antônio Noronha Filho e um grupo de amigos. Esse filme é um importante registro dos experimentos do cinema piauiense, com profunda carga de sarcasmo e crítica ao filme financiado pelo governo do Estado. São desse mesmo momento outros filmes, que ambientam o momento com forte influência da imagem de Torquato Neto<sup>34</sup>: o filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (1972), *O Terror da Vermelha* (1972), *David vai Guiar* (1972); *Por enquanto* (1973), *Tupi-Niquim* (1974), *Miss Dora* (1974) e *Coração Materno* (1974). O aparato técnico que a grande maioria desses filmes dispunha eram câmeras de filme amadoras com bitola *Super-8*, e com essas câmeras, eles construíam suas narrativas por meio da reinvenção de suas experiências na cidade.

Esses jovens aparentemente buscavam *peitar* a violência que se materializava no espaço urbano da cidade sob um momento de ascensão autoritária do poder a partir do desenvolvimento de linguagens que permitissem a expressão de suas subjetividades. Esses filmes, de *revestrés* daqueles da cena marginal paulista, apresentam uma intenção não-comercial; a dimensão experimental, proporcionada pela nova bitola, abria para essa parcela da população, uma forma de expressão que evidenciava a insatisfação com comportamentos e tradições que afetavam seu cotidiano. Nesse sentido:

Notamos, portanto, a enorme importância do filme

34. Sobre a definição de “Geração Torquato Neto”, ver: Vilhena Filho (1999).

super-8 como fuga de padrões, além da gigantesca mudança ocorrida no período aqui analisado e as mudanças proporcionadas pela chegada dos aparatos tecnológicos ao alcance dessa parcela juvenil teresinense. Esses jovens estavam convergindo com as mudanças necessárias ocorridas no cinema nacional que, entretanto estava aos poucos sendo cooptado pelo regime governamental (BARBOSA; CASTELO BRANCO, 2016, p. 196).

É nesse cenário sócio-político que Torquato Neto retornou para sua cidade natal no início da década de 1970. Uma cidade atravessada por *uma ruma* de faces dessa modernização e uma juventude bastante intrigante que irá se inspirar na figura dele, para desviar de formas de controle muitas vezes impostas sobre ela. Esse mesmo grupo, irá se aproximar de Torquato Neto para compartilhar com ele modos de enfrentar a cidade que haviam construído ao longo de suas vivências em Teresina. Isto pode ser observado em uma das últimas cartas enviadas para seu amigo Hélio Oiticica, em 7 de junho de 1972, diretamente da casa dos seus pais em Teresina:

Hélio, querido: aqui é a voz do sertão. Foi de repente que eu tive de sair do Rio para um repouso necessário e compulsório no Piauí: você deve ter recebido a carta que mandei poucos dias antes de vir e, se já respondeu, Ana manda logo sua resposta aqui pra mim. Não sei bem, mas como estou precisando mesmo de uma espécie de repouso bem completo, acredito que termino ficando em Teresina até o fim de julho. (...) Estou te mandando essa coisa – Grama – anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de “milagre”: você não conhece o Piauí, e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável de dezesseis e vinte anos, tem, para nós que começamos a bagunça com *Presença e Flor do Mal*, uma significação gratíssima. Eles tratam problemas daqui mesmo (veja que maravilha de capa), mas com uma radicalidade que a superprovincia não conseguiria suportar e que, nem mesmo no Rio, eu acho, foi conseguida em nossas tentativas. Evidentemente, o jornal foi apreendido pela Polícia Federal quatro dias após o lançamento, e os meninos (em sua maioria secundaristas ou vestibulandos), chamados a depor. Note o nome – *Gamma*, com dois “emes”: mil implicações. (...) Acho isso fantástico, de uma coragem e de um tesão formidáveis. (...) Para nós todos, que de uma maneira ou de outra estivemos na agitação dessa imprensa subterrânea, o trabalho desses meninos do Piauí, o supergueto, foi como um resultado extraordinário de nossas investidas. (...) Bom: espero que você vibre, como nós vibramos, com essa *Gamma* de Teresina. Os garotos vão tentar tirar um outro número na marra, agora, e tão logo saia (se sair), eu te mando. Me escreva a respeito disso, por favor – inclusive porque seria fantástico para os meninos daqui. Eles andam fodidíssimos por causa do jornal (ah, se você conhecesse o que é o Piauí...), e numa terra onde não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas de famílias, pode crer, essa *Gamma* é o que eu disse antes: uma espécie de milagre. E vai render. (...)



Nº 1 Cr\$ 1,00

# JORNAL PRA BURRO



FAZER JORNAL NO PIAUI  
É DESDOBRAR FIBRA POR FIBRA O CORAÇÃO

**Figura 24** – Capa do Jornal mimeografado *Gamma n.1*  
 Fonte: LEITE, 2015.

Fico aqui até o comecinho de agosto. Mande notícias. Muito amor.

(PIRES, 2004, pp. 283-285)

Essa carta, apresenta muito do pensamento de Torquato Neto e a sua relação com a cidade natal, evidenciada em especial pelas suas visitas à cidade que acontecem como forma de buscar refúgio e repouso próximo dos familiares. O espanto dele não só se reflete com a *Gamma*, mas também com a presença de uma certa juventude rebelde que criava brechas na cena teresinense. O encontro de Torquato com esse grupo, evoca uma dimensão coletiva de produção cultural na cidade que até então, era apenas um local onde, como já mencionado, o provincianismo era premissa.

O jornal alternativo mimeografado, foi produzido por Edmar Oliveira, Paulo José Cunha, Durvalino filho, Carlos Galvão, Chico Pereira, Arnaldo Albuquerque, Marcos Igreja, Haroldo Barradas, Geraldo Borges e Fátima Mesquita, tendo como colaboradores Etim, Ary Sherlock e mais alguns outros nomes<sup>35</sup>. Publicado em duas edições - ambas em 1972 - o jornal vai possibilitar que esses jovens transitem pela cena jornalística local, e posteriormente seguiriam a *peitar* o cotidiano da cidade de Teresina na década de 1970 em outras linguagens como o cinema, literatura e música.

É importante notar, que entre 1970 e 1972, Torquato vai estabelecer maiores e mais intensos contatos com a cidade-natal, e lá, ele experimentaria diversas linguagens com pessoas daquela cidade. Nesse *furdunço*, ele conhece o grupo de jovens responsáveis pelo *Gamma*, de forma a contribuir diretamente na realização da segunda edição. O título da publicação faz menção ao local onde esse grupo se reunia - nas gramas da Praça da Liberdade nas proximidades da igreja São Benedito - região que demarcava o início de um dos eixos de crescimento da cidade naquele momento no sentido centro-leste. O jornal continha desde notícias, poesias, desenhos e adotava uma linguagem coloquial com a adoção de *uma ruma* de gírias e trocadilhos

35. Os nomes apontados foram extraídos da contracapa da publicação *Gamma* nº 1.

**Figura 25** – Grupo dos jovens criadores do Jornal *Gamma*, 1971  
 Fonte: A TURMA, 2020.

daquele momento que atravessavam os interesses e vocabulário desses jovens moldado desde o final da década anterior, ou seja, “percebe-se que a intenção é a constante quebra, ruptura do padrão dominante de comportamento, com as formas dominantes de linguagem e de se fazer arte no período” (CASTRO, 2014, p. 118). Vale ressaltar, que ao ser apreendido pela polícia, o jornal demonstra que havia ali um nível de radicalidade que incomodava e burlava, de maneira tática, o controle sobre esses corpos.

São deste mesmo período outras publicações alternativas no contexto jornalístico local, que surgem com o intuito de se subverterem à grande imprensa que apenas propagandeava as obras dos gestores tecnicistas da época. Os jornais mimeografados são construídos por muita dessa garotada, evidenciando esse verdadeiro milagre apontado na carta de Torquato Neto em relação ao *Gramma*. *O Estado Interessante* (1972), *A Hora Fatal* (1972), *Boquitas Rouge* (1973), *Toco Cru Pegando Fogo* (1973) e *Chapada do Corisco* (1976) são alguns desses jornais alternativos que contaram muito da vivência e dos comportamentos de uma parcela de jovens dessa cidade.

É importante perceber que essa mesma juventude, que por sua rebeldia e inventividade chama atenção de Torquato,



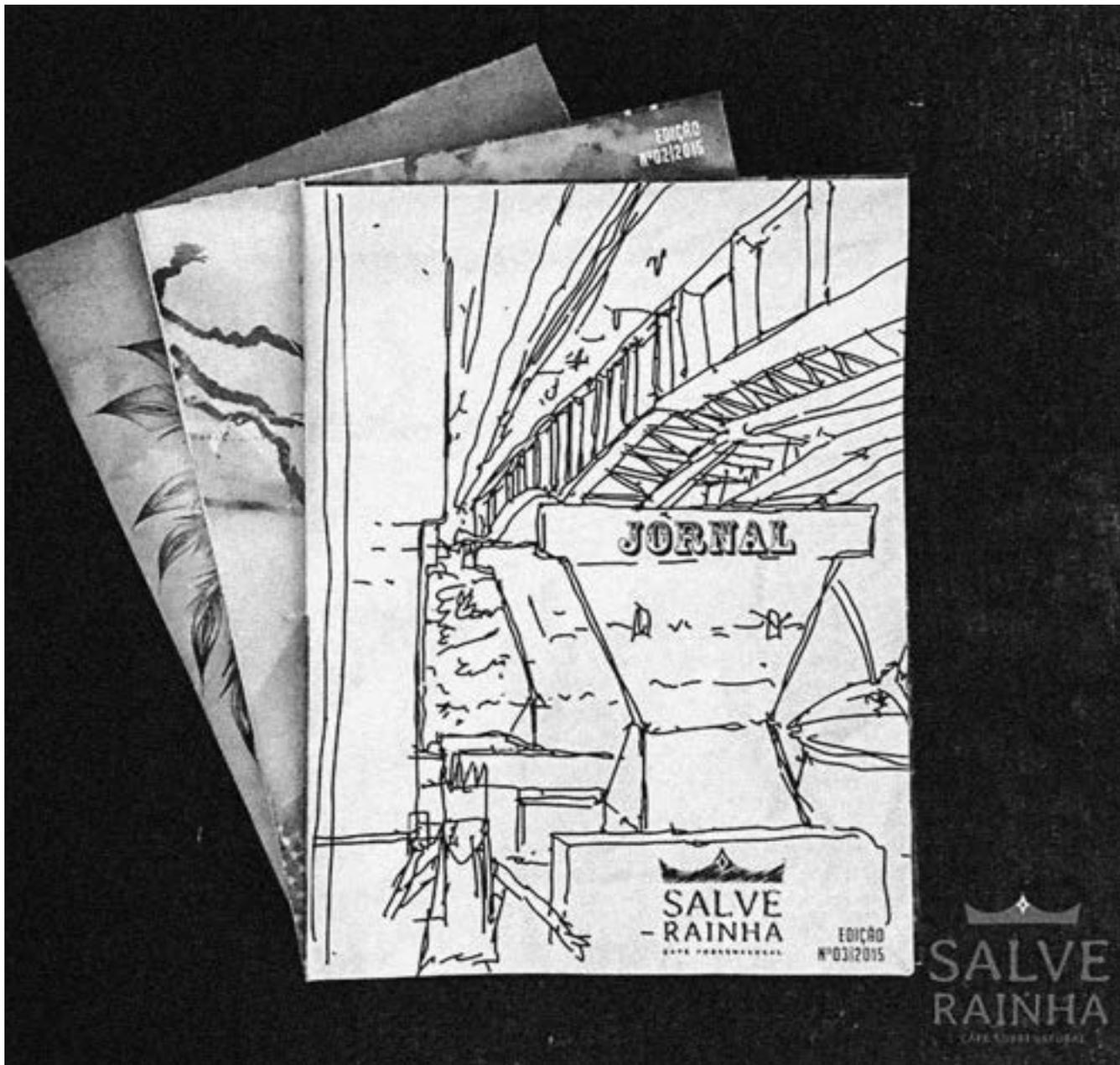


Figura 26 – Edições do *Jornalzinho do Salve*, 2015.  
Fonte: SALVE RAINHA, 2015h.



Figura 27 – Disposição gráfica do *Jornalzinho do Salve*, 2015  
 Fonte: SALVE RAINHA, 2015i.

era aquela que incomodava à sociedade local por seus cabelos longos. Também chamados de *cabeludos*, eles chegaram a ser motivo de pauta tanto jornalísticas quanto de audiências na Câmara Municipal (BRANDÃO, 2015).

Seria, então, por *mêi* dos filmes experimentais e jornais alternativos, que esses jovens iriam problematizar as transformações ocorridas na cidade naquele momento, quanto sob seus corpos e subjetividades. Dessa forma, eles reinventavam uma lógica que escapava aos desejos mais tradicionais. Conforme mencionado anteriormente, as modificações urbanas de Teresina desenvolvidas nesse período, também foram refletidas no cotidiano social das pessoas, a partir dos desdobramentos da indústria cultural no país: cinema, televisão, revistas, jornais e livros traziam informações para Teresina, e que eram absorvidas principalmente por esses jovens.

Se os *cabeludos* naquele momento atraíam olhos e provocavam incômodo, o coletivo *Salve Rainha* em 2015, também provocou um certo descompasso para quem passava debaixo da ponte JK nos finais de tarde de domingo. Eles também produziram um *jornalzinho*, para divulgar as atividades do coletivo, no qual explicavam um pouco ideia proposta, convocavam novos artistas além de registrar os eventos do coletivo e os integrantes envolvidos. Observa-se que o jornal consistia em uma dobradura de papel simples – um papel dobrado em quatro partes sem encadernação, e distribuído nos eventos realizados aos domingos.

Ao todo foram publicadas quatro edições, com impressão digital tamanho A3, dobrado em quadro partes, sendo viabilizados a partir de parceiras com empreendedores locais e a Prefeitura Municipal de Teresina. Percebemos que existe uma conexão desta prática – elaboração de uma publicação alternativa – mas os interesses envolvidos, apontam para a tentativa de se organizar a produção do próprio coletivo com a finalidade de explicar a proposta do coletivo aos leitores.

Acreditamos que tanto os jornais alternativos desenvolvidos pela juventude da década de 1970 quanto do coletivo *Salve Rainha* em 2015, expressam uma vontade também de narrar suas experiências urbanas. Foi por *mêi* das narrativas, vivências e discursos publicados nesses documentos, podemos alargar os modos de apreensão dessa cidade. A *capa* – que protege e empodera o corpo de Junior – atualiza a ideia de coletividade – com *uma cambada* outros jovens, com todo o *Salve*. Existia ali, a sobrevivência desse experimentalismo presente nesse período de maneira a tentar subverter a lógica

corriqueira de todo domingo. A década de 1970 evidencia o momento de refundação do campo cultural brasileiro a partir das artes visuais conforme apontado por Frederico Coelho:

[...] o suposto vazio dos anos 1970, quando estudado de perto, torna-se radicalmente o seu contrário. [...] podemos entender a explosão de eventos e grupos que passaram a ampliar o raio de ação de seus fazeres para fora de tudo que ganhasse o caráter “oficial” ou “mercado-lógico”. Sem abraçar o estabelecido, poetas, músicos, cineastas, atores, designers e artistas visuais apostaram em novas formas de produção dos seus trabalhos. Foi uma época em que eram necessárias novas linguagens que rompessem com a necessidade supostamente obrigatória de seguir o que o discurso oficial ou as tendências do mercado sugeriam a eles (COELHO, 2013, p. 9).

A dimensão experimental que atravessa esse momento, vai apostar nas cidades como um elemento chave para pensar o cenário político brasileiro de mudanças radicais nas artes e cultura. O caráter experimental é uma premissa que se desdobra em *uma ruma* de momentos do século XX. Ao respeito, Rosas (2005a) destaca a abertura de novos territórios de exploração como uma contribuição que redefiniu o campo das artes e se transformou a partir dos contextos de inserção: as cidades brasileiras.

Com isso, observamos proposições efêmeras que apostavam no cotidiano urbano das cidades brasileiras e que reverberam, nessa década, em eventos e proposições artísticas como: o III *Encontro de Arte Moderna de Curitiba*, em 1971, com a criação de laboratórios experimentais em espaços não-convencionais da cidade; os painéis gigantescos de Claudio Tozzi colocados em grandes estruturas de prédios e empenas cegas em São Paulo, em 1972 e; também, nesse mesmo ano, no Rio de Janeiro, a performance coletiva do poema visual *Alfa Alfavela Ville* de Waly Salomão com registros de Ivan Cardoso publicados na revista *Navilouca*.

Além disso, artistas como Paulo Bruscky realiza o trabalho *Arte/Pare*, intervenção urbana que interrompeu o trânsito da cidade de Recife por alguns minutos em 1973; Ivald Granati realizou uma performance atravessando de moto uma grande folha de papel em uma moldura que simulava uma tela na frente do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1975 e; por fim, os eventos *Arte e Pensamento Ecológico* em de Curitiba e o 12º *Salão de Arte Contemporânea de Campinas*, em 1977, com fortes trabalhos de intervenção urbana (RAMIRO, 2017). É importante observar que esses trabalhos acabaram por gerar algumas fissuras na paisagem urbana dessas cidades e tensionaram o campo das artes, bem como o próprio cenário político.

No ano de 1978 essa perspectiva da produção artística e cultural brasileira bastante múltipla apresentou uma mudança no período ditatorial que se consolidou nesse momento de estancamento político (CALIRMAN, 2013). É possível notar que após a virada desta década acontece uma eclosão de coletivos que vão adotar uma série de linguagens e métodos de exploração do campo das artes promovendo, assim, um olhar para os espaços das cidades brasileiras enquanto lugares de reivindicação de questões do cotidiano urbano.

É importante perceber que no meio artístico, esses grupos ainda não eram entendidos enquanto coletivos, visto que esse termo aparecerá neste campo de discussão somente no final do século XX. Ricardo Rosas apontou para o surgimento de uma dimensão coletiva com relação à autoria dos trabalhos de grupos desse período e também vai ressaltar a variedade de coletivos que surgem a partir “da ativa cena de intervenção espalhada por todo o país” (2005a, p. 2).

O *Salve Rainha* se insere nessa trama de movimentações que irão reivindicar o espaço urbano enquanto possibilidade de apropriação e de experimentação urbana, em especial, no contexto de uma cidade que possuía, como já mencionado, poucos equipamentos culturais. A realização desses eventos aos domingos, reforça a ideia da sobrevivência dessas práticas, ou seja, é um passado que se faz e que habita o presente (DIDI-HUBERMAM, 2013). Foi especialmente aos domingos, que os meninos de saia *peitavam* muitos olhares. Eram aos domingos, que eles montavam o *Café Sobrenatural*. Era aos domingos, que a gente se encontrava debaixo da ponte JK. Mas, afinal, o que cabe em um domingo?

