

Arte, Intelectualidade e Intervenção Urbana: Itinerário Artístico e Intelectual de Afonso Lima na Modernidade Teresinense nas Décadas de 1970 e 1980.

Francisco Lopes da Silva Filho

Resumo: O presente artigo analisa a relação existente entre intelectualidade, cidade e suas intervenções urbanas. Especificamente, a atuação do intelectual como ator político, produtor de conhecimento e inventor artístico. Nesse entendimento, o intelectual que apresentamos nesse trabalho é o piauiense José Afonso de Araújo Lima, um artista e pesquisador articulado com uma cidade conceito e seu tempo. Ao ter acesso à obra e documentos de Afonso Lima: peças teatrais, livros, cartas etc., surgiu a necessidade de compreender seu itinerário artístico e intelectual sobre o “progresso” na cidade de Teresina, nas décadas de 1970 e 1980, sublinhando as influências das políticas culturais empreendidas pelo Estado no sentido de tornar a capital a cidade mais moderna do Nordeste. Como base teórica dialogamos com: itinerário e intelectual de Sirinelli (1998 - 2003), cidade conceito e táticas e estratégia em Certeau (1990), identidade intervalar de Bhabha (1998). Assim, é a partir do estabelecimento destas delimitações e acepções teóricas que o problema central da nossa proposta de investigação ganha forma. Destacadamente: “Analisar o itinerário artístico e intelectual de Afonso Lima sobre os discursos de progresso empreendidos pelas políticas culturais do Estado do Piauí sobre a cidade de Teresina, nas décadas de 1970 e 1980, bem como sua relação com a construção de identidades”.

Palavras – Chave: Intelectualidade. Cidade. Modernidade. Arte. Afonso Lima.

Abstract: This paper analyzes the relationship between intellectuality, city and its urban interventions. Specifically the intellectual's role as a political actor, knowledge producer and artistic inventor. In this understanding, the intellectual we present in this work is Piauiense Afonso Lima, an artist and researcher articulated with a concept city and its time. By having access to Afonso Lima's work and documents came the need to understand his artistic and intellectual itinerary about Teresinese "progress" in the 1970s and 1980s, underlining the influences of cultural policies undertaken by the state to make the capital the city. most modern in the northeast. As theoretical framework our work dialogues with: Sirinelli (1998-2003) notion of itinerary and intellectual, concept city in Certeau (1990) and interval identity of Bhabha (1998). It is from the establishment of these boundaries and theoretical meanings that the central problem of our research proposal takes shape. Notably: “To analyze Afonso Lima's artistic and intellectual itinerary on the discourses of progress undertaken by the cultural policies of the State of Piauí on the city of Teresina in the 1970s and 1980s, as well as their relationship with the construction of identities”.

Keywords: Intellectuality. City. Modernity. Art. Afonso Lima.

Art, Intellectuality and Urban Intervention:
Afonso Lima's Artistic and Intellectual Itinerary in Teresina's
Modernity in the 1970s and 1980s.

Introdução

Quando nos deparamos com pesquisas que versam sobre intelectualidade encontramos diversos recortes, enquadramentos e epistemologias típicos de qualquer área ou campo de pesquisa. No entanto, nesse trabalho não vamos nos reportar as gêneses do termo ou do próprio conceito de intelectual. Não vamos elencar informações geográficas, espaciais, culturais ou históricas que focalizem o momento e espaço específico do surgimento de tal categoria histórica, uma vez que a historiografia já dá conta dessa celeuma com seus enquadramentos e dilemas característicos do fazer historiográfico.

No entanto, é importante ressaltar que as pesquisas apontadas pela história social dos intelectuais assumem um caráter polissêmico, que variam de acordo com momento histórico focalizado. Desse modo, nesse artigo, tomamos como referência o intelectual sob a perspectiva dos trabalhos do historiador francês Jean-François Sirinelli¹, para este pesquisador, o intelectual pode ser definido por duas concepções, uma social e ampla, onde podem exercer funções de mediadores sociais, e outra estreita, ancorada na acepção de engajamento.

Sirinelli aloca nessa primeira concepção professores, estudantes, jornalistas que para além de seus ofícios cotidianos exercem também suas atividades e práticas intelectuais, observadores e críticos sociais sem necessariamente intervir em seu meio. Enquanto que na segunda, estariam sujeitos que executam atividades de maior influência na esfera pública social; seriam sujeitos que agem diretamente sobre instituições e que defendem posições ideológicas.

Dessa forma, as funções exercidas por esses agentes se encontram baseadas pela utilização de saberes que lhes permitem uma “interferência” maior nos espaços sociais. Desse modo, os espaços urbanos seriam seu campo de inspiração, de influências e lugar de debates e reflexões políticas.