Esse dia, que para muitos é o início – e para outros o fim – de mais um ciclo semanal, foi bastante mobilizado na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, no Aterro do Flamengo, em 1968. Através da atuação de Frederico Moraes enquanto titular da coluna de Artes Plásticas do jornal carioca *Diário de Notícias*, viabilizou o apoio dos diretores do jornal na promoção e divulgação de um evento que trazia as influências da arte das vanguardas para o contexto carioca. Sua articulação enquanto crítico e difusor das artes no contexto nacional, bem como a proximidade com artistas desse momento, possibilitaram a realização do *Arte no Aterro. Um mês de arte*

**Figura 28** – EPrograma do evento Arte no Aterro realizado no Rio de Janeiro, 1968. Fonte: GOGAN; MORAIS, 2017.

---

# ARTE NO ATÉRRO

Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS  
De 6 a 28 de julho — sábados e domingos

## PROGRAMAÇÃO :

- 6/7 — 16 hs. — Exposição de esculturas de Jackson Ribeiro.  
17 hs. — «Trailer» das demais manifestações e obras que serão apresentadas durante todo o mês, por outros artistas.
- 7/7 — 9 hs. — Início das aulas de desenho, pintura, livre expressão em madeira e outros materiais: Maria do Carmo Secco, Dileny Campos e Ângelo Aquino.  
15 hs. — Exposição, realização e ensino de talhas (para adultos) por José Barbosa.
- 13/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
15 hs. — Exposição de Ione Saldanha: ripas e bambus. Realização de desenhos sobre jornal e flan, por Antônio Manoel.
- 14/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Exposição de Maurício Salgueiro: postes.  
15 hs. — Ensino de gravura para adultos: Wilma Martins e Manoel Messias.
- 20/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Exposição de Gastão Manoel Henrique: esculturas conversíveis.  
15 hs. — Ensino de colagens e composições para adultos: Raimundo Colares.
- 21/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Aulas para adultos: gravura.  
15 hs. — Manifestação «Dinâmica no Espaço», de Roberto Moriconi. Cooperação do grupo «Poesia/Processo»  
16 hs. — Debate público sobre arte: Urian Souza, organizador.
- 27/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Aulas para adultos: colagens.  
15 hs. — Apocalipopótese:  
Hélio Oiticica — Mangueira — Parangolé.  
Lygia Pape — «Semente».  
Luiz Carlos Saldanha/Raimundo Amado/Rogério Duarte.
- 28/7 — 9 hs. — Aulas para crianças: encerramento.  
15 hs. — Debate sobre Arte Pública.  
17 hs. — Hélio Oiticica — Parangolé.  
Encerramento.

NOTA — No decorrer da promoção, outros artistas poderão ser convidados para apresentar suas obras ou realizar manifestações.

*pública*, realizado entre os dias 6 e 28 de julho daquele ano.

Ao organizar um evento de caráter participativo, proposto com artistas brasileiros em contato direto com o público tanto a partir de exposições de produções artísticas ao ar livre, quanto manifestações que tensionavam linguagens diversas como artes plásticas, música, cinema, moda e música, Morais tensionava o público a perceber as possibilidades lúdicas da arte em contato com a cidade do Rio de Janeiro (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 267).

Nas proximidades do pavilhão japonês, situado no Aterro, foi organizado um espaço público para exposições de artistas como Ione Saldanha, Maurício Salgueiro, Júlio Plaza e do grupo Poema-Processo. Além dessas exposições, houve também a mostra de grandes esculturas de sucata de ferro de autoria de Jackson Ribeiro que foram colocadas em espaços no *mêi* do tempo nas proximidades do pavilhão. Pelas manhãs, aconteciam atividades didáticas como aulas de desenho, talha e de história da arte para quem estivesse interessado. Às tardes, aconteciam manifestações de artistas de vanguardas<sup>36</sup>, com *happenings* e atividades de contato direto com o público (GOGAN; MORAIS, 2017).

36. Nomes como Pedro Geraldo Escosteguy, Jorge Siroto, Paulo Martins, e os poetas Vladimir Diaspino e Carlos Dias.

É importante perceber que a aproximação entre o público e as manifestações artísticas era algo fundamental na proposta do crítico. Em sua coluna jornalística, Morais ressaltava a liberdade que existia na proposta dessa arte pública, onde os participantes poderiam ter um papel ativo inclusive em intervenções sobre esses trabalhos:

[...] o público carioca poderá assistir e participar de várias manifestações de arte, que serão levadas a efeitos pelos mais significativos artistas brasileiros. [...] E o público será convidado não só a ver poemas sem palavras, mas também a fazê-los ou cocriá-los com seus autores, abrir urnas onde encontrará desenhos e perguntas, vestir capas parangolés ou reviver sua própria criação rompendo – após entrar- em cubos/ovos (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 267).

Dessa maneira, observa-se que o entendimento de arte pública vai ao encontro daquele ciclo de reflexões do papel da arte e dos espaços que as abrigam. Esse *ribuliço* de revisão já vinha ocorrendo em outros países e reverberou no Brasil principalmente por meio de críticos de arte ou mesmo artistas de vanguarda. O entendimento de uma outra possibilidade de relação entre

**Figura 29** – Programa do evento Arte no Aterro realizado no Rio de Janeiro, 1968. Fonte: GOGAN; MORAIS, 2017.

***apocalipopótese  
no atêrro: arte  
de vanguarda  
levada ao povo***

**FREDERICO MORAIS**



**APOCALIPOPÓTESE, DE HÉLIO OITI CICA**

37. Vale mencionar que Frederico Moraes, também desenvolverá na cidade de Belo Horizonte, em 1970, dois eventos simultâneos e interligados que apresentam propostas artísticas de vanguarda: a manifestação “Do corpo à terra”, realizado no Parque Municipal da cidade, e a exposição “Objeto e participação”, no Palácio das Artes. Para mais informações ver: GOGAN; MORAIS (2017).

artistas, público e o espaço expositivo foi tensionado na proposição de Moraes e promoveu novas possibilidades de elaboração ou mesmo de subversão de possíveis hierarquias e consensos dos trabalhos desenvolvidos/propostos durante esse evento<sup>37</sup>. Na tarde do último domingo do evento, Hélio Oiticica participou desse encerramento, onde ele apresentou a manifestação coletiva *Apocalipopótese* conforme publicação do *Diário de Notícias*, em 26 de julho de 1968, que já anunciava esse acontecimento.

Oiticica propõe então a realização dessa articulação coletiva junto a assistentes das escolas de samba Mangueira, Vila Isabel e Salgueiro, vestidos com parangolés, que realizaram naquele espaço uma manifestação de arte pública onde as pessoas eram convidadas a se integrarem ao ritmo do samba (GOGAN; MORAIS, 2017). A palavra *Apocalipopótese*, era resultado da junção das palavras apoteose, hipótese e apocalipse como observado na convocação de 1968.

Desde 1964, Oiticica estabeleceu contato com o samba do morro da Mangueira, onde vivenciava os batuques e a vibração do carnaval. Essa relação bastante intensa que o artista desenvolveu acabou por influenciar decisivamente a produção dos seus *Parangolés*, entendidos por ele como *anti-obras* de arte:

Os parangolés são **capas**, tendas e estandartes, mas sobretudo **capas**, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, [...] a influência da ideia de coletividade anônima, [...] e a influência da arquitetura das favelas (JACQUES, 2003, p. 33, grifo nosso).

No dia do *Apocalipopótese*, participavam da manifestação liderada por Oiticica, outros artistas como Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. Frederico Moraes ao promover esse evento, reforçava seu discurso de que “todas as pessoas são inatamente criativas, independentemente de sua origem étnica ou situação social, econômica ou cultural” (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 242). As atividades do Arte no Aterro, se davam nessa direção, a partir do entendimento da cidade como espaço investigativo, e ao mesmo tempo, criticava os museus herméticos e tradicionais.

Ao pesquisar informações sobre o *Arte no Aterro*, me deparei com um filme experimental<sup>38</sup> que registrou parte das

**Figura 30** – Convocação para Apocalipopótese. Informativo para a imprensa por Rogério Duarte e Hélio Oiticica, 1968.  
Fonte: ITAÚ CULTURAL, 2022.

## Apocalipopótese no Pavilhão JAPONÊS

Que é Apocalipopótese ?

Nada, ainda não significa nada como de resto qualquer outra palavra.

O amor precisa ser inventado.

Porquê ? Qual a utilidade de uma coisa que ainda não existe ?

Segundo alguns a utilidade do corpo de Cristo é de material de construção (daí os pregos nos pulsos e nos pés) .

A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação.

O mau-humor é um péssimo lubrificante.

Eis o corpo . E pur si muove .

Eis a boca. Única explicação de qualquer promessa.

Eis a mão . Raiz de todo desatino .

Domingo 28 de julho de 1968

Promocão Diário de notícias

Participantes :

FORTELA - Vinicius, Bidú, Maquário (ritmistas) e a grande passista Nêga Palé  
MANGUEIRA - Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito (passistas-ritmistas)  
e Nininha, a grande sãbieta, que será homenageada .

VILA ISABEL - Mirim (passista-ritmista)

SALGUEIRO - Damácio , César (passistas-ritmistas) e a grande passista  
Marcisa.

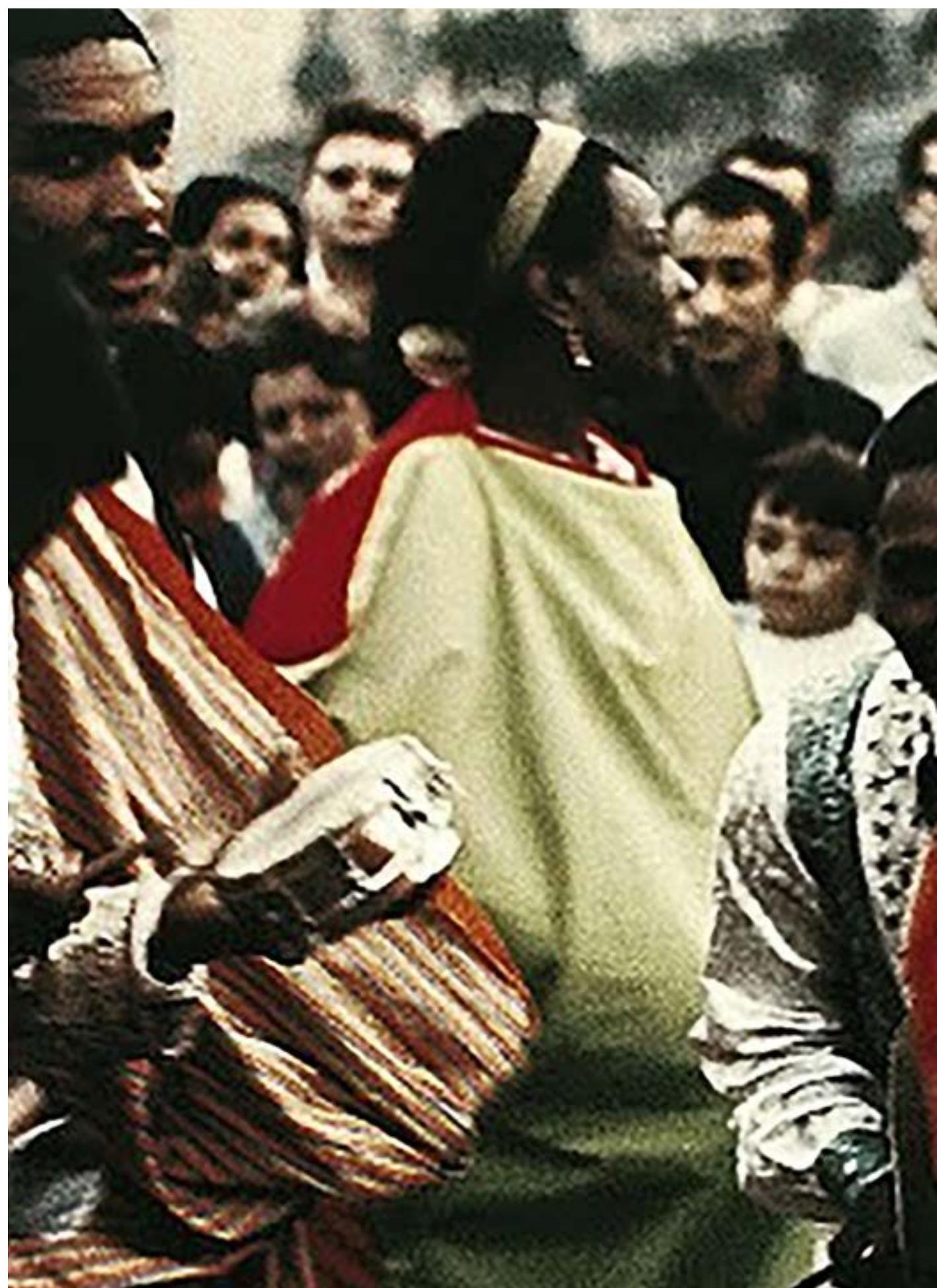
Hélio Citicica - novas capas : Castolevelásia (hom. a Gaetano, com o auto  
retrato do mesmo por êle) - Guevaluta, Guevarcália, Nirvana ,  
Xoxôba (hom. a Nininha da Mangueira)

Rogério Duarte e Hélio Citicica - papa Parangolé : Urnasorna , capa-poema .

Rogério Duarte e Antônio Manuel - cabine "Galpão da Ciência" : apresentação  
das ciências humanas e naturais em tôdas as suas aliefações.  
O autor não precisa de que canal êle fará uso.

Lígia Pape - Ovos (participação) e Capélio (capa hom. Hélio Citicica)  
Participação apocalipopótica direta, fazendo uso do som-ruído.

Samy Mattar - Apocaliroupas : roupas (Rose, Tineca e , defilarão)  
para serem vistas à luz do sol e sob "luz nêgra" (ultravioleta)





38. Filme intitulado Apocalipopótese guerra e paz, de Raymundo Amado de 1968, 10 min.

**Figura 31** – Imagem de Torquato Neto envolto em um *parangolé* de Oiticica durante o *Apocalipopótese*, Rio de Janeiro, 1968. Fonte: AMOR; BASUALDO, 2015.

manifestações realizadas naquele domingo. Nele um rapaz com uma fisionomia familiar atravessou meu olhar: Torquato Neto em *mêi* aos passistas e ao público, envolvido por uma das capas criadas por Hélio Oiticica. Torquato nesse momento, morava no Rio de Janeiro, e tinha proximidade com Oiticica e outros artistas do movimento Neoconcreto como Augusto de Campos e Rogério Duarte.

Ao observar essa imagem, busquei aproximações com outras fontes documentais que poderiam me trazer mais subsídios para refletir acerca da participação do poeta nesse momento. Com isso, ao buscar os registros do evento, localizei no acervo online de Oiticica, uma descrição sumária dos artistas que participaram e das obras apresentadas do evento *Arte no Aterro*.

Nesse documento, há uma menção direta a Torquato Neto, destacando o modelo do *parangolé* que ele usou - produzido em 1964 -, a informação de foi o primeiro momento que o poeta tinha contato com a capa, e de como que ele se sentiu *largado do talo* para se envolver pela musicalidade de *Apocalipopótese* ao sambar junto com os demais participantes. A ideia de Moraes com o *Arte no Aterro*, acompanhava a construção discursiva de aproximar dimensões colocadas de forma antagônica: arte e cotidiano.

Ao promover uma aproximação com a sociedade por *mêi* dessa arte pública, de caráter participativo, observamos que ele vai apostar nas dimensões da arte e da educação como um caminho de modificações políticas, especialmente no contexto que se desenvolveu o evento, conforme anteriormente mencionado. Esse primeiro experimento, se desdobrou em outras proposições como a exposição *Do corpo A Terra*, realizada em Belo Horizonte (1970) e o *Domingos da Criação* (1971), quando ele assume a coordenação de cursos do MAM do Rio de Janeiro (GOGAN; MORAIS, 2017).

A *capa* que aproxima esses dois sujeitos foi o elemento que emergiu diante de uma grande quantidade de imagens do coletivo *Salve Rainha*; a *capa* foi aquilo que escapou e que

**Figura 32** – Descrição sumária dos artistas e das obras que participaram do *Apocalipopótese*, 1968. Fonte: ITAÚ CULTURAL, 2022.

## APOCALIPÓTESE NO ATÉRRO

Finalmente no dia 4 de agosto, domingo, houve a Apocalipótese no Pavilhão Japonês no Atérro.

Presença mais famosa : o compositor John Cage, interessadíssimo nos Parangolés levado para lá pela bailarina Esther Stockler e pelo romancista de vanguarda João Agripino .

Parangolés de Hélio Oiticica :

alguns dos antigos (capas) e os novos foram dados à participação geral - sambistas da Mangueira, Portela, Salgueiro e Vila Isabel vestiram e incorporaram as novas; destaques especial pela magnífica atuação da Nêga Pelé da Portela que vestiu a capa Guevarcália (uma faixa fechada, larga, onde um lado é feito de um tecido florido e o outro de algodão cru com a imagem de Guevara pintada em preto e borlaia de pastês pretos fazendo o cabelo : houve aí a intenção de juntar Guevara e sua imagem ultra tropical, no sentido profundo, cultural, com a da túnica florida e os pastês de escola de samba, que revelam essa imagem e essa síntese) e sambou com a mesma - Pelé é sem dúvida a maior passista do samba, a mais Brasil . Nininha da Mangueira vestiu a capa feita em sua homenagem, e apesar de doente sambou genialmente, tirando do corpo os beijos mágicos que fazem sua fama nos desfiles da Mangueira, dizendo a palavra "xoxôba" que inspirou a capa em si. Balalaika da Mangueira vestiu a capa Caetelesvelásia, feita em homenagem a Caetano Veloso - de dentro da mesma sai uma tela de nylon amarela com a auto retrato de Caetano ampliado : a estrutura da capa possui algo bem próximo às roupas africanas (caftans) em geral. Outras capas : Nirvana (branca com bombril dentro de saco plástico para ser apalpado - uma imagem de uma criança subdesenvolvida está pintada num dos lados por Antonio Manuel) : relação nirvana - fome - subdesenvolvimento . Duas estruturas simples, uma das quais feitas com Rosa Corrêa, foram aí incorporadas. Torquato Neto vestiu a capa 1, feita em 1964, e participou intensamente de tudo, inclusive sambou, o que para Oiticica foi genial pois Torquato tomava contacto com a capa pela primeira vez.

Raimundo Amado (poeta baiano dos melhores) e Leonardo Bartucci filmavam tudo com ardor, e daí deverá sair uma das mais importantes das novas experiências em cinema aqui.

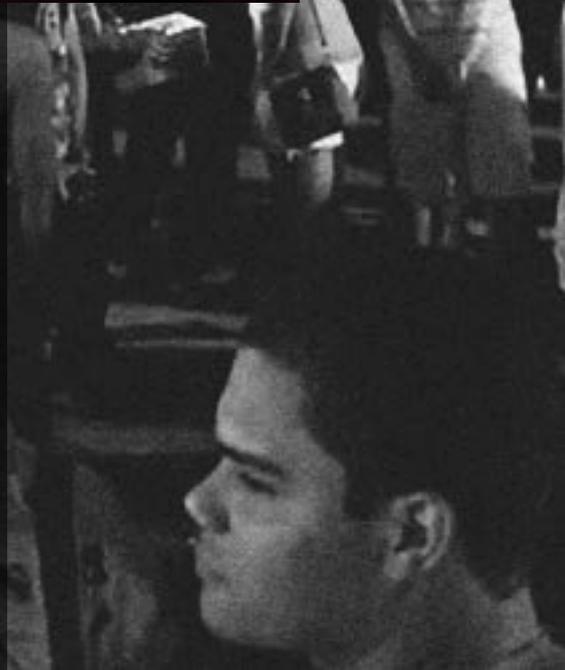
expandiu a discussão dessa pesquisa. Para além da ideia de uma repetição, ela evocava o fazer coletivo que tanto Torquato Neto vislumbra em sua produção marginal, bem como a dimensão subversiva que ela opera no corpo desses dois sujeitos.

A sobrevivência desse elemento explode e aposta na cidade, dimensão essa que estava em constante processo de modificação e controle por parte do Estado, e Torquato Neto vai ver isso quando descobre, como vimos, a revista *Gamma*, no início da década de 1970, conforme mencionado na carta à Oiticica. Existe *bem aqui assim*, uma certa sobrevivência que irá retornar à cena pública com o *Salve*, e não apenas com Junior de *capa*, mas de *uma ruma* de outros jovens que transitavam pelo coletivo, com roupas, adornos e fantasias em seus corpos que permitiam reimaginar uma nova cidade a cada domingo.

PONTE







**Fig. C -**  
Fonte: TORQUATO NETO, 1972

---

**Fig. D -**  
Fonte: SALVE RAINHA, 2016f.

---

O *ribuliço* na ponte JK foi um dos lugares de maior repercussão das atuações do coletivo *Salve Rainha* ao longo dos anos. Esse espaço, ocupado durante duas temporadas – a primeira entre 19 de abril e 21 de maio de 2015 e a segunda entre 1º de maio e 29 de maio de 2016 – alcançava uma reverberação significativa de forma tal que aumentavam o número de curiosos que apareciam a cada domingo. Mas afinal, quais seriam as razões que levaram esse grupo de jovens a realizar um evento debaixo de uma *ponte*, ainda em obras? E ainda mais, o que esse lugar poderia possibilitar para os interesses do coletivo para justificar tamanho esforço?

A cidade de Teresina, capital do estado, é banhada pelos rios Parnaíba e Poti, o que caracterizaria a região como uma espécie de *mesopotâmia nordestina*<sup>39</sup>. Terra entre rios, cidade verde, *triteresina* e capital do meio-norte são alguns dos adjetivos que essa cidade possui. Se focarmos o nosso olhar sobre os rios, percebemos que esses deixaram de ser compreendidos como barreiras naturais, em especial, a partir da construção de pontes que permitiam a criação de novos eixos de ocupação e crescimento da cidade a partir da segunda metade da década de 1950.

Para além dos períodos de estiagem, os rios foram submetidos a modificações violentas, devido ao processo de urbanização das cidades que os margeavam desde então. A ocupação das suas bordas, bem como a construção de hidrelétricas provocaram impactos ambientais como o assoreamento dos rios e a redução da navegabilidade, em especial, no final da década de 1960. Esse processo, fez com que aparecessem ao longo de sua superfície, grandes bancos de areia chamados popularmente de *coroas*; tais áreas são marcas de um descaso e ausência de um olhar da gestão pública para esse importante elemento natural.

Se por um lado essas *coroas* representariam essas marcas de indiferença dos gestores, por outro, elas se constituíam em verdadeiros espaços de inventividade para os moradores da cidade, em especial, aos finais de semana. Recorrendo ao convite proposto por Torquato Neto, de apropriar-se do que está posto por *mêi* das brechas, podemos perceber que a história desses grandes bancos de areia se mistura com as práticas inventivas de uma parcela da população, pois eles converteram-se em verdadeiros espaços de sociabilidade para *uma ruma de moradores* dessa cidade. Eram nas *coroas* que até meados da década de 1980, famílias e jovens iam se divertir aos finais de semana, muito antes dos shoppings centers e clubes sociais (CASTELO BRANCO, 2004) - espaços de arquitetura genérica e hermética

39. Essa denominação se deve a uma comparação da cidade com a região do crescente fértil. A palavra mesopotâmia significa terra entre rios (Tigre e Eufrates); tal denominação é popularmente atribuída à cidade de Teresina por também ter os rios como elementos em comum com a região onde atualmente situa-se o Oriente Médio. Especula-se que essa expressão seja de domínio público.

- que ficaram mais populares na cidade a partir dos anos 1990.

Foi em uma dessas coroas sob rio Poti que jovens iriam se aventurar a produzir um filme com a bitola *Super-8*. Faziam parte desse grupo nomes como Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Antônio de Noronha Filho e Arnaldo Albuquerque que vão convidar o poeta Torquato Neto, para participar atuando no filme. Existia aí, um interesse direto em colocar Torquato na proposta, pois ele já havia transitado não apenas no filme de Ivan Cardoso, conforme mencionamos; mas também, por sua aproximação com nomes do cinema novo, como Glauber Rocha, durante o período em que o poeta morou na cidade de Salvador. Em 1972, esses jovens fizeram o convite para que ele atuasse em *Adão e Eva do paraíso ao consumo*, filme que contou com cenas gravadas em uma dessas coroas sob o rio Poti:

A câmera, então, que até aquele momento focalizava apenas a coroa, se desvia para o viaduto que passa sobre o rio Poti ligando o centro da cidade à zona Leste, desde aquela época habitada por setores da classe média alta e por ricos. Enfatiza-se então o percurso de Adão e Eva para sair do paraíso, escalando o aterro que conduz ao viaduto, e especialmente o intenso trânsito sobre o mesmo, em contraste com a calma da coroa (CASTELO BRANCO, 2004, p. 252).

Na parte superior esquerda dessa imagem, quase na linha do horizonte, observamos algo que se assemelha a uma *ponte* apoiada em estruturas que lembram pilares. Esse elemento aparece focalizada em um certo relance, algo que traz a ideia de travessia, uma cidade que se espalha para além do rio. As poucas imagens que temos da gravação deste filme, apontam ao fundo uma ponte e um intenso fluxo de pessoas nadando no rio, bem como jogando futebol na imensa coroa. De forma semelhante, essas duas imagens deixam escapar a relevância desses espaços de sociabilidade no cotidiano dessa cidade, em seus distintos tempos, mas atravessados por um elemento comum. Havia algo, debaixo da ponte, que lembrava os jovens reunidos na *coroa* para se divertirem, e havia algo na *coroa*, que lembrava as pessoas debaixo da ponte nos domingos do *Salve*. Ainda mais, havia algo que lembrava a imagem dos jovens debaixo desses *pés de pau*, sobre a grama da praça nas imediações da igreja São Benedito, que criaram o alternativo

**Figura 33** – Avenida Frei Serafim com vias largas e canteiro central do tipo *boulevard*, 194-. Fonte: TERESINA, 2021.

**Figura 34** – Região central de Teresina, com destaque para Av. Frei Serafim na parte posterior da Igreja São Benedito, 1967  
Fonte: TERESINA, 2021.



*Gramma*, e por onde Torquato também iria se aproximar e participar de encontros desse grupo no início de 1972, sentado com esses jovens rapazes, imaginando uma outra cidade.

Essa imagem daquela ponte, que avança sobre o rio e conecta as duas margens de forma a invocar a imagem de uma outra ponte, construída nas imediações desse rio, e que permitiram a expansão urbana da cidade: a ponte Juscelino Kubitschek (JK), situada no final da Frei Serafim, uma das mais importantes vias de ligação da região centro com a zona leste da cidade. Essa via, inaugurada em 1896, se tornou um eixo de crescimento urbano durante o século XX ao marcar o processo de expansão do perímetro da cidade, desenvolvido em 1852, ano de sua fundação. A *Frei* – como é mais conhecida pelos teresinenses – inicia-se na parte posterior da Igreja São Benedito e segue ao longo de dezoito quarteirões até o encontro com a ponte JK, que avança sobre o Rio Poti. A via passou de uma simples trilha que permitia aos trabalhadores devotos trazerem materiais do rio para a construção da igreja localizada no Alto da Jurubeba, a um *boulevard* com nobres residências e grandes prédios de diversos estilos arquitetônicos dispostos ao longo de um canteiro central com árvores centenárias.

Segundo Franco e Afonso (2017, p. 5) a avenida tem sua história marcada por “um discurso modernizador imposto de maneira autoritária e socialmente excludente no período estadonovista”, em especial, devido *uma ruma* de reformas que foram acontecendo na região até meados da década de 1950. Embora o acesso à zona leste da cidade já acontecesse desde 1936, através de uma ponte de madeira sob o rio Poti, no ano de 1947 uma grande enchente acometeu a cidade e destruiu esse único acesso. Com isso, houve a *pricisão* de construção de uma outra ponte que pudesse realmente vencer o obstáculo natural de expansão urbana naquele momento: o rio Poti.

Em resposta a isso, em 1957, foi inaugurada a ponte de concreto que inicialmente era chamada ponte dos Noivos, e depois foi nomeada ponte JK em homenagem ao presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) que assumiu o controle do país um ano antes (MELO, 2009). Sua visionária tentativa de industrialização do país com o lema *cinquenta anos em cinco*, materializada na utópica construção da cidade de Brasília que iniciaria naquele mesmo momento, vai reverberar no país. O avanço em concreto armado criava mais um importante braço na paisagem de Teresina, e abria caminhos para a expansão urbana e o processo de segregação de uma suposta

elite que almejava sair da área central, frente à proximidade com a realidade das ruas, becos e os resultados do êxodo rural naquela capital provinciana. Por esta mesma ponte, Torquato Neto ainda jovem vai demonstrar um tanto de sua forte personalidade que lhe acompanharia por toda sua trajetória:

É também desta época o atrevimento do menino na ocasião da inauguração da ponte sobre o rio Poti. Antes mesmo de qualquer autoridade, foi ele o primeiro a pisar na construção, driblando o prefeito e o padre, tão logo cortaram a faixa vermelha. A façanha, ele mesmo fazia questão de relatar aos amigos: 'Fui o primeiro a atravessar a ponte. Antes de mim, só o vento!' (VAZ, 2013, p. 36).

É por meio dessa *estripulia* que Torquato se aventurou, com seus treze anos, nessa cidade e subvertia em alguma medida, os padrões comportamentais e de controle a esses corpos. Algo disto iria se consolidar com a sua mudança para a cidade de Salvador em 1960, onde estudou como interno no Colégio Nossa Senhora da Vitória. É nesse espaço, que ele conheceria Gilberto Gil, e posteriormente a figura de Caetano Veloso, os baianos que futuramente iriam articular a movimentação da Tropicália. Enquanto que na cidade de Teresina mudanças significativas no traçado urbano reconfiguraram a paisagem local de uma forma expressiva até o final da década de 1950:

A planta da cidade de Teresina deixa perceber que o traçado original em xadrez constituiu a diretriz básica do crescimento e ocupação do Centro, contido entre o rio Parnaíba e oanel ferroviário; aí, as ruas são orientadas a grosso modo, de norte-sul e leste-oeste, com ruas estreitas e quadras geralmente de 100m. Esta orientação é percebida nos bairros de ocupação anterior a 1950. Naqueles de ocupação mais recente, a urbanização se faz de modo menos rígido, em torno de avenidas radiais, como no sudeste da cidade ocupado de 1950/60 (MOREIRA,1972, pp. 20-21).

Além disso, o incremento do número de migrações resultantes dessa época, acaba por reconfigurar a densidade dos bairros. Nesse contexto, o bairro Centro foi uma das regiões onde esse aumento foi considerável. Para Moreira:

O Centro, por exemplo, apesar de encontrar-se praticamente ocupado em 1940/50, recebeu, no período que vai ele 1950/60, a maior proporção de sua população não nascida em Teresina. De 1960/66 o número de migrantes que chegou ao referido bairro decresceu, para aumentar de 1966/70, sem, contudo, alcançar os máximos encontrados de 1950 /60. Relaciona-se a este fato ter também o Centro atingido suas densidades máximas de 1950/60 (MOREIRA,1972, p. 21).

A intensificação do processo de industrialização estimulado por JK tinha como intuito urbanizar as cidades, o que provocou em

Teresina modificações urbanas que geraram um aparente reconhecimento dessa cidade enquanto uma das principais capitais nordestinas. Isto foi possível a partir do incremento dos setores econômicos por meio da articulação do setor terciário e da disponibilidade de força de trabalho, em especial, da população que migrava para essa área na segunda metade da década de 1950 (MOREIRA, 1972). Em contrapartida, essas migrações – em sua maioria internas –, geraram problemas sociais resultantes da dificuldade de absorção desses trabalhadores. Nas décadas posteriores, a cidade iria se modificar consideravelmente através da expansão do espaço urbano resultantes das políticas habitacionais desenvolvidas intensamente no início dos anos 1960.

Assim como Torquato que deixou sua marca na inauguração da ponte JK em 1957, naquele mesmo ano era desenvolvido o manifesto da poesia concreta publicado na revista *Noigandres 4* no ano seguinte. Com o título *Plano-piloto para poesia concreta*, o documento proclamava as bases do movimento concretista no país, e constituiu-se enquanto resultado da colaboração de Décio Pignatari com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, sujeitos que iriam dialogar intensamente com Torquato Neto na invenção do movimento tropicalista.

De forma geral, o Brasil vivia um momento conhecido como anos dourados, onde as inovações como a televisão começavam a se expandir na sociedade, em especial com a popularização de alguns nomes que iriam também influenciar a história de Torquato Neto, como o icônico Chacrinha, que inaugura seu programa de auditório na TV Tupi em 1957. No final da década seguinte, Torquato Neto, vai evocar Chacrinha como um gênio e importante referência para a Tropicália (PIRES, 2004).

Essa inquietude presente na trajetória de Torquato Neto é um elo de aproximação entre esses dois tempos – seus contextos e experiências urbanas. Dessa forma, operamos seguindo do entendimento de uma leitura do passado para uma reflexão sobre o tempo presente (CERTEAU, 1982, p. 27); ou seja, realizamos então o movimento de ir e vir entre os tempos, friccionando-os e permitindo leituras e reflexões bastante relevantes para pensar a contemporaneidade.

A *ponte* funciona como esse elemento que *ajunta* tempos e narrativas de uma cidade que tem os jovens do coletivo *Salve Rainha* como sujeitos que tensionam questões sociais e urbanas. Tomando a perspectiva de Certeau (1982) desse fluxo de tempos no processo de escrita historiográfica, voltamos nosso olhar para o tempo presente, especificamente, em 20

de outubro de 2006, quando foi restituído o tal Plano Diretor de Teresina. O caráter genérico e abrangente apontado pelo plano, vai desdobrar na realização de um Plano Diretor particular para a questão de transporte e mobilidade urbana de Teresina, apresentado em junho de 2008. Nesse documento, é apontada a “insuficiência dos investimentos no sistema viário contidos no Plano Diretor Urbano” (TERESINA, 2008, p. 124)” e traz como solução complementar a elaboração de corredores estruturantes exclusivos para o transporte coletivo na cidade, sendo um deles o corredor localizado ao longo da Avenida Frei Serafim, interligando com a ponte JK:

Propõe-se, já para o cenário de 2017, a implantação de um corredor com porta à Esquerda[...] e a criação de um binário com duas faixas por sentido nas ruas paralelas à Avenida Frei Serafim (Ruas Álvaro Mendes e Rua Monsenhor Gil). Complementa esta proposta de circulação a ampliação da capacidade da ponte sobre o Rio Poti com a implantação de **nova ponte** entre as existentes e criação de alça para acesso à rua Álvaro Mendes. A sua implantação **pressupõe várias desapropriações** para possibilitar a implantação do binário composto pelas ruas Álvaro Mendes e Monsenhor Gil de forma contínua [...] (TERESINA, 2008, p. 125, grifo nosso).

Nesse documento, ficava evidente a diretriz de construção de uma nova ponte, bem como a construção de seus respectivos acessos, uma questão que iria ocasionar algumas desapropriações e mudar radicalmente a paisagem da Avenida Frei Serafim. Em um dos mapas disponibilizados no relatório se sinaliza a construção do corredor no espaço compreendido pelo canteiro central desta importante avenida. Além disso, a execução dessa terceira ponte, conforme tal documento realizaria desapropriações na região da ponte JK. Nesse sentido, é importante destacar que a área sob a ponte abrigava uma das unidades de um centro de comercialização de plantas e flores denominado *Shopping Natureza*, criado no início dos anos 2000. De acordo com o representante da prefeitura que participou da criação desse espaço:

O Shopping Natureza foi a ideia encontrada pela administração municipal para solucionar um problema que existia naquela época, que eram famílias que viviam ali embaixo da Ponte da Frei Serafim. Então para tirá-las da condição de excluídas e dar mais dignidade para essas pessoas, foi pensada uma estratégia de desocupação da área, de modo que aquele contingente não se sentisse marginalizado. Após esse processo de remoção, a Prefeitura de Teresina trabalhou no sentido de qualificar a mão de obra desse grupo. Por meio da Secretaria Municipal do Trabalho, Cidadania e de Assistência Social foi realizado um cadastramento, e a Fundação Wall Ferraz, por sua vez, passou a ofertar a capacitação, direcionada principalmente para a mão de obra feminina (SHOPPING, 2016, n/p).





**Figura 35** – Vista da área do Shopping Natureza entre as vias da ponte JK, 2012 (superior) e 2015 (inferior). Fonte: Google Maps, 2022.

---

O discurso mobilizado pelo coordenador é sintomático das estratégias dos gestores públicos de modificação da imagem da cidade de Teresina, e guarda uma certa semelhança com as modificações realizadas na década de 1970 e a busca de reformulação da imagem dessa cidade. Para além disso, é possível perceber que esse discurso de cunho populista e assistencialista apresenta fragilidades, pois não foram encontradas quaisquer informações sobre a veracidade dessa narrativa. No ano de 2013, devido ao início das obras de ampliação da ponte JK os vendedores de flores do *Shopping Natureza* foram realocados para uma área nas proximidades do local de origem, às margens do rio Poti.

Essa área então seria totalmente reconfigurada e se tornaria mais um espaço residual que acumularia não apenas detritos da construção da ponte, mas também um espaço ocupado pelo *Salve Rainha*. Nesse espaço foi construída uma terceira ponte que ocuparia o vão central entre as duas pistas da ponte preexistente. Popularmente conhecida como *Ponte do Meio*, a pista de ampliação entre as pontes existentes teve seu processo de construção marcado por atrasos, confusões, faltas de informações, ou seja, um *balaio de gato*.

Inicialmente a obra encerraria em dois anos, porém passou por uma série de paralisações e modificações; muitas destas últimas, por causa da imprecisão acerca do projeto perante a justiça, em especial, a omissão de informações referente à conexão com a Avenida Frei Serafim e o risco de que o projeto consolidasse a proposição de intervenção no canteiro central. Apenas em agosto de 2017, ou seja, o dobro do tempo estimado, o projeto foi concluído após uma série de problemáticas e reivindicações da sociedade local (APÓS, 2017).

Durante o processo de construção da *Ponte do Meio*, a região situada na parte inferior na margem do Rio Poti – adjacente à Avenida Marechal Castelo Branco - ficou sem uso estabelecido. Foi esse o espaço ocupado aos domingos por duas *Temporadas de Outono do coletivo Salve Rainha*, a primeira entre abril e maio de 2015, que contou com sete ensaios e; a segunda, em maio de 2016, onde foram promovidos cinco *ensaios* temáticos.

**Figura 36** – Ponte do meio sendo construída entre as duas vias da ponte Juscelino Kubitschek (JK), 2015. Fonte: PONTE, 2015.

---

Nesse mesmo momento, a repercussão da construção da ponte JK estava em voga e o coletivo iria trazer essa pauta para dentro das discussões do grupo, bem como iniciaria uma aproximação com outros grupos que tensionavam questões urbanas como o *FRITHE - coletivo urbano*<sup>40</sup>, a ocupação *Viva Madalena*<sup>41</sup> e o movimento *Vem Pro Meio*<sup>42</sup>. Essas articulações coletivas eram compostas em sua maioria por estudantes universitários, pesquisadores, profissionais do campo da arquitetura, do urbanismo e do patrimônio, que estavam discutindo a questão da construção de uma ponte que priorizaria os carros no entendimento da mobilidade urbana. Desses, o coletivo *Vem Pro Meio*, teve uma participação mais intensa durante os ensaios dominicais do coletivo a partir de um questionamento acerca da obra da ponte. Segundo os componentes do grupo:

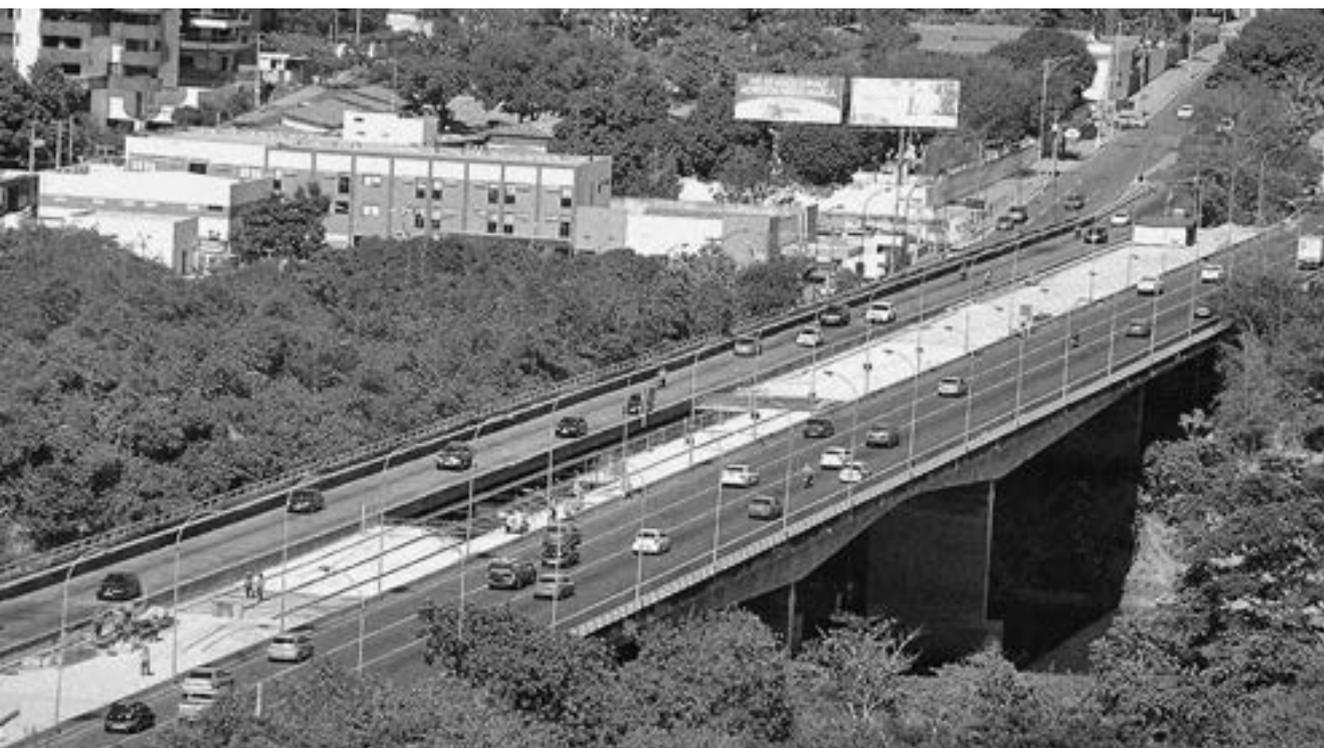
O movimento *Vem Pro Meio* se opõe à transformação da “ponte do meio” em espaço para carros, uma vez que isso exige a destruição dos canteiros centrais das avenidas Frei Serafim e João XXIII. Cremos que isso é um retrocesso. O impacto no **patrimônio histórico** da cidade é significativo e irreversível, o que já deveria impedir que a obra acontecesse. Além disso, visamos levar a discussão sobre o **planejamento urbano** de Teresina aos principais interessados: os teresinenses (Vem Pro Meio, 2015, grifo nosso).

Esse *furdução* irá mobilizar tanto as questões patrimoniais, em especial voltadas para a possibilidade de serem realizadas intervenções no canteiro central da Avenida Frei Serafim, quanto questões de utilidade da ponte e a prioridade atribuída

40. Coletivo que abordava como temas centrais os problemas de Teresina e procurava soluções através de intervenções e ações sociais (FRITHE, 2015).

41. Ocupação em defesa da preservação do patrimônio histórico e cultural de Teresina através de equipamentos de cultura popular (VIVA MADALENA, 2015).

42. De acordo com o perfil nas redes sociais do grupo: “O movimento *Vem Pro Meio* se opõe a transformação da ‘ponte do meio’ em espaço para carros, uma vez que isso exige a destruição dos canteiros centrais das avenidas Frei Serafim e João XXIII. Cremos que isso é um retrocesso. O impacto no patrimônio histórico da cidade é significativo e irreversível, o que já deveria impedir que a obra acontecesse. Além disso, visamos levar a discussão sobre o planejamento urbano de Teresina aos principais interessados:



aos automóveis, ao invés dos pedestres. O coletivo, por ter em sua formação estudantes universitários do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Piauí, desenvolveu alguns projetos alternativos para a ponte do meio, que estava com a obra embargada no primeiro semestre de 2015.

Embora as proposições apresentadas não fossem completamente atendidas pela administração pública, o movimento conseguiu apoio de instituições como a Ordem dos Advogados do Brasil - Seção Piauí e ONG's voltadas para a Mobilidade Urbana, e alertou sobre as contradições e problemas que a proposição de ampliação da ponte implicava; para isso realizaram, inclusive, uma exposição nomeada *O fim justifica o meio?* onde elencaram as razões para questionarem a construção do projeto conforme divulgado pelo poder público.

A exposição aconteceu durante os *ensaios* da primeira temporada de ocupação debaixo da ponte JK, entre 19 de abril e 31 de abril, e contou com a presença de membros do coletivo *Vem Pro Meio* que discutiam diretamente com os frequentadores do evento temas propostos pelo *Salve Rainha*. Em entrevista concedida a um jornal local, o idealizador do coletivo ressalta o caráter singular que era desenvolvido pelo grupo e a relação com o patrimônio cultural que também era defendido pelos outros grupos desse momento:

O *Salve Rainha* é uma tecnologia social de valorização do patrimônio cultural de Teresina. De levar arte, movimentar pessoas, oportunizar espaços para artistas e agitar o mercado cultural. É uma proposta itinerante, e também de denunciar locais que são esquecidos da cidade e que tem uma memória histórica (JUNIOR, 2015, n/p).

Esse se tornaria o principal discurso mobilizado pelo coletivo, sendo reproduzido em entrevistas e aparições públicas em diversos meios de comunicação da cidade. Dele, podemos perceber que o coletivo almejava realizar uma discussão sobre questões que diziam respeito, principalmente, às dimensões afetivas e culturais que se relacionam com a história que atravessavam os espaços ocupados pelas *temporadas* de *ensaios* temáticos. Para isso, as parcerias entre o *Salve* e outros grupos, foram fundamentais para a manutenção de proposições ao longo dos eventos, bem como para reconfigurar conceitualmente o posicionamento daquele *magote*

no seu caminhar pelos espaços da cidade de Teresina.

Se por um lado, a *capa* que mobilizou a construção metodológica deste trabalho protegia e singularizava os sujeitos envolvidos nela, a *ponte* também evoca esta imagem de proteção e abrigo que era reforçada a cada domingo. Ao transitarem por *mêi* desse espaço, o coletivo desenvolvia práticas improváveis para um espaço que se diluía no cotidiano. A cada *Ensaio*, o *Salve* contava uma outra história sobre Teresina, muito embora fossem efêmeras e curtas, elas abriam possibilidade para se imaginar uma outra cidade. Nesse aspecto, Calvino permite uma reflexão relevante acerca desta possibilidade inventiva desenvolvida por esse coletivo:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa [...] É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo (CALVINO, 1990, p. 44).

A cidade que o coletivo imaginava, evidencia a exacerbação







de desejos latentes de uma parcela dessa juventude que existia na cidade, e que vai reivindicar por *mêi* de suas práticas e através de seus corpos, mudanças no modo de se relacionar com Teresina. A ideia de brecha, é algo que podemos perceber na atuação do coletivo debaixo da ponte JK; esse lugar, ao ser uma solução emergencial, acabou se convertendo em uma possibilidade de se comunicar com um maior número de pessoas e estabelecer parcerias novas:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e **abrir espaço** (CALVINO, 1990, p. 150, grifo nosso).

Ao longo das conversas com os integrantes do coletivo, fica evidente que o período de ocupação ocorrido no centro de Teresina, no prédio da Antiga Câmara Municipal meses antes, havia sido uma das conquistas mais relevantes para o *Salve Rainha*. O espaço, mesmo em péssimas condições de manutenção, era visto pelo grupo como extremamente relevante para implementação da ideia de um espaço cultural que tivesse uma estrutura para a realização de atividades artísticas e de entretenimento.

Se por um lado, a necessidade de desocupação do prédio da antiga Câmara Municipal para a retomada das obras de um projeto que vinha se prolongando entre diferentes gestões fez com que o coletivo demonstrasse sua insatisfação através da escolha do espaço marginal que era considerado a região debaixo da ponte; por outro, esse mesmo espaço, acabou sendo o local que marcou a trajetória do coletivo nessa cidade e para onde ele retorna a realizar eventos, meses após, a partir de uma demanda<sup>43</sup> dos frequentadores dos *ensaios*. Ao ocupar esse espaço da ponte, o coletivo rememorava práticas bastante recorrentes em meados da década de 1980, período que foi atravessado por uma série de manifestações que aproximam duas dimensões que várias vezes foram colocadas em relação distinta: arte e cidade.

A necessidade de intervir em espaços urbanos, para alguns agrupamentos artísticos, parecia ser uma premissa enquanto crítica aos espaços ditos neutros e à urgência de uma ideia de conta-

43. É importante destacar que o coletivo iria realizar uma enquete nas suas redes sociais, convidando os seguidores a votarem em qual espaço deveria ser realizada a temporada de maio de 2016.

minação com o cotidiano urbano. Nesse período, aconteceram eclosões de greves operárias, uma grande mobilização social pela lei da anistia e a ascensão de movimentos que buscavam redemocratizar o país (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Assim, em *mêi* a esse momento de profundas mudanças, alguns grupos artísticos entendidos como “refratários ao circuito artístico convencional” (RAMIRO, 2017, p. 138) formados por estudantes, artistas recém-formados e jovens professores promoveram fissuras no cotidiano citadino. São desse momento grupos artísticos de origem paulista como o *Viajou sem Passaporte* (1978-1982) com propostas de intervenção do tipo “apresentações artísticas ou no cotidiano, de forma a romper ou questionar a normalidade de uma situação, com trabalhos com base na improvisação” (VIAJOU, 2022, n/p).

Nessa linha, o *Salve Rainha*, acaba por evocar algumas práticas que já haviam sido realizadas ao longo da história desses coletivos artísticos como o grupo *Manga Rosa* (1978-1982) que também desenvolveu trabalhos na área das artes visuais e



plásticas tendo como foco investigações em suportes e materiais tridimensionais nos espaços públicos (ZORZETE, 2008); o *3nós3* (1979-1982), que promoveu intervenções artísticas em espaços públicos da cidade de São Paulo, bastante influenciados pela *land art* com a adoção de materiais não convencionais como o plástico e; o grupo *Tupi não dá* (1984-1989) que articulava manifestações de arte urbana com enfoque no uso do *grafitti* nos muros e paredes da cidade (RAMIRO, 2017). O *Salve* também estabelecia parcerias com artistas e grupos, para que expusessem nos *ensaios* temáticos a cada domingo, de maneira que permitisse um maior fluxo de trabalhos, bem como nomes mais consolidados na cena artística local, que poderiam respaldar e justificar a ocupação desses espaços improváveis com arte. Podemos observar que esta rede que se criava entre os coletivos, grupos e o próprio *Salve Rainha*, aproxima-se com a dimensão colaborativa que também se dava entre os coletivos a partir do final dos anos 1970, conforme sinalizado por Ramiro (2017).

Dentre esses coletivos, vale ressaltar que o grupo *3nós3* demonstra uma característica importante nesse processo de ocupar os espaços. Para além de espaços físicos, o grupo também buscou ocupar o espaço midiático, a partir de uma tática que chamou a atenção dos meios de comunicação como jornais e televisão, por meio do estranhamento que suas intervenções promoviam nos espaços da cidade. Segundo Ramiro (2017):

As chamadas intervenções urbanas ou ‘intervensões urbanas’, como em determinado momento o próprio grupo passou a denominá-las, consistiam não apenas em ocupar a cidade como suporte plástico, mas sobretudo em apropriar-se desse espaço. Provocar um ruído na cidade no sentido de interverter a ordem natural das coisas, gerando um desvio, modificando a aparência familiar e, até certo ponto, propiciando novas percepções ao espectador. Essa audiência era expandida pelo recurso aos meios midiáticos disponíveis à época (RAMIRO, 2017, p. 140).

De forma semelhante, o *Salve* adotou também o ambiente midiático como ferramenta de mobilização local. Se observarmos nas publicações das redes sociais – *Facebook* e *Instagram* – é possível notar em algumas delas, a divulgação dessas notícias e matérias publicadas em periódicos locais de maior alcance para uma cena mais tradicional. Essa questão também foi mobilizada por alguns dos integrantes com quem estabeleci contato para a pesquisa; segundo eles, existia uma importância de ocupar esses espaços, pois ajudava na realização de outros ensaios temáticos, em especial, para a tratativa junto a possíveis patrocinadores e apoiadores do coletivo. Além disso, muitos dos entrevistados, destacaram que o coletivo tinha

intenção de provocar o tradicionalismo e provincianismo local *por méi* dessas ocupações de espaços mais institucionais e assim, mostrar uma outra cidade para essas pessoas.

Desde a formação dos grupos que vão adotar o espaço público como plataforma crítica em meados da década 1970, existe uma certa preocupação de tensionar uma “necessidade de interferência na produção de sentido do espaço público” (PIRES, 2007, p. 246). Essas interferências, são um dos argumentos centrais que Pires (2007) discute com relação à dinâmica desses grupos e suas intenções nas cidades:

A questão que esses grupos colocavam, de maneira geral, era a problematização radical dos circuitos de arte e de seus limites seletivos, a ausência da experiência do olhar do público, dos limites do que é o público e do que pode ser dito ou nomeado como público (PIRES, 2007, p. 246).

A formação desses grupos foi bastante estimulada também por eventos realizados tanto por outros grupos quanto instituições que articulam essa dimensão artística dentro do cotidiano urbano como a *I Mostra Internacional de Art-door* realizada em Recife (1981), o *Arte ao Ar Livre* (1981) organizado pelo grupo *Manga rosa* e *Arte na Rua I e II* (1983 e 1984, respectivamente) organizado pelo MAC-USP (RAMIRO, 2017, p. 144).

A formação de novos grupos com proposições que se diziam recusar uma certa institucionalidade, bem como eventos que procuravam alargar o campo das artes para outras dimensões investigativas, sinalizaram um caráter subversivo dessa geração. Isso pode ser evidenciado por exemplo, com os trabalhos que adotavam a estratégia de serem produzidos nas madrugadas, criando situações um tanto inusitadas para o cotidiano urbano. Maria Adelaide Pontes (2017, p. 144) ao observar as intervenções realizadas pelo grupo *3nós3*, vai reconhecer tais estratégias enquanto aproximações com a “teoria da guerrilha artística de Décio Pignatari” onde havia também uma preocupação em ocupar os meios de comunicação e informação disponíveis na época.

As intervenções realizadas por esses grupos em seus respectivos contextos, apontam para um momento de refundação político-social do Brasil. Entendidos como gestos, rupturas ou mesmo como suspiros artísticos, essas intervenções redesenhavam o mapa das cidades em diversas escalas e modos de operação. Erin Aldana (2017, p. 165), destaca que essas proposições realizadas evocaram “múltiplas camadas de significação histórica e cultural dos lugares onde ocorriam”, com isso pode-se perceber que os gestos desses grupos

tensionam os desejos de uma geração que estaria focada na construção de outras experiências no cotidiano urbano:

As intervenções representam um conhecimento, uma familiaridade ou intimidade com a cidade; um tipo de conhecimento que só vem com o uso e com o tempo e que se expressa de maneira mais difícil no discurso formal da história da arte. Nesse sentido, as intervenções tanto atacam como chamam a atenção para estruturas autoritárias em todos os níveis: escritas, construídas e experimentadas (ALDANA, 2017, p. 175).

Esses grupos dialogaram cada vez mais com as questões urbanas e trazem “inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública [que] ofereceram um pouco o que faltava na dita arte pública” (ROSAS, 2005b, p. 2). Assim, reconhecemos uma grande contribuição desses coletivos por meio de uma suposta transgressão dos códigos de urbanidades, de maneira que eles embaralham a dinâmica cotidiana desses locais (ROSAS, 2005b). Essa mesma estratégia reconhecida por Ricardo Rosas, irá ser bastante presente nos coletivos no início do século XXI. O pesquisador ressaltava que onda dos coletivos proclamada pela mídia no início dos anos 2000, não deveria ser conhecida como tal.

Assim, Rosas (2005a) constrói uma reflexão crítica sobre essas formações para reconhecer tanto suas fragilidades, quanto as suas potências de transformação em um mundo onde as políticas neoliberais buscam cooptar as práticas adotadas pelos coletivos artísticos. Para ele:

A mídia pode criar seus hypes e engoli-los a seu bel prazer. Isso não tira nem acrescenta muito ao mecanismo espontâneo de surgimento de coletivos por aí. A lógica destas formações independe dela. Mas também não se deve desprezar o seu poder, principalmente em se tratando de efetuar choques semióticos na “realidade”. Já não se trata de uma questão de “ser manipulado pela mídia”, mas de manipulá-la. Como está sempre à vida por notícias e novidades, os coletivos podem fazer bom uso da mídia através de táticas de comunicação-guerrilha, seja através de boatos, de falsas ações, de autênticos “troles”, chamando a atenção dela para o que se quer dizer (ROSAS, 2005a, p. 34).

Ou seja, por parte desses coletivos, embora exista uma tentativa de atuação enquanto um vírus dentro do sistema, também há um eminente risco de cooptação pela prática neoliberal de mercado que instrumentaliza essas coletividades. Em relação a esse aspecto, Rosas (2005b) apontou que a falta de clareza propositiva, no modo de atuação, quanto nas questões centrais que mobilizam e o próprio posicionamento político desenvolvido por esses coletivos resultaria em uma espécie de hibridismo

temático que enfraquecia o modo de fazer coletivo. Segundo ele:

Há inegavelmente uma carga crítica imanente mesmo em grupos descompromissados com qualquer agenda política, e isso devido ao fato do surgimento dos coletivos ser algo ainda incompreendido (ou mal-compreendido) nos meios artísticos e culturais e com certeza, em sua maioria, alheios a suas instituições. [...] Por outro lado, a confluência, em vários casos, da arte e da criatividade com o ativismo exige uma reflexão produtiva por parte daqueles que a praticam. Pois a espontaneidade não exclui um pensamento estratégico, um planejamento de ação. Nem a transversalidade deveria ser confundida com uma mistura vazia de entretenimento e ação, que pode muito bem abrir caminho para sua instrumentalização como mero marketing de uma logomarca (ROSAS, 2005b, p. 4).

Se observamos a atuação do *Salve Rainha* através dessa ponte, fica bastante evidente que ao ocuparem aquele espaço, o coletivo adota uma posição que aposta na radicalidade como meio de protestar de forma habilidosa e potente no processo de remoção do grupo da antiga Câmara Municipal. Por si só, o imaginário de precarização e de abandono social que esse espaço representa na sociedade contemporânea, acrescido das más condições de manutenção que estava submetido o local foram características exploradas pelo coletivo para tentar sensibilizar tanto os gestores, quanto a própria sociedade de Teresina que frequentava os *ensaios*. Isso ficou bastante evidente se observamos o anúncio do primeiro ensaio realizado debaixo da ponte:

O 19 de abril bate os tambores para a chegada da Rainha da Guerra. Rainha da Guerra, da Resistência, da Coragem. O Salve Rainha está embaixo da ponte! E a nossa rainha bélica conclama tod@s @s guerreir@s a lutarem por nossos espaços de cultura vivos em um combate contra a calma e o silenciamento. Salvemos nossas raízes, nossa história, nossos rios! Nossa tribo sobrenatural já deu início à ocupação!!! (SALVE RAINHA, 2015j, n/p).

Ao mobilizar no discurso um léxico em torno de resistência e luta por espaços culturais, o coletivo evidenciou a insatisfação com sua saída do prédio da antiga Câmara Municipal de Teresina e ao mesmo tempo manifestou a urgência de dar continuidade à realização dos eventos, mesmo em um espaço com maiores desafios do ponto de vista estrutural. Além disso, outro ponto importante é que a escolha de realização de uma *temporada* debaixo da ponte JK atribuía maior visibilidade àquela movimentação, que ainda era pouco conhecida em uma dimensão mais ampliada da cidade, inclusive na incorporação de pessoas de áreas mais periféricas de Teresina. Em determinadas conversas com os membros do coletivo, fica evidente que os eventos debaixo da Ponte JK, extrapolou a própria capacidade do coletivo em administrar tamanha quan-

tidade de público em um espaço tão desafiador como aquele.

Em 2017 – após mais de quatro anos de obras e depois da realização de duas temporadas de eventos pelo *Salve Rainha* debaixo da ponte JK – a Ponte do Meio foi inaugurada *nos trinques*. O local onde o coletivo realizou os eventos, passou por um processo de reforma e requalificação transformando-o em uma praça, com anfiteatro, mirante de contemplação do rio Poti e com acesso à internet para o público.

A obra da praça foi financiada pela Secretaria de Transportes do Estado e foi batizada com o nome de Francisco das Chagas de Araújo Costa Júnior em uma solenidade que contou com participantes do *Salve* e da família do jovem. Nesse espaço público, o coletivo retornaria no domingo seguinte, com um evento denominado Rainha da Invisibilidade, inaugurando o espaço cultural para o público que frequentava o *Salve Rainha*. Afinal, nesse *mondicoisa* que aconteceu debaixo da ponte, a construção desse espaço público seria aquilo que o coletivo almejava?

---

**Figura 40** – Vista da Praça Cultural Francisco das Chagas de Araújo Costa Júnior, no complexo da ponte JK, 2021. Fonte: Autor, 2021.

---

**Figura 41** – Anfiteatro da Praça Cultural Francisco das Chagas de Araújo Costa Júnior, 2021. Fonte: Autor, 2021.

---

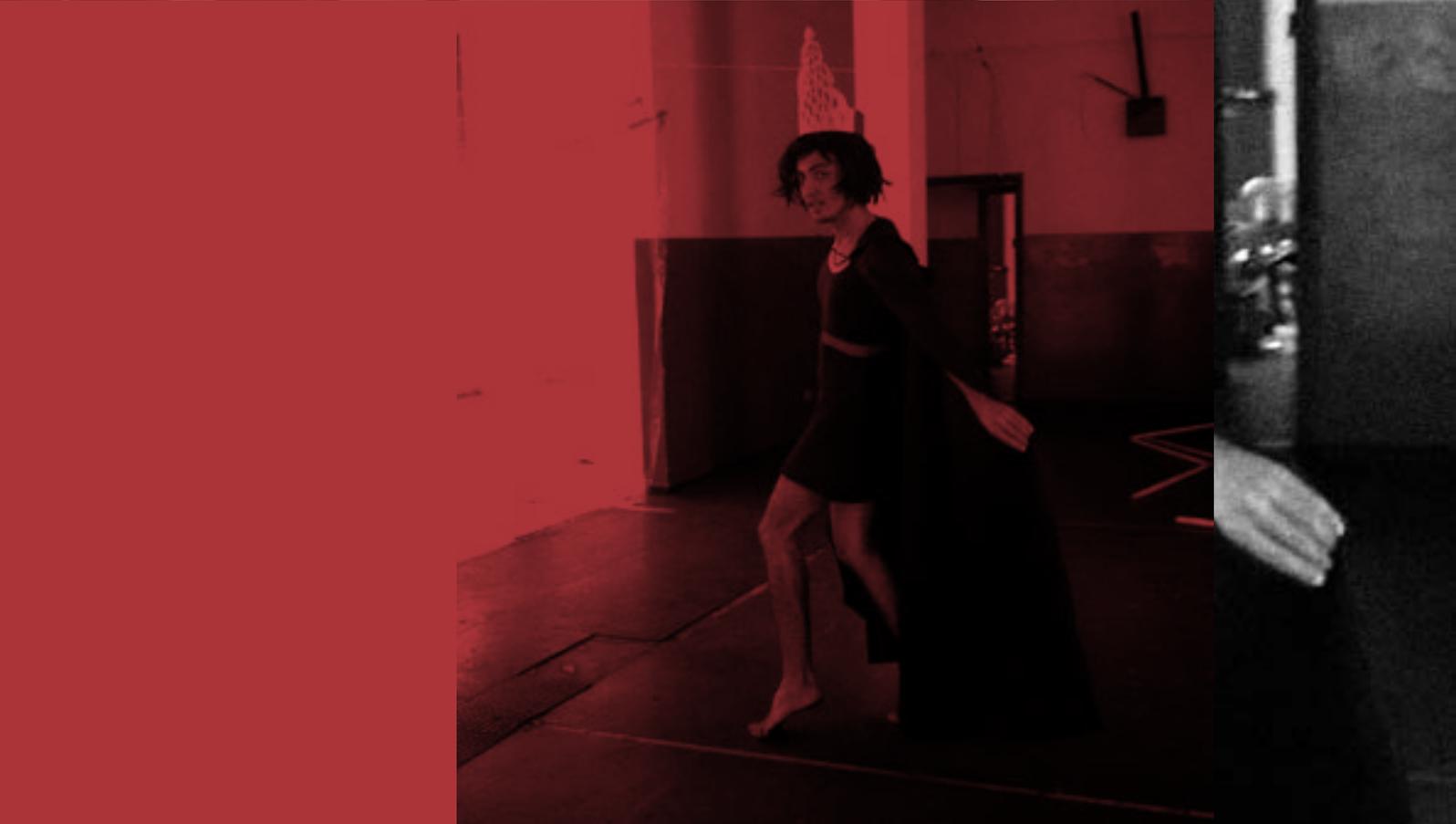




SALIA

---





**Figura E -**  
Fonte: TORQUATÀLIA, 2018b.

---

**Figura F -**  
Fonte: FELIX, 2020a.

---

No processo de realização de conversas com os integrantes do coletivo, além das narrativas orais trazidas por estes interlocutores, muitos relatavam que possuíam registros dos *ensaios e temporadas* realizados pelo *Salve*. Nesse sentido, o acervo que vinha se construindo do coletivo, a partir de um gesto restrito às redes sociais, acabou incorporando muito desses fragmentos íntimos, que traziam outras possibilidades de reflexão para a pesquisa. Esses registros compartilhados eram, em sua maioria, imagens dos eventos vistas a partir da perspectiva daqueles que promoviam aquela movimentação. Dentre essas imagens, observei que havia uma série de fotografias de um momento que parece-nos de um âmbito mais íntimo se observarmos que ela não estava nas redes sociais do coletivo.

De imediato reconheci Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior, como único sujeito da foto; além disso, pude notar, pelo ambiente que foi realizada, que se encontrava no prédio da antiga Câmara Municipal. Na imagem, ele estava fantasiado usando uma peruca curta escura com franja desarrumada, junto de uma grande coroa dourada. Em seu corpo, vestia uma blusa justa e uma *saia* curta, além disso, havia uma capa preta sob seus ombros. Com suas mãos, Junior parece querer movimentá-la, de maneira que o tecido pudesse abrir espaço em seu caminhar. A envergadura de seu corpo esboçava uma descontração e plenitude na composição da imagem em um breve lampejo capturado pelo olhar de um dos integrantes do coletivo.

Essa *saia*, elemento tão específico e que era mobilizado pelos integrantes do coletivo *Salve Rainha* cotidianamente, foi um fragmento que tomou minha atenção e me transportou novamente para as imagens do poeta Torquato Neto. Ao revisitar o acervo disponibilizado no site, uma série de fotos em um momento de descontração do poeta, permitiu uma outra conexão inesperada – e por que não dizer, improvável – entre os acervos.

Especula-se que a imagem do poeta, que escolho nesse momento para coloca-la lado a lado com a imagem do Júnior, foi retirada em entre 1969-1970, quando Torquato Neto se exila do Brasil junto de sua esposa em Londres. Embora a imprecisão das datas seja um fato consolidado, o que chama atenção é a captura de um momento de âmbito privado de Torquato com amigos, onde aparentemente podemos perceber uma certa encenação de *feminilidade* a partir da observação da indumentária usada: Torquato veste uma saia curta – semelhante a que Junior usava – com um terno estampado de flores. Seus outros dois amigos também usam vestes *femini-*

nas e performam para a câmera com uma certa liberdade.

É possível observar no canto inferior esquerdo, a sua esposa – Ana Maria Silva de Araújo Duarte – que parece estar se divertindo ao ver seu marido e amigos talvez vestindo indumentárias entendidas como femininas e performando livremente naquele cômodo. Os gestos e o olhar de Torquato para a câmera, leva-nos a imaginar talvez o que de fato acontecera naquele breve momento, em meio a uma noite regada a álcool e risadas intensas. Em certa medida, percebo que esse registro captura para além de um momento incipiente de um grupo de amigos, e ajude a refletir sobre como esse elemento saia, contém uma sobrevida importante para pensarmos a partir dela.

A *saia* é o elo entre as duas imagens, e permite-nos pensar acerca de como esse elemento, imposto socialmente a corpos femininos, pode ser compreendido enquanto fragmento de subversão comportamental que atravessa tempos e contextos. Ao mobilizar esse elemento, rememoramos não apenas a figura de Junior, mas todos os integrantes do coletivo *Salve Rainha* que ao transitarem tanto debaixo da ponte JK aos domingos quanto em reuniões *dendi* órgãos públicos, usavam como parte de suas vestes, um elemento que chamava atenção: saias.

Além de colorirem os corpos dos jovens no seu cotidiano na cidade, também fluíam em meio a espaços de poder e confrontavam os ternos e as calças contidas nos gabinetes públicos. Pelas ruas da cidade, os *meninos de saia* chamaram a atenção dos olhares dos moradores locais. Talvez, uma ameaça se formasse ali, perante aquele inquieto coletivo que iria tensionar muito daquilo que a sociedade local tinha como forma *adequada* para aqueles corpos se portarem. Esses sujeitos vão aparecer por essa cidade - não somente nos finais de semana - performando outros modos de existência e de alianças coletivas (BUTLER, 2018) ao coabitar o espaço urbano de Teresina.

Essa dimensão desarticuladora de códigos sociais vinculados aos gêneros e às sexualidades dos corpos que foi articulada pelo coletivo, refletia muito das vivências dos jovens que faziam parte do *Salve*, bem como das questões que atravessavam seus corpos e o cotidiano. Conforme mencionado, o coletivo era composto por jovens em sua maioria LGBTI+, que buscavam um espaço para a possibilidade de criação de redes de

apoio e solidariedade em uma cidade marcada por práticas machistas e tradicionais. A constituição de alianças entre esses jovens na construção dessa coletividade, também atravessava os interesses que permeiam *uma ruma* de coletivos nesse momento como a participação dos processos políticos do mundo contemporâneo (BASSANI, 2016). Além disso, com essas práticas, podemos perceber que jovens reafirmavam a existência de uma cidade outra, por meio daquilo que Butler (2018) vai chamar de exercício performativo; ou seja, um outro modo dos corpos serem bases de resistência, que é diretamente ligado ao campo político. A autora reforça que as existências desses corpos – e por que não dizer, suas práticas – afirmam de outros modos de construção de pensamento e de vida.

Ao refletir sobre manifestações de ocupação de espaços públicos e de questionamento das condições de vida de grupos sociais, Butler (2018, p. 15) apontou como “agir em concordância pode ser uma forma corporizada de colocar em questão as dimensões incipientes e poderosas das noções reinantes da política”. Dessa forma, a autora ressalta como o caráter corpóreo que atravessa essa questão central é relevante para



a contestação e a formação de assembleias por meio de uma condição precária enquanto fio construtor dessas alianças.

Quando trago a condição precária apontada por Judith Butler, entendo que as vivências de membros do coletivo *Salve Rainha*, ainda que fossem jovens estudantes de classes sociais distintas, compartilhariam uma ideia de precariedade por meio da reivindicação por recursos e espaços culturais nessa cidade e, também, por meio de suas performatividades de gêneros e expressões de sexualidades fora dos padrões normativos socialmente aceitos. Ao se juntarem coletivamente, esses jovens exercem o direito de aparecimento de seus corpos, que colocam suas corporalidades na pauta política local. Ou seja, por meio da performatividade desses corpos no espaço público, nas mídias, debaixo da ponte, nas ruas do centro ou no gabinete dos gestores, o Salve reivindicava uma outra cidade. Nesse sentido, Butler (2018) reforça:

[...] embora o corpo em sua luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político. Afirmar que um grupo de pessoas existindo, ocupando espaço e vivendo obstinadamente já é uma ação expressiva, um evento politicamente significativo, e isso pode acontecer sem palavras no curso de uma reunião imprevisível e transitória (BUTLER, 2018, p. 24).

Para além da condição de precariedade, o direito de aparecimento em público será também uma reivindicação que a autora vai destacar como o responsável pela coligação entre “minorias sexuais e de gênero às populações precárias de modo mais geral” (BUTLER, 2018, p. 35). Nesse sentido, se pensamos o aparecimento dos integrantes do coletivo no espaço público ou andando nas ruas de Teresina, embora sem enunciar qualquer protesto, a simples presença desses sujeitos, já consegue transmitir uma mensagem e tensionar a sociedade na qual ele se insere.

Se observarmos mais uma vez essas duas imagens justapostas, existe um aspecto que é importante para refletirmos sobre a relação do aparecimento da *saia*. No caso da imagem de Júnior, ele utiliza o elemento em um local que havia sido aberto ao público - inclusive para visitas diárias - e que tinha a proposta de congregar pessoas, já Torquato está em um momento extremamente privado com amigos e sua esposa, em um apartamento, onde bebiam e se divertiam.

Talvez, a imagem de Junior não causasse a mesma estranheza que a imagem de Torquato Neto, porém podemos perceber que esse gesto de usar *saia*, em ambas as situações, evidencia um

redesenho da performance normativa que atravessa ambos os corpos e seus respectivos contextos íntimos e/ou públicos.

Assim, ao ocuparem espaços públicos da cidade de Teresina, ainda que sem qualquer enunciação discursiva, esse gesto pode ser entendido como uma ação expressiva e de força política (BUTLER, 2018). A permanência de grupos que se manifestam em espaços públicos, rejeitando as condições de precariedade que lhe são impostas, exercitam o direito de aparecimento conforme defendido por Butler (2018). Em outras palavras, esses jovens expressavam, coletivamente, muito daquilo que atravessava em seus respectivos corpos e identidades. Segundo a autora (2018):

[esse] direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (BUTLER, 2018, p. 17).

Se por um lado o *Salve* e suas saias iriam atrair olhares fugazes de incômodo, por outro, deixavam explícito que a perspectiva de gêneros e sexualidades era algo extremamente importante, libertário e diverso para eles. O coletivo trazia como pauta dos debates e *ensaios* temáticos o questionamento crítico acerca da normatividade social. Ao proclamar outras expressões artísticas e culturais a cada domingo, o coletivo vai atrair sujeitos que são atravessados por essas questões e que muitas vezes observam naquele espaço criado – e apropriado – uma possibilidade de se estabelecer alianças.

Esse espaço inventado pelo *Salve Rainha* acaba por se tornar um reduto de sociabilidade na cidade para um circuito alternativo que buscava, em alguma medida, se manifestar com uma certa liberdade por meio de seus corpos. Se adotarmos a perspectiva evocada por Laroux (1992), o gesto anacrônico pode ser um exercício interessante para retomar a tempo a imagem descontraída de Torquato Neto mobilizada nessa seção e observar os espaços de sociabilidade no início da década de 1970, momento que ele retorna a Teresina e conhece os jovens da *Gamma*. Neste *siribolo* de aproximação entre imagens e tempos distintos, especulamos uma outra cidade a partir dessa possibilidade de narrar.

Nesta visada, nos deparamos com os espaços frequentados por esses jovens transgressores da década de 1970 que buscavam inventar outros modos de existir nessa cidade, sendo que os espaços de encontro – e sociabilidade – acabavam se



convertendo em locais extremamente potentes para narrarem acerca dessa cidade. Frente a uma cidade que se modernizava, havia uma cidade outra que resistia e era reinventada através dessa juventude. Alguns bares eram esses espaços, subvertidos em verdadeiros redutos criativos para esses jovens:

Na década de 1970, dentre os mais variados espaços de sociabilidades na capital piauiense um improvável espaço comercial se tornaria um dos centros para onde convergiria a deambulação dessa trepidante parcela da juventude teresinense: o bar *Gelatti*. Este local, transformando-se numa espécie de espaço marginal, um misto de bar e sorveteria, localizado na Avenida Frei Serafim, uma das artérias mais importantes da cidade desde aquele tempo, seria ressignificado e se tornaria um lugar identitário, relacional e histórico (BARBOSA, 2018, p.15).

O bar *Gelatti* é mais um daqueles espaços de sociabilidade dessa cidade configurando-se como uma das marcas da década de 1970. Aquele bar, é um espaço inclusive registrado nos filmes produzidos nessa época, onde a juventude “propôs por meio de sua arte experimental fugir das mais variadas formas de padronizações” (BARBOSA; CASTELO BRANCO, 2016, p. 8). Nesse bar, esses jovens criaram brechas perante o autoritarismo



**Figura 43** – Bar *Gelatti* em cenas do filme *Miss Dora*, 1972.  
Fonte: OLIVEIRA, 2018.

---

e modernização que se consolidava na cidade naquele momento do suposto milagre econômico. Localizado na Avenida Frei Serafim, o local tinha esse nome em virtude de um sorvete produzido em Fortaleza-CE e comercializado também no local.

De acordo com Castelo Branco (2007) aquele bar, expressaria a ideia de uma metáfora de cidade, construída em um momento onde novos avanços tecnológicos e sociais como a pílula anticoncepcional e a minissaia mobilizava “a fundação de novos lugares de sujeito” (p. 186). Nesse espaço, podemos observar uma sutilidade ao vender tanto sorvete, quanto produtos mais voltados para adultos, de maneira tal que foi lá, onde o jornal alternativo *Gamma*, foi lançado conforme mencionado por Durvalino Couto Filho:

[...] a gente lançou o *Gamma*, o primeiro número, a gente foi no DETRAN, conseguimos licença, fechamos um lado da Frei Serafim, se não me engano foi num sábado a tarde, aí foi...o carro do DETRAN, as pessoas tinham que dar a volta e tinha era Rock in roll, Renato Piau na



guitarra eu na bateria e fizemos uma puta festa no Gelatti no lançamento do jornal o Gramma. Interrompemos a Frei Serafim e foi uma coisa permitida, sabíamos que tinha polícia ali o caralho, mas fizemos (FILHO, 2014 apud BARBOSA; CASTELO BRANCO, 2016, p. 203).

Assim, podemos perceber como o *Gelatti* era compreendido como reduto dessa parcela da juventude que era vista com olhos estranhos pela sociedade local, por andarem com cabelos grande e usarem minissaias por exemplo, confrontando esses mesmos olhares que também atravessavam décadas depois, os *meninos* de saia do *Salve*. É importante perceber, que esses dois elementos – cabelo e saias – vão ser fragmentos da revolução sexual que atravessava o mundo desde a década de 1960, e que irá reverberar em cidades como Teresina, alguns anos depois. A juventude utilizava esses elementos como forma de demonstração de uma rebeldia e reivindicação dessa sensualidade que atravessava seus corpos.

Esses elementos são mobilizados nos filmes que foram produzidos por alguns desses jovens, no início da década de 1970. Em especial, muito influenciados pela imagem de Torquato

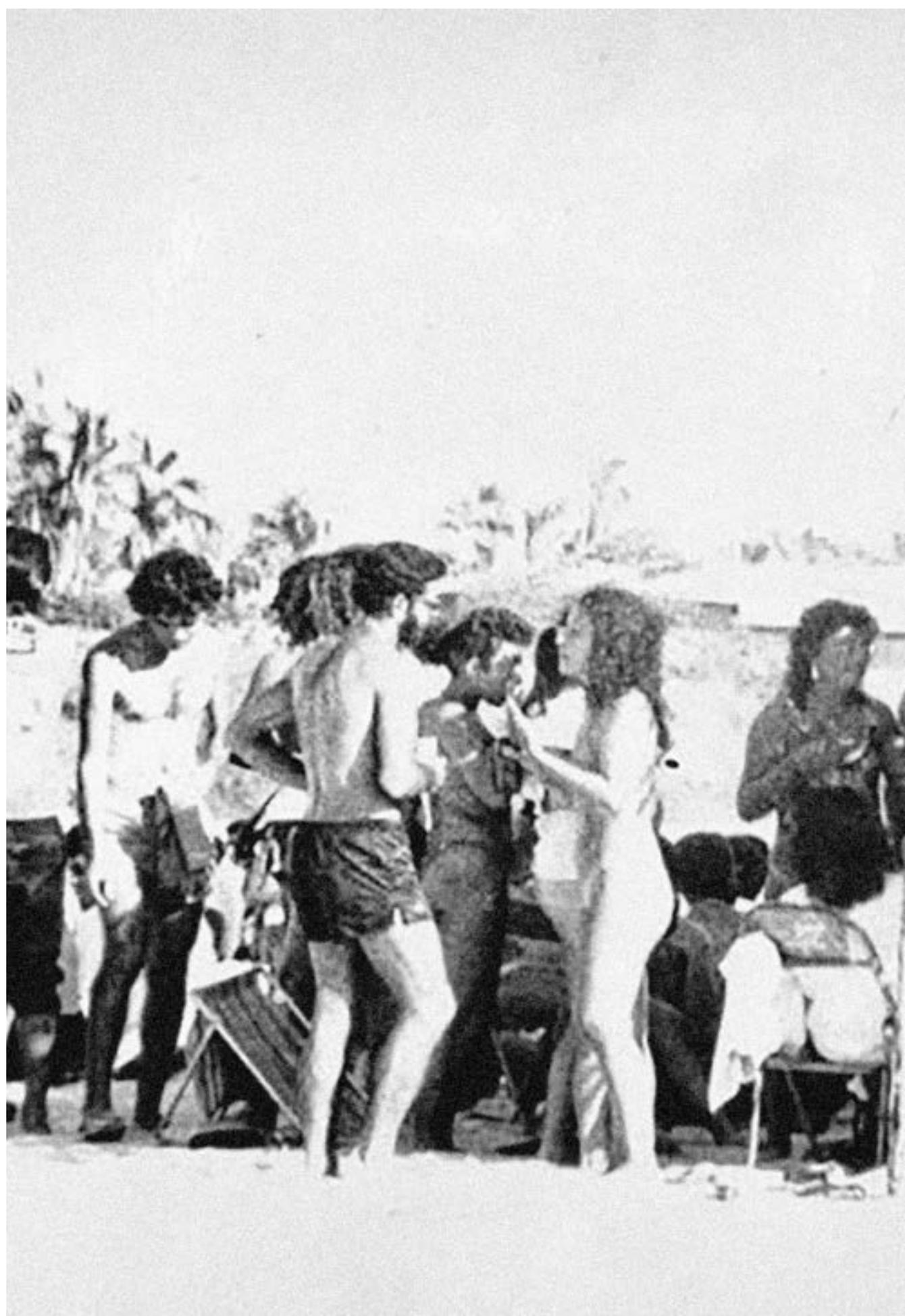


**Figura 44** – Cenas do filme *Miss Dora* no *Bar Gelatti* situado na av. Frei Serafim, 1972. Fonte: OLIVEIRA, 2018.

Neto, que voltaria a cidade nesse momento para experimentar o cinema em *Super 8*. Os filmes produzidos por essa geração trazem fragmentos desses espaços de sociabilidade existentes em Teresina, em um momento onde as movimentações culturais chegavam à cidade por meio de publicações que eram trocadas entre eles, a partir de viagens para outra cidade, e também por meio das imagens que eram transmitidas pela televisão, elemento que se popularizou nessa década de forma mais significativa<sup>44</sup>.

Assim como o *Gelatti*, as coroas dos rios, os campos de várzea situados em bairros e as praças do centro, se apresentavam como as brechas para o exercício de reinvenção dessa cidade, onde esses jovens modificavam sua própria relação com a cidade de Teresina. Essa *superprovíncia* que Torquato Neto menciona em sua carta para Hélio Oiticica, acaba dando pistas das várias outras cidades que existiam dentro dessa Teresina dos planos urbanísticos e de transformações agressivas que modificavam a sua paisagem urbana.

44. Embora a primeira emissora de televisão seja criada em 1950, apenas na década de 1970 que houve um processo de ampliação – ainda restrita às cidades da região sudeste do país – do número de aparelhos televisores no país. De acordo com o Censo de 1970 o número de aparelhos de televisão chegou a 4 milhões de lares, atingindo, aproximadamente, a 25 milhões de telespectadores, correspondendo a 27% das residências (MATTOS; USP, 1990).





**Figura 45** – Espaço de Sociabilidade na coroa do Rio Parnaíba, Volley Bar, 197-. Fonte: VOLEI, 2015.

As sobrevivências evocadas por meio dessas duas imagens com um elemento comum: a saia, rememora um Torquato alegre e descontraído, elemento instigante para refletirmos sobre sua trajetória nesse momento, pois desvia de uma imagem vampiresca isolada e evidencia os momentos de descontração e sociabilidade que interligam esses dois acervos. A década de 1970 é um período chave na trajetória de Torquato, pois seria nesse momento, que ele iria retornar à cidade para realizar para *descansos necessários e compulsórios*. O poeta vai escrever um samba, em uma das suas últimas passagens por Teresina em 1971, composto em parceria com um cantor local<sup>46</sup>. A letra seria o primeiro samba-enredo da agremiação *Brasa Samba*, que conquistou o vice-campeonato do desfile de escolas de samba local naquele ano. Intitulado *Se o tempo deixar*, convida as pessoas para aproveitar o carnaval na rua e sambar na Frei Serafim. Por essa via, Torquato iria celebrar um de seus últimos e mais festivos carnavais *dijunto* de amigos e familiares:

46. Conhecido pelo nome de Silizinho, o artista era musicista, compositor e um dos primeiros professores de violão da cidade.

No carnaval teresinense de 1971, Torquato Neto convidou os amigos mais chegados para saírem vestidos como as antigas raparigas, com sombrinhas de melindrosas e todos os apetrechos que lembrassem as ‘meninas boas de famílias más’. Em cima do caminhão, ao passar em frente ao local em que estava a família, Torquato Neto, julgando-se irreconhecível, teve a surpresa de ser chamado pelo nome por sua avó Sazinha. ‘Mas, como a senhora me reconheceu, vó, se estou irreconhecível?’, perguntou ele, no que ela, rindo muito, respondeu: - ‘Pelos pés, meu querido, pelos pés. É difícil uma mulher, mesmo da vida, ter um pé 44 (KRUEL, 2016, p. 5).

Por essa mesma rua, em janeiro de 2017 o coletivo *Salve Rainha* produziu um vídeo de divulgação da *Temporada de Carnaval* que aconteceria no Sanatório Meduna. Naquele momento, o coletivo estava sediado no quiosque dentro do Parque da Cidadania localizado na Avenida Frei Serafim. Nesse vídeo, membros do coletivo andavam por essa avenida com fantasias e adereços carnavalescos em clima festivo, para anunciar mais uma temporada de *ensaios* temáticos. Em meio ao cruzamento de vias importantes da cidade e ao longo do canteiro central, o grupo introduziu uma certa surpresa para aqueles que transitavam naquele espaço cotidiano. Em meio a confetes e serpentinas,

**Figura 46** – Membros do coletivo Salve Rainha na Avenida Frei Serafim. Fonte: SALVE RAINHA, 2017d.

bicicletas e carros, o coletivo vai construir algumas imagens e rememorar práticas urbanas para anunciar o “espaço público escolhido para ocuparmos com arte, cultura e muita alegria” (SALVE RAINHA, 2017c) ao longo de quatro domingos.

A rua é um elemento que vai se apresentar como espaço público por excelência no discurso mobilizado pelo *Salve* assim como as redes sociais – esse outro espaço de sociabilidade – de forma a convidar a população a frequentar os *ensaios*<sup>45</sup>. Por elas, uma *rumba* de jovens usando saias irão se divertir e criar um espaço mais seguro para a construção política por meio de suas performatividades. Pensamos as ruas enquanto um espaço de sociabilidade, segundo Pechman (2020), onde a articulação de olhares sobre a cidade seriam possíveis por meio de uma observação das relações de sociabilidade a partir das práticas da vida urbana, tendo a rua como “um dos quadros essenciais da vida urbana e, por isso mesmo, passa a fazer parte das narrativas da cidade” (p. 22).

Esse gesto de andar por essa avenida rememora uma das festas populares mais conhecidas da história brasileira: o carnaval. O ato de realizar essa movimentação na Avenida Frei Serafim,

45. É na rua! É de graça! O *Salve Rainha* apresenta um ensaio exclusivo de mulheres: A Rainha da Chapada do Corisco terá galeria recheada de talentos (...) A partir das 18h no calçadão da Rua Simplicio Mendes, próximo ao relógio da Praça Rio Branco” (SALVE RAINHA, 2014j).







**Figura 47** – Desfiles de Carnaval realizado na Avenida Frei Serafim, 197-  
Fonte: TERESINA, 2021.

---

pode ser compreendido como uma alusão ao fato de que era ao longo dela, que aconteciam os desfiles de blocos carnavalescos locais no início dos anos 1970. A realização dos desfiles na avenida marca uma fase de expansão desse tipo de festa popular que foi transferida dessa região da praça Pedro II para a Avenida Frei Serafim, que teve em seu primeiro ano, doze blocos desfilando ao longo da avenida. Por essa via, entre os anos de 1970 e 1990, vinte carnavais foram realizados e construíram uma importante fase da história cultural de Teresina.

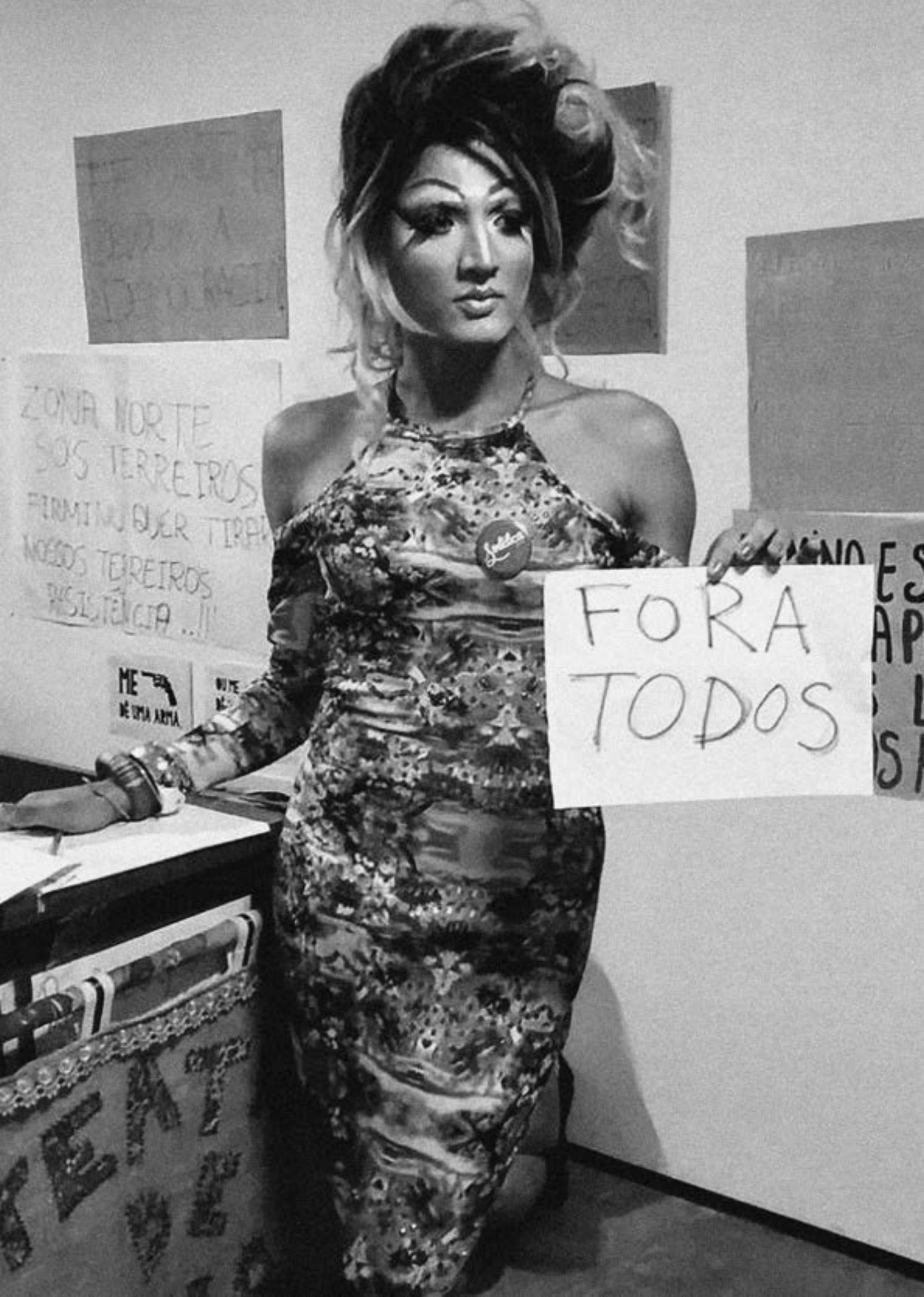
O carnaval, seria esse momento de suposta transgressão e de inversão dos papéis sociais, onde as pessoas são atravessadas por uma liberdade que permite práticas não convencionais para o ciclo cotidiano. As duas imagens justapostas no início dessa seção, se por um lado se aproximam quando percebemos a dimensão desarticuladora dos rígidos códigos sociais de gêneros e sexualidades que elas transmitem, por outro, elas se distanciam completamente se observarmos por uma lente que foca no aparecimento desses corpos no espaço público da cidade de Teresina.

A figura de Junior vestido em trajes supostamente femininos era algo bastante recorrente na cena alternativa que o coletivo *Salve Rainha* estava inserido. Conforme mencionamos, existia uma predominância de corpos LGBTI+ que tanto faziam parte do coletivo, quanto participavam dos eventos, bem como as temáticas discutidas permeavam esse amplo universo.

Desde meados de 2015, uma persona transitava pelo Salve e pela cidade, tanto nas noites festivas quanto em manifestações políticas. *Kency Porta* – drag queen criada e incorporada por Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior conhecida como uma personagem *Vagabunda, Escrota e Mística* (PORTA, 2015) performada por ele nas festas *alternativas* da cidade, onde *bodim* não costumava frequentar. Kency trazia no deboche e no jogo criado em torno do seu nome – resultante da frase “Quem se importa?” – um fragmento da cena *drag* da cidade, rememorando uma série de práticas e narrativas do mundo LGBTI+ de Teresina. A imagem da *drag queen* que atravessa a corporeidade de Júnior é entendida conforme Butler enuncia:

A performance *drag* brinca com a distinção entre a anatomia e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero (BUTLER, 2017, p. 237).

**Figura 48** – Kency Porta durante a Marcha Drag em favor da Cultura, Ocupa Minc, 2015. Fonte: PORTA, 2015.



FORA  
TODOS

ZONA NORTE  
SOS TERREIROS  
FIRMINDO O VER TIRAR  
NOSSOS TERREIROS  
RESISTÊNCIA...!!

ME  
DE UMA ARMA

MINO ES  
AP  
L  
S

HEAT

A figura de *Kency* evidencia exatamente essas características de afronta que Junior e o coletivo *Salve Rainha* almejavam provocar. É importante destacar que existe uma singularidade de Junior, a qual acaba sendo transmitida pela sua *drag* ao acessar locais improváveis e articular coletivamente com outras *drags* e pessoas LGBTI+. *Kency* também *peitava* com seu corpo o tradicionalismo local, e evocava imagens e narrativas da cena cultural dessa cidade subjetiva que conecta a outros tempos. Mais uma vez, recorremos ao anacronismo para pensar acerca dessa cena cultural ao mobilizar a *drag* parece-nos importante para esse gesto de resgate de uma prática artística que tardiamente começou a se manifestar na cidade. A década de 1990 marca o movimento LGBTI+ em muitas frentes: momentos como a formação do Movimento Nacional de Travestis e Transsexuais em 1992, e a primeira Parada LGBTI+ que aconteceria em 1997, em São Paulo vão coexistir com o desenvolvimento da epidemia da AIDS, questão bastante associada a comunidade LGBTI+ e que radicalmente mudaria o cotidiano daquelas pessoas que afirmavam suas existências e identidades.

Nesse mesmo momento, observamos o advento das tecnologias e a construção de um outro modo de comunicação que tem como base as dinâmicas em redes. O surgimento da internet no final da década anterior, mas em especial, a comercialização por parte dos norte-americanos que injetaram estímulos de mercado à compra de computadores, reverberou em um grande interesse mundial em torno desta nova ferramenta (FERREIRA, 2002).

Apesar de que a primeira parada do orgulho de Teresina só aconteceu em 2002, mobilizando pouco mais de 1.000 pessoas na cidade (PARADA, 2017), na década anterior, a cidade contava com nomes da cena transformista<sup>46</sup> bastante importantes e propulsores de toda uma geração reverenciada por Kency Porta. Nomes como Samantha Menina, Blita Block, Tina Thundercats, Roberto Freitas, Juninho formavam uma companhia de teatro chamado *Companhia de Homens de Teresina*. Esse grupo apresentava-se em diversos lugares e segmentos sociais da cidade naquela época, e observa-se que foi um dos primeiros a ocupar espaços até então improváveis para o contexto local, *peitando* as tradições locais.

Algumas dessas personagens tiveram presenças em programas de rádio e televisão locais, discos gravados com versões

46. A expressão transformista era utilizada nos anos 1990 para designar homens que se vestiam temporariamente enquanto personagens femininas, em especial, durante apresentações artísticas. Atualmente, a palavra se aproxima do termo *Drag queen*.

Figura 48 – Membros do grupo Cia de Homens: Samanta Menina (Rosa), Blita Block (azul), Tina Thundercats (roupa vermelha), Roberto Freitas (capuz preto) e Juninho (Peruca roxa), 199?. Fonte: FELIX, 2020b.



de clássicos da *pop music* além de terem também se apresentado em espaços mais consolidados como o teatro local e outros espaços culturais de Teresina (COMPANHIA, 2022).

É importante destacar que nesse mesmo momento a noite de Teresina era permeada de espaços como bares e boates frequentados pelos membros da companhia, que agitavam culturalmente a cena alternativa. Fica evidente que as festas noturnas ocorriam na maioria no centro da cidade, e acabaram tornando-se espaços de liberdade para essas pessoas que criaram uma rede de apoio e compartilhamento que iria refletir na juventude que formou o coletivo *Salve Rainha*.

É importante mencionar que percebemos a contribuição de uma dessas festas que aconteciam em Teresina no final do século XX e que conectam tanto as práticas performáticas desses personagens quanto o próprio *Salve*. A festa intitulada *Bine Iubita*, que acontecia em lugares abandonados e bastante inusitados para uma *superprovincia*, também na década de 1990. Ao ocupar lugares improváveis da cidade como teatros abandonados e boates de forma itinerante, a festa se configurava como o espaço de sociabilidade dessa cena local, que vai trazer influências de festas e práticas culturais alternativas desenvolvidas em grandes centros urbanos, nacionais e internacionais, como São Paulo e Londres.

De acordo com o bailarino Lívio César, um dos criadores dessa festa, ele convidou seu amigo Fernando Freitas para se travestir e encenar uma personagem feminina que faria o papel de receber os convidados (LIMA, 2021). Disso, nasce a personagem *Samantha Menina* e ela se torna um dos símbolos do movimento *drag* no Piauí, e estabelece um lugar de importância para o contexto da festa *Bine Iubita*, a qual iria congrega uma *cambada* sujeitos dessa cena alternativa da cidade, em especial pessoas que se relacionavam com esse universo das artes e da cena LGBTI+ da cidade.

Em conversas com Fernando Freitas, foi possível notar que a personagem *Samantha Menina* se torna uma figura importante para além dessa festa. Conforme podemos notar no seu relato, além de um grande carinho que ele desenvolvera por ela, o sentimento de respeito marca a trajetória dessa personagem por deixar sua marca na história cultural de Teresina ao alargar o modo de vivenciar a sociedade que o cercava (FREITAS,

2021). Explico: *Samantha* se torna um ícone para muitas *drags* que iriam transitar pelo espaço de sociabilidade que o *Salve* organizava, uma nova geração repleta de interesses em experimentar outras formas de performar artisticamente na cidade.

A cena *drag* de Teresina, na segunda década dos anos 2000, foi bastante influenciada por toda essa geração de transformistas e de festas das décadas anteriores. Nesse momento, é importante mencionar a existência de uma festa criada em agosto de 2015, que congregava jovens *drags* que estavam iniciando a sua trajetória e eram bastante influenciadas pelos *realitys* estadunidenses<sup>47</sup>. O *fuá* denominado *Sintética* foi organizada em uma boate do centro da cidade, funcionando como um espaço de shows com batalhas de *lip sync* entre *drag queens*.

Dessa forma, é evidente que foi criado mais um espaço de liberdade e de manifestação artística para os jovens dessa cena local, que reinventaram suas experiências urbanas por meio da arte *drag*. O público da festa *Sintética* tinha predominância LGBTI+ e uma ênfase para aquelas *drags* que adotaram uma estética que não se propõe exatamente a uma beleza idealizada feminina, mas sim, na possibilidade

47. O nome é em referência ao reality show de *drags* *RuPaul Drag's Race* que foi lançado em 2010 e segue realizando várias temporadas e influenciando em formatos pelo mundo.





de fruição e experimentação da arte *Drag*. A festa também tinha um cunho itinerante, e se dava em espaços como boates do circuito LGBTI+, bem como em espaços de eventos mais tradicionais que eram locados para sua realização.

A festa iria surgir tanto em resposta a uma demanda por espaços para os jovens irem montados e performarem outros modos de existência e de liberdade. Vale ressaltar que, antes do surgimento da *Sintética*, havia um ciclo de concursos de *Drag queens* na cidade, porém existia uma espécie de marginalização da área do centro onde aconteciam essas festas, conforme pontuado por Lima (2016):

Com o passar dos anos e com a reconfiguração de alguns espaços no centro da cidade, nota-se que atualmente Teresina possui uma vida noturna arriscada e perigosa. A eclosão de drogas nas imediações das principais praças assusta o público que procura lazer nos estabelecimentos gays da cidade. O Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro, principal teatro da cidade, que outrora contava com uma grande frequência noturna de teresinenses, sofre com a retirada de muita pessoas que evitam sair à noite por medo da violência, uma vez que a cidade já demonstra ter, pelas imediações do centro, uma incidência de usuários de drogas que assustam e assaltam as vítimas (LIMA, 2016, p. 85).

Nesse sentido, é importante perceber que essa nova geração apostava nas festas *sintéticas* como um espaço de experimentação de outros modos de vivenciar a cidade criando, assim, locais que pudessem permitir a manifestação de muitos dos desejos que atravessavam as subjetividades desses jovens. Assim, verificamos uma proximidade com a ideia de compartilhamento de vivências e de alianças que se desdobram com o *ribuliço* do *Salve Rainha*. *Kency* é uma das filhas dessa primeira geração de *drag queens*, e ela vai ser um fragmento dessa juventude que constitui cidade por meio do tensionamento performativo<sup>48</sup> que a figura *drag* representa pela perspectiva de Butler (2017).

Podemos perceber também a possibilidade de reinvenção que os breves momentos de aparecimento público das *drags* – ao performarem a feminilidade em situações específicas e de maneira efêmera (LIMA, 2016) – alargam as experiências identitárias dessa *cambada* de jovens. Dessa forma, podemos perceber como *Kency* e tantas outras *dra-*

48. É importante mencionar a realização de uma movimentação denominada Marcha Drag pela Democracia organizada durante a ocupação do Iphan-PI, movimento inserido nas diversas ocupações de órgãos do Ministério da Cultura, em resposta ao golpe de Estado realizado por Michel Temer na presidência em 2016, que afetou profundamente os setores de cultura do Brasil.

**Figura 51** – Cartaz virtual de divulgação da festa *Sintética*, 2015.  
Fonte: SINTÉTICA, 2022a.

**Figura 52** – *Drag queens* na edição da festa *Sintética*.  
Fonte: MEDEIROS, 2022b.

gs que atravessam a cena teresinense, acabam por narrar essa outra cidade, imaginada e habitada por sujeitos que reivindicam e recriam seus espaços e vivências urbanas.

***PENSE!***  
**SÍNTESES DE UMA**  
**PEQUENA JORNADA**      **5**

---

---

Ao longo desta pesquisa, percebemos que a noção de “coletivo” tem um caráter fluido e bastante dinâmico, em especial, a partir da segunda metade do século XX. Na contemporaneidade, o modo de “fazer coletivo” torna-se uma premissa em muitos movimentos e manifestações que se desdobram e atuam no espaço urbano. Ao dialogar com seus contextos esses grupos trazem complexidades e singularidades para a arena social e política nas diversas escalas urbanas.

Diante de um número significativo de coletivos urbanos com distintos modos de ação, focamos na produção do coletivo *Salve Rainha* devido ao reconhecimento de um modo de operar que reverberava na dimensão urbana e pelo interesse na produção da cidade por *mêi* das imagens mobilizadas pelo *magote*. Assim, concluímos que a Teresina proclamada pelo *Salve Rainha* é resultado da sobreposição das experiências urbanas desses jovens, em especial, a partir da atuação nas brechas existentes no cotidiano como: prédios públicos abandonados, espaços residuais, ruas e praças esquecidas. Esses lugares, muitas vezes negligenciados e marginalizados, foram fundamentais para traduzir a exacerbação dos desejos latentes de uma parcela da sociedade por *mêi* da realização de gestos inventivos que apontam caminhos para a transformação do cotidiano que os cercava.

A cidade que o *Salve* queria mostrar, foi pautada na diferença e foi atravessada por disputas, conflitos e negociações, mas o coletivo encontrou na invenção uma forma de modificar o contexto social. Ainda que de forma efêmera, a cada domingo, o *Salve* criava possibilidades de imaginá-la, além de proporcionar experiências urbanas aos frequentadores dos eventos.

Durante sua atuação em Teresina, foram poucas as modificações na dimensão física da cidade alcançadas pelo coletivo, pois apenas o espaço embaixo da ponte JK passou por um processo de requalificação que resultou na criação de uma praça cultural; apesar disso, após o encerramento das atividades do coletivo esse espaço vem passando por um processo de depredação e sucateamento advindo da falta de manutenção por parte dos órgãos públicos. É importante destacar que embora o *Salve Rainha* tenha mobilizado algumas questões urbanas e temáticas sociais da cidade, ele acabou não conseguindo persuadir toda a sociedade teresinense. Acreditamos que isto foi consequência do tradicionalismo local de uma parte considerável dessa sociedade, o que provocou uma aversão a certas questões mobilizadas pelo coletivo e limitou sua capacidade de assimilação de maneira mais ampla.

Por outro lado, reconhecemos que, além das mudanças de ordem mais estrutural mencionadas no trabalho, o coletivo mobilizava a poética artística enquanto gesto urbano como produtor de cidade. Ao ressignificar espaços negligenciados com produções artísticas em diversas linguagens, o *Salve Rainha* ampliou e incentivou as possibilidades de uma parcela da juventude local a desenvolver outros modos de vivenciar a cidade invisibilizada ao longo do tempo. Assim, o coletivo trouxe uma contribuição relevante no âmbito das artes, pois funcionou como um catalisador artístico local ao desenvolver manifestações expositivas em espaços improváveis. É importante destacar que ao apostar no urbano como caminho para a dessacralização do fazer artístico, o *Salve* instigou a pensarmos o lugar da arte e como esta não devia ser restrita exclusivamente aos espaços de museus.

Por *mêi* desta pesquisa, concluímos que no cerne do *Salve* não havia qualquer intuito de se criar um coletivo, e sim, a construção de um café que tinha o interesse de congregar manifestações artísticas e culturais em torno dele. Contudo, frente às diversas tentativas malsucedidas de fixação, o coletivo começou a desenvolver um tom mais politizado nas suas práticas urbanas. Além disso, a institucionalização do grupo com a formalização de uma “associação” e criação de um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), permite perceber uma certa submissão a enquadramentos exigidos pelas políticas públicas que descaracterizaram a prática coletiva inicial, transformando-o em uma forma institucionalizada de fazer política.

Acerca da dimensão metodológica da pesquisa, entendemos que a construção e sistematização do acervo referente ao *Salve Rainha*, se apresentou não apenas como um procedimento, e sim, como uma premissa fundamental para permitir a construção de relações singulares que ajudaram a narrar essa cidade reinventada pelo coletivo. Com isso, entendemos que uma das contribuições deste trabalho, constitui-se na construção desse acervo do coletivo estudado, que preserva muitos dos fragmentos desse coletivo que estavam dispersos nas redes sociais e na internet e que poderiam vir a ser perdidos.

O gesto da pesquisa no sentido da aproximação com o acervo de Torquato Neto, além do estabelecimento de conexões improváveis entre os dois acervos foram fundamentais para um alargamento discursivo acerca da dimensão urbana de Teresina. Ao justapor acervos através de imagens, percebemos a potencialidade da realização desse tipo de gesto na construção de nexos como forma de provocar outras possibilidades metodológicas

de pesquisas acadêmicas que se detenham a pensar a cidade que emerge deste movimento. Além disso, ao apostarmos em uma dimensão imaginativa na operação dessas relações entre fontes visuais de acervos como o coletivo do *Salve Rainha* e o do poeta Torquato Neto, concluímos que esse modo de pensar permite uma revisão e ampliação das narrativas urbanas já consolidadas. Foi por meio dessas imagens e do reconhecimento de possíveis sobrevivências entre elas que percebemos a formação de um espaço capaz de conduzir a construção dessa narrativa visual que permitia mobilizar a discussão acerca de Teresina.

Nesse jogo de temporalidades distintas resultante da aproximação entre esse jovem jornalista e um vampiro antropofágico, podemos perceber como a inventividade na maneira de modificar o mundo em seus entornos respectivos se apresenta como o elo entre esses tempos. Ao aproximarmos do acervo de Torquato Neto, percebemos que a pesquisa se ampliou de maneira tal que permitiu reconhecer que havia um certo compartilhamento tanto pelo coletivo *Salve Rainha* quanto pelo poeta na capacidade de se imaginar uma cidade a partir das vivências desses sujeitos.

Outro fato importante que deve ser evidenciando se refere ao modo de fazer cidade do *Salve* através da produção de imagens. O coletivo ao realizar a produção, registro e veiculação de imagens de suas práticas urbanas conseguiu ocupar espaços no cotidiano de Teresina que somente eram possíveis por *mêi* das imagens e a sua reverberação na mídia local e em redes sociais. Essas imagens tinham em seu escopo, uma noção de performatividade que permitia agregar sentido após o espaço de tempo dos *Ensaio*s e *Temporadas* do coletivo. O sentido de suas práticas foi sendo performado imagetivamente ao longo de publicações em redes sociais e vídeos que mobilizavam essas imagens explorando ao máximo esse recurso para a construção política e discursiva. A performatividade das imagens foi primordial para o *Salve Rainha* alcançar um lugar na história desta cena artística e cultural e, portanto, modificar a imagem já construída em torno de Teresina.

Por outro lado, a aproximação e construção de uma reflexão entre o *Salve* e a Teresina tinha como maior desafio a carga simbólica que Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior possuía para o coletivo; contudo, não estamos afirmando que as singularidades devam ser suprimidas, pois reconhecemos que Junior e o *Salve Rainha* sejam dois elementos indissociáveis, mas podemos concluir que o coletivo não estava sujeito à singularidade de Junior, pois existia *bêanli* uma relação de coexistência que

somente em coletividade tinha força política e social. A pesquisa evidenciou a *precisão* de se reconhecer a complexidade dessa relação enquanto um elemento importante de ser discutido quando pensamos a singularidade que figuras da natureza de Junior implicam nesse tipo de coletivos. O jornalista, ainda que isoladamente tivesse uma força relevante, somente quando estabeleceu uma relação de coletividade com outros sujeitos, conseguiu *peitar* a sociedade e provocar mudanças. No Yorubá, chama-se de *Àbíkú*, àquelas pessoas que vieram ao mundo, provocaram grandes e significativas mudanças e partiram rapidamente. Junior e Torquato, são essas pessoas, e compartilhavam a habilidade de imaginar uma cidade que estava para além do que vemos.

Mesmo depois do encerramento das atividades, o entendimento de reinvenção semeado pelo coletivo, reverberou através de muitos de seus antigos membros que desenvolveram atividades que decorriam do acúmulo de experiências compartilhadas e vivências urbanas. Formaram-se novos espaços culturais, apareceram novas *drags queens* e criaram-se outros coletivos em Teresina que guardam nas entrelinhas, fragmentos do fazer coletivo mobilizado pelo Salve Rainha.

Entendemos que mesmo que o coletivo tenha encerrado suas atividades, a noção de cidade que foi transmitida entre seus integrantes, reverberou em diversas frentes e modos de se relacionar com Teresina. Nesse sentido, concluímos que existia um nível de radicalidade relevante no modo de produzir cidade desenvolvido pelo *Salve Rainha*, e ela não se restringe às ocupações de espaços inusitados, mas sim, através da representatividade política desse gesto urbano de tensionar certos valores tradicionais.

Esta pesquisa trouxe um dos possíveis gestos a serem operados através dos fragmentos do coletivo *Salve Rainha*, demonstrando como as imagens mobilizadas pelo coletivo são relevantes para narrar sobre a produção e reinvenção da cidade. Deixamos uma ruma de caminhos abertos, de maneira a instigar outras pessoas a trazerem seus interesses em mobilizar as várias cidades que o *Salve* evocou. Assim, esses encontros servem como ponto de partida e desdobramentos para outras pesquisas que almejem discutir o fazer cidade a partir da construção de narrativas entre acervos.

# REFERÊNCIAS:

A TURMA de Torquato. Revestrés, Cultura, 2 dez. 2020. Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/reves/cultura/turma-de-torquato/>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

AGUIAR, Poliana dos Santos. Entrevista [Jan. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. 2006. 273f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ALDANA, Erin. Desenhos no mapa da cidade. In: RAMIRO, Mário (org.). **3 nós3: intervenções urbanas - 1979-1982**. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 165-176.

ALMEIDA JUNIOR, Dilton Lopes de. **À margem: Diante da poesia, diante da cidade**. 2017. 312 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AMOR, Monica; BASUALDO, Carlos. Hélio Oiticica, Apocalipopótese, 1968. In: The Artist as Curator, #8, **Mousse**, n. 49, 2015. Disponível em: <<http://moussemagazine.it/taac8-a/>>. Acesso em 10 set. 2022.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume-FAPESP, 2002.

APÓS quatro anos de obras, ponte do Meio é inaugurada em Teresina. Oito Meia, Teresina, 14 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.oitomeia.com.br/noticias/politica/2017/08/14/apos-quatro-anos-ponte-do-meio-e-inaugurada-em-teresina/>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ARAÚJO, Tássia Souza. Entrevista [Jan. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

BARBOSA, Carlos Lopes. **'Um grupo de pessoas que não se aquietava': Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana em Teresina na década de 1970**. 136f. 2018. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **'Juventude Torquato Neto': as marcas singulares no filme David vai Guiar em Teresina da década de 1970**. Escritas. Revista do Curso de História de Araguaína, Palmas, v. 8, n. 2, 2016, pp. 192-208.

BASSANI, Jorge. **Coletivos na cidade de São Paulo**. São Paulo: Boletim Observatório Itaú Cultural, 2016. 1 vídeo (14m 47s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6ee-tuRKmPB4&t=340s>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BRANDÃO, Laura Lene Lima. **Juventudes em trânsito: práticas juvenis, especialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970**. 2015. 216f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL PAES, Brígida Moura. **Arte para uma cidade sensível: Arte como gatilho sensível para novos imaginários**. 2018. 314 p. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAMPT, Tina M. **Listening to images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CANCLINI, Néstor García. **La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte**. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália**. 2004. 289 p. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade dizível história e memória em Tristeresina - a cidade subjetiva de Torquato Neto. **T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A.** Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília, v. 14, n. 1-2, 2006, pp. 163–174. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27976>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CASTELLO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbundeliberário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. **História Unisinos**, vol. 9, São Leopoldo: FAPERGS, 2005. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/6432>>. Acesso em: 10 de ago. 2021.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, pp. 177-194, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100008>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de. **Virar ao avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re)apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970**. 2014. 245f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA**, Rio de Janeiro, pp. 66-71, 2004. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_fernando\\_cocchiarale.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2022.

- COELHO, Frederico Oliveira. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, Frederico. Uma história necessária. In: LOPES, Fernanda. **Área Experimental:** Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. São Paulo: Prestígio editorial, 2013, pp. 7-13.
- COLETIVO Salve Rainha encerra temporada neste domingo. Meio Norte. Teresina, 26 maio 2016. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/noticias/coletivo-salve-rainha-encerra-temporada-neste-domingo-294633>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- COLETIVO Salve Rainha faz da rua o maior palco da arte em Teresina. O Dia, Teresina, 2 maio 2015. Disponível em: <<https://portalodia.com/noticias/piaui/coletivo-salve-rainha-faz-da-rua-o-maior-palco-da-arte-em-teresina-232526.html>>. Acesso em: 5 ago 2021.
- COMPANHIA de homens - um ícone de várias gerações. Teresina: Tv Garrincha, 2 jun. 2022. 1 vídeo (1h 33m 16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZhYqA7mFBg>>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. **Arquitetura brutalista no Piauí nos anos 1970.** Arqtextos, São Paulo, ano 15, n. 174.02, dez. 2014. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/15.174/5367>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- CUNHA, Paulo José. O Piauiês de todos nós. Porto Novo: Chá das cinco, 28 out. 2021. 1 vídeo (34m 46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v7Ym6Bucjnw>>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.
- FAÇANHA, Antonio Cardoso. **A evolução Urbana de Teresina:** agentes, processos e formas espaciais. 1998. 129f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: Edusp, 2017.
- FELIX, Richard Henrique. 2020a. Fotografia do Acervo pessoal de Richard Henrique Félix. Cedido ao autor.
- FELIX, Richard. Henrique (@hiperbolar). As primeiras drags da cena de Teresina. Twitter, 29 jun. 2020b. Disponível em: <<https://twitter.com/hiperbolar/status/1277594740448518144>>. Acesso em: 10 jun. 2021
- FERREIRA, Luiza Helena Guimarães. **Enredar:** 'a arte de organizar encontros'. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (orgs.). Rizoma.net: Artefato. Sem editora: sem local, 2002, pp. 20-30. Disponível em: <[https://desarquivo.org/sites/default/files/rizoma\\_artefato\\_0.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/rizoma_artefato_0.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2022.
- FREITAS, Fernando Jorge. Entrevista [Fev. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.
- FRANCO, Pamela; AFONSO, Alcilia. **Avenida Frei Serafim:** anotações sobre uma paisagem moderna. Moldova: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

- FRITHE. Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/frithe>>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (orgs.). **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, pp. 250-264.
- GOOGLE MAPS, 2022. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-5.0830542,-42.7962182,3a,75y,58.85h,85.55t/data=!3m6!1e1!3m4!1sfS7sEy2Mhxm-pgIzA6cY-vA!2e0!7i13312!8i6656>>. Acesso em: 10 de set. 2022.
- GRUNEBERG, Christoph. The modern art museum. In: BARKER, Emma (org.). **Contemporary Cultures of Display**. New Haven: Yale University Press, 1999, pp. 26-49.
- HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: Maricato, Ermínia, et al. **Cidades Rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, pp. 27-34.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INTERAJE. Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/InstitutoInteraje>>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- ITAÚ CULTURAL. Programa Helio Oiticica. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=131&tipo=2>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JUNIOR, Francisco das Chagas de Araújo Costa. Salve Rainha ocupa espaços urbanos em Teresina. Teresina: Legislativo TV, 2015. 1 vídeo (2m15s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hi1G4MewR6o>>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- KRUEL, Kenard. **Torquato neto ou a carne seca é servida**. Teresina: Zodíaco, 2016.
- LEITE, R. M. Arnaldo Albuquerque. Blog A musa esquecida. Teresina, 23 nov. 2015. Disponível em: <<http://grupomangarosa.blogspot.com/2008/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- LIMA, Antônia Jesuíta de. **Favela COHEBE**: uma história de luta por habitação popular. Teresina: EDUFPI, 1996.
- LIMA, Avelar Amorim. **Aquenda, mona!**: travessia etnográfica pelas experiências de drag queens em Teresina-PI. 2016.123f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.
- LIMA, Eduardo Rocha. O Fabulador Alair Gomes: narrativas e imaginários de cidade, Rio de Janeiro 1970. In: XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 2018, Rio de Janeiro. **Anais do XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, 2018. Disponível em: <[www.even3.blob.core.windows.net/anais/83018.pdf](http://www.even3.blob.core.windows.net/anais/83018.pdf)>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- LIMA, Lívio César de Castro. Entrevista [Fev. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

LIMA, Piero Carapiá Baptista; HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. Beyond the Jornadas de Junho: from the street demonstrations to the voice of the multitude – reflections on political exercises in public spaces in the era of networks. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, vol. 18, n. 2, mai.-ago., 2016, pp. 275-290. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5139/513954269008.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LOPES, Dilton; JACQUES, Paola Berenstein; SILVA, Ramon Martins da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margaret da Silva; CERASOLI, Josianne França (orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico - tomo III: modos de narrar**. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 22-49.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Aduino (org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 57-70.

MATTOS, Sergio; USP. Um perfil da TV Brasileira (1990), e Jornal da USP. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/os-70-anos-da-tv-no-brasil-politica-realismo-e-narrativa-da-na-cao/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

MAZZUCHELLI, Cristiana. Arte como projeto? In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (orgs.). **Rizoma.net: Artefato**. Sem editora: sem local, 2002, pp. 60-72. Disponível em: <[https://desarquivo.org/sites/default/files/rizoma\\_artefato\\_0.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/rizoma_artefato_0.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MEDEIROS, Jorge. 2021. Fragmento de Jornal do Acervo pessoal de Jorginho Medeiros. Cedido ao autor.

MEDEIROS, Júlio. Rua Climatizada. Som d'arquitetura. Teresina, 30 jul. 2009. Disponível em: <<http://somedarquitetura.blogspot.com/2009/07/rua-climatizada.html>>. Acesso em: 02 set. 2021.

MELO, Constance de Carvalho Correia Jacob. **Expansão urbana do município de Teresina e as políticas habitacionais a partir de 1966**. 2009. 110f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

MOORE, Alan. General Introduction to Collectivity in Modern Art. **The Journal of Aesthetic Protest**, n. 3, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.joaap.org/new3/moore.html>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MOREIRA, Amélia Alba Nogueira, et al. A cidade de Teresina. **Boletim Geográfico**, Rio de Janeiro, a. 31 n. 230, set./out. 1972, pp. 3-185.

MORTIMER, Junia Cambraia. Pensar por imagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico – tomo I: modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018, pp. 146-175.

OLIVEIRA, Edmar. Miss Dora. Teresina, 1972. 1 vídeo (12m 55s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkkFeUPu0hM>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

PARADA da Diversidade em Teresina celebra. 02 set. 2017. Disponível em: <<https://www.campoaioremfoco.com.br/noticia/5673/Parada-da-Diversidade-em-Teresina-celebra-orgulho-LGBT-com-shows-nacionais>> Acesso em: 10 abr. 2022.

PECHMAN, Robert Moses. “Mas como tirar poesia de coisa tão comezinha?": O que pode uma mulher quando fotografa a cidade? Aracy esteve e a cidade de Salvador. In: MORTIMER, Junia Cambraia; DRUMMOND, Washigton. (orgs.). **Entre imagem e escrita**: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador. Salvador: Edufba, 2020, pp. 14-26.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PIRES, Paulo Roberto. **Torquatália**: Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.

PONTE da Frei Serafim em Teresina corre risco de desabamento, revela estudo. Notícia ao Vivo. 28 out. 2015. Disponível em: <<https://www.noticiaaovivo.com/2015/10/ponte-da-frei-serafim-em-teresina-corre.html>>. Acesso em: 04 set. 2021

PONTES, Maria Adelaide. Intervenção urbana como sistema. In: RAMIRO, Mário (org.). **3 nós3**: intervenções urbanas - 1979-1982. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 138-164.

PORTA, Kency (@kencyporta). 2015. Profile. Instagram, 19 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.instagram.com/kencyporta/?hl=pt-br>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RAIO, Railane. Entrevista [Jan. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

RAMIRO, Mário (org.). **3 nós3**: intervenções urbanas - 1979-1982. São Paulo: Ubu, 2017.

ROSAS, Ricardo. Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação? I Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedacos. São Paulo, ago. 2005a. Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa\\_01/mesa1\\_ricardo\\_rosas](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa_01/mesa1_ricardo_rosas)>. Acesso em 20 jan. 2022.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. **RUA**, Campinas, v. 12, n. 1, 2005b, pp. 27-35.

SALVE RAINHA. E os ensaios de B-R-O-Bró estão só começando. Teresina, 2 nov. 2014a. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/u6bOSvAa7\\_/](https://www.instagram.com/p/u6bOSvAa7_/)>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 3 set. 2014b. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/seBfC-Aa2L/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Os ensaios... Teresina, 30 set. 2014c. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/tktEqpAaxG/.30>> Acesso em: 30 ago. 2021.

SALVE RAINHA. Teresina, 8 set. 2014d. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/690679414350594>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 28 set. 2014e. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/700041133414422>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Exposição... Teresina, 9 set. 2014f. Facebook: @salverainhacafe. Disponível

em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/690686084349927>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Estamos na “caça” dos...Teresina, 24 nov. 2014g. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/vy8WBAGA\\_G/](https://www.instagram.com/p/vy8WBAGA_G/)>. Acesso em: 22 set, 2021.

SALVE RAINHA. Teresina, 28 dez. 2014h. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/757797170972151>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 24 nov. 2014i. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/vy8WBAGA\\_G/](https://www.instagram.com/p/vy8WBAGA_G/)>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. É na rua! É de graça! Teresina, 23 nov. 2014j. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/vwSt0iAa3k/>> Acesso em: 20 set. 2021.

SALVE RAINHA. Teresina, 30 abr. 2015a. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/823567867728414>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 15 set. 2015b Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/888995701185630>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 30 jun. 2015c. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/852372908181243>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Pra que...Teresina, 30 nov. 2015d. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/918965634855303/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 2 fev. 2015e. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/777317469020121>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Setembro vem...Teresina, 25 ago. 2015f. Facebook: @salverainhacafe Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/879801345438399>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 15 set. 2015g. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/888996801185520>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Saiu o nosso jornalzin. Teresina, 17 maio 2015h. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/2yQq-Wga3b/>> Acesso em: 5 set. 2021.

SALVE RAINHA. Jornal do Salve. n. 3, 2015i. Disponibilizado por Flávia Bomfim.

SALVE RAINHA. O 19 de abril bate os tambores. Teresina, 13 abr. 2015j. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/1b\\_ah4AayL/](https://www.instagram.com/p/1b_ah4AayL/)> Acesso em: 5 set. 2021.

SALVE RAINHA. É carnaval...Teresina, 3 fev. 2016a. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/949957545089445>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. O público pediu... Teresina, 26 abr. 2016b. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/1002217823196750/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 4 set. 2016c. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1086827008069164/1086827308069134>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 4 set. 2016d. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1086819304736601/1086820784736453>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 4 set. 2016e. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1086827008069164/1086829191402279>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

SALVE RAINHA. 24 maio 2016f. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/1018297588255440>>. Acesso em: 30 set. 2021.

SALVE RAINHA. 29 ago. 2016g. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <[www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1080887531996445/1080891281996070](http://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1080887531996445/1080891281996070)>. Acesso em: 28 set. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 14 fev. 2017a. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1236956349722895/1236956466389550>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Teresina, 6 mar. 2017b. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/a.1255022174582979/1255023891249474>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

SALVE RAINHA. Tá curioso pra saber... Teresina, 27 jan. 2017c. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BPxVPUgU-E/>>. Acesso em: 5 set. 2021.

SALVE RAINHA. A roda sobre Arte...Teresina, 19 fev. 2017d. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/1242286705856526>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SALVE RAINHA. 11 fev. 2018. Facebook: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salverainhacafe/photos/1584706954947831>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel (orgs.). **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015, pp. 437-466.

SEGUNDO meio de comunicação mais usado é internet, aponta pesquisa. G1, Economia, 07 mar. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2014/03/segundo-meio-de-comunicacao-mais-usado-e-internet-aponta-pesquisa.html>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

SHOPPING Natureza gera renda para cerca de 60 produtores em Teresina. Cidade Verde, Teresina, 05 abr. 2016. Economia. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/216841/shopping-natureza-gera-renda-para-cerca-de-60-produtores-em-teresina>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SINTÉTICA, Festa (@sinteticafesta). The time has come!!!. Instagram, 17 ago. 2015a. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/6gig6Qpt0v/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

SINTÉTICA, Festa (@sinteticafesta). Confrim na nossa página.... Instagram, 17 ago. 2015b.

- Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/7D-feKpt-E/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- TERESINA. Arquivo da Fundação Monsenhor Chavez. Prefeitura Municipal de Teresina, 2021.
- TERESINA. Decreto-Lei nº 97, de 09 de setembro de 2013. Declara Patrimônio Imaterial o Piauiês. 2013. Disponível em: <[https://sapl.al.pi.leg.br/media/sapl/public/materialegislativa/2013/317/317\\_texto\\_integral.pdf](https://sapl.al.pi.leg.br/media/sapl/public/materialegislativa/2013/317/317_texto_integral.pdf)>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- TERESINA. Relatório Final do Plano Diretor de Transportes e Mobilidade Urbana de. Prefeitura Municipal de Teresina, 2008. Disponível em: <<https://semplan.pmt.pi.gov.br/wp-content/uploads/sites/39/2017/03/PLANO-DIRETOR-DE-TRANSPORTE-E-MOBILIDADE-URBANA-DE-TERESINA.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- TORQUATÁLIA - Iconografia completa. 2018a. Disponível em: <<https://www.torquatoneto.com.br/copia-copia-som-imagem?pgid=jfjnji1u-eeaf72a0-d6f6-11e8-8c97-12efbd0b6636>>. Acesso em: 5 jun. 2020.
- TORQUATÁLIA - Iconografia completa. 2018b. Disponível em: <<https://www.torquatoneto.com.br/copia-copia-som-imagem?pgid=jfjnji1u-eeaf72a0-d6f6-11e8-8c97-12efbd0b6636>>. Acesso em: 5 jun. 2020.
- TORQUATO NETO durante gravações do filme Adão e Eva, do paraíso ao consumo, 1972. Foto de: Antônio de Noronha. Imagem cedida por Guga Carvalho.
- VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- VEM PRO MEIO. Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/VemProMeio-Teresina/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- VEJA pesquisa completa do Ibope sobre os manifestantes. G1, Brasil, 24 jun. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/06/veja-integra-da-pesquisa-do-ibope-sobre-os-manifestantes.html>>. Acesso em: 04 ago. 2022.
- VIAJOU sem Passaporte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399320/viajou-sem-passaporte>>. Acesso em: 18 maio 2022.
- VIANA, Silvia. Será que formulamos mal a pergunta? In: MARICATO, Ermínia, et al. **Cidades Rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/ Carta Maior, 2013, pp. 53-58.
- VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70**. 1999. 126f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- VIVA MADALENA. Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/vivamadalena>>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- VÔLEI Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. Cidade Verde, Entretenimento, 16 ago. 2015. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 04 ago. 2022.
- ZORZETE, Francisco. Apresentação. Blog Grupo Manga Rosa. São Paulo, 20 maio 2008. Disponível em: <<http://grupomangarosa.blogspot.com/2008/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.