São nessas acepções de um intelectual estreito, com os dilemas sociais, engajado, que de certa forma, interfere em seu meio social e que mantém relações de trocas constantes com sua cidade que se estrutura nossa pesquisa. Dito isso, o presente trabalho analisa a relação

¹Jean-François Sirinelli, é historiador francês especialista em história política e cultural do século XX, é professor do Institut d'Études Politiques de Paris. Desenvolveu, também, diversos trabalhos no campo da história dos intelectuais, da cultura de massa, da França na década de 1960 e da história do tempo presente. Seus trabalhos que nos servem de base para pensarmos a intelectualidade são: “**As elites culturais**. In: RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. Para uma história cultural. Lisboa, Editora Estampa, 1998; e **Os Intelectuais**. In: REMOND, René. Por uma História Política. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003.”.

existente entre intelectualidade, cidade e suas intervenções urbanas, mais especificamente, a atuação do intelectual como ator político, produtor de conhecimento e inventor artístico.

Nesse entendimento, o intelectual que apresentamos é o piauiense José Araújo de Afonso Lima², nascido em 1954, na cidade de Campo Maior, localizada ao norte do Piauí. Ainda na infância foi morar em Teresina, capital do estado. É advogado, historiador, dramaturgo (ator, autor, diretor), compositor, poeta, envolvido com a cena intelectual e cultural do Piauí desde muito jovem, quando ingressou no Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares do Estado do Piauí - CEPI³. Foi o primeiro presidente da federação de Teatro Amador do Piauí, Secretário Geral e Vice-Presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA, Coordenador do Sistema Estadual de Teatros, Presidente do Conselho Municipal de Cultura de Teresina, Superintendente da Fundação Cultural Monsenhor Chaves⁴, atualmente reside na cidade de Goiânia.

Um intelectual, artista e pesquisador articulado com uma cidade conceito e seu tempo. Ao ter acesso a obra e documentos de Afonso Lima surgiu a necessidade de compreender seu itinerário artístico e intelectual sobre o “progresso” teresinense nas décadas de 1970 e 1980, sublinhando as influências das políticas culturais empreendidas pelo Estado do Piauí, em anos de Ditadura Militar instituída no Brasil a partir de 1964.

A Cidade como Palco do Progresso

Ao longo de sua história, Teresina passou por diversos processos espaciais e sociais e sua estrutura foi ao longo dos tempos se moldando, não só pelas necessidades e vontades de

²Nas páginas que sequeem ao nos referir a esse intelectual será utilizado apenas pelo nome de Afonso Lima, como é mais conhecido intelectual e artisticamente. Além de intelectual, Afonso Lima é dramaturgo, ator, diretor, produtor, escritor, poeta, compositor, ensaísta, cronista; fez parte da geração mimeógrafo de Teresina na década de 1970; é também historiador e advogado.

³Se a cidade de Teresina passava por transformações de ordem espacial, esse Centro de Estudo seria o órgão responsável para empreender novos costumes e novos padrões culturais, artísticos e intelectuais na capital. O CEPI fazia parte da Fundação Projeto Piauí, criado no ano de 1971 no governo de Alberto Tavares Silva. Para implantar o CEPI o governo trouxe pessoas de fora do estado, entre as quais estavam o diretor do Centro, Reginaldo Carvalho, que era maestro, filósofo e foi o primeiro compositor brasileiro a trabalhar com música eletroacústica. Suas primeiras obras datam de sua estada em Paris com bolsa obtida por influência de Villa Lobos. Foi diretor do Instituto Villa-Lobos, que na época se transformou em um importante Centro para a prática da música experimental no Brasil. Foi um dos fundadores do curso de Música da Universidade Federal do Piauí – UFPI e também fundador da Escola de Música de Teresina (EMT). Faleceu em 29 de junho de 2013, aos 80 anos, na cidade de João Pessoa. Chegando em Teresina, Reginaldo Carvalho convidou Murilo Eckhard para fazer parte do projeto. Eckhard, além de ator, era diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista e artista plástico. Ele iniciou sua carreira artística em Brasília e logo se tornou um dos maiores diretores de Teatro experimental do Brasil. Ficou no Piauí durante toda a década de 1970 e parte de 1980. Faleceu aos 78 anos de idade, em 1998. Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador obtido por meio de pesquisas e relatórios construídos desde 2005.

⁴Secretaria de Cultura do município de Teresina.

seus gestores, como também pelas ações das camadas populares que afetaram em seus traços urbanísticos.

Portanto, o período recortado nessa pesquisa se caracteriza como sendo um dos mais atuantes do governo militar, contraditoriamente é marcado pelo antagonismo de progresso econômico e cultural preconizado pelo discurso oficial do governo e as arbitrariedades que eram impostas aos setores que se colocassem contra esse sistema, principalmente a artistas e intelectuais que usavam de suas sensibilidades para protestarem contra a ordem vigente. É se apropriando dos sentidos constitutivos dessa cidade conceitual que o Afonso Lima vai inventando e reinventando Teresina. Onde,

Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, sempre correspondem outras tantas cidades imaginárias, o que demonstra ser a cidade uma obra do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos.⁵

Para compreender como o intelectual subjetiva essa cidade conceito é preciso deixar-se levar pelo movimento artístico que suas obras permitem, apreciando-as sem julgá-las numa ordem normal ou estrutural. Mesmo elas estando centradas em uma cidade real, visível, as cidades percebidas no corpo da obra desse artista fogem da ordem. Sua cidade é imaginada e (re)construída a partir das representações e subjetividades que habitam sua existência e que está centrada em uma Teresina real, visível e como o mesmo usa seus espaços. Dessa forma afirma:

A minha Teresina é a cidade da arte, a cidade festeira cheia de luz e bravura nordestina, que mesmo esturricada pelo sol e pela secura, sabe trilhar o sentimento da solidariedade e dele constrói a cidade do presente e mesmo que a queiram murchar, ela não murchará jamais, pois sempre brotará um veio, um olho d'água, por menor que seja, num verso de um poema, num grito de um teatro, num acorde de uma música ou na pincelada colorida numa tela ordinária, escancarando aos nossos olhos: reage, reage e faz.⁶

O fio que nos conduz para a citação transcrita nos aponta para uma cidade moderna, de fontes luminosas⁷, efêmera, próspera e ao mesmo tempo excludente, característica observada

⁵ **A invenção do cotidiano 1** – arte de fazer. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994, 172.

⁶ LIMA, José de Afonso Araújo. Entrevista concedida [jul. 2012.]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

⁷ As praças, o jardim do Palácio de Governo e as calçadas centrais da Avenida Frei Serafim (principal avenida da cidade) foram dotados, pelo engenheiro Alberto Silva, de fontes luminosas. Jatos d' água movidos por motores elétricos e iluminados por luzes coloridas passaram a fazer parte da paisagem de Teresina na segunda metade do

nas cidades modernas. Essa é a Teresina cortejada pelo amante arauto, a cidade musa, parafraseando os preceitos do escritor italiano Ítalo Calvino em suas cidades invisíveis.⁸

O trecho mencionado são representações da Teresina moderna e do progresso vivenciado na segunda metade do século XX, especificamente nas décadas de 1970 e 1980⁹. Assim como nas cidades brasileiras de grande e médio porte, Teresina atravessou as décadas em questão acompanhando o protagonismo dos discursos e ações modernizantes e progressistas do Estado. Hoje, portanto, são de conhecimento público e acadêmico as intervenções físicas que objetivaram reorganizar as práticas cidadinas na capital, tentando incluir em Teresina o ideal progressista alimentado pela burocracia Estatal.

Nesse contexto, ocorreu um intenso fluxo migratório da população da zona rural para as cidades de grande e médio porte, uma vez que eram empregados os discursos modernizador, industrial e capitalístico do regime militar. As cidades, nesse período, passam a “encantar” o homem do campo, elas eram sinônimo de beleza, oportunidade e progresso. Em sua maioria, eram bonitas, projetadas, luminosas, eram preparadas para atrair esses sujeitos do campo para sua malha.

No Piauí, essa realidade não seria diferente, e toda aquela efervescência política e social surgia, assim, como uma oportunidade de a população pobre realizar seus sonhos, uma vez que o progresso estava chegando a Teresina e muitos sujeitos se deslocaram do campo para a próspera capital. Muitos foram os motivos dessa migração, uns estavam em busca de tratamento de saúde, outros por melhores condições de vida, outros ainda, em busca de educação, pois na década de 1970 foi criada a Universidade Federal do Piauí, oportunizando assim um ensino superior seguro e próximo da família. Desse modo:

É para esta cidade de forte influência regional, sede administrativa e o centro mais dinâmico do Piauí, que muitos migrantes se dirigiam em busca de oportunidades de emprego, moradia, saúde ou educação que lhes

século XX, especificamente nas décadas de 1970 e 1980. Ver. BRITO, Marylu Alves de; DIAS, Laécio de Barro, NASCIMENTO, Francisco Alcides. Fontes Luminosas e outras luzes da cidade. In: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005.

⁸Ítalo Calvino desperta no leitor a possibilidade de ver várias cidades em uma só, dependendo de quem a observa e a pratica. Desse modo, por meio de metáforas, podemos cartografar cidades reais e transpor para um universo literário, dramaturgic, fílmico, arquitetônico e etc. Para melhor compreensão ver: CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹Já na primeira metade da década de 1970 é possível observar as mudanças impostas à capital. O governador Alberto Silva (1971-1975), juntamente com o prefeito Joel Ribeiro, realizaram algumas obras de embelezamento. Dentre as principais obras destacam-se: a reforma do Hotel Piauí, do Palácio de Karnak, da Praça Marechal Deodoro da Fonseca, a reforma do Theatro 04 de Setembro, criação da Universidade Federal do Piauí, ampliação do anel viário da cidade, construção do Estádio Albertão, criação de vários conjuntos habitacionais para a população de baixa renda, entre outros. Acrescentamos ainda, que esses discursos também foram propagados nos governos posteriores.

assegurassem uma vida mais estável e sem tantas atribulações. Eram pessoas que se desfaziam do pouco que possuíam no campo e migravam para a cidade, onde a realidade, muitas vezes, se mostrava adversa a imaginada.¹⁰

Nesse entendimento, por mais que Teresina tenha sido dotada de infraestrutura no sentido de torná-la moderna e com várias obras de embelezamento, a cidade não conseguiu contemplar todos os sujeitos que “embarcaram” no sonho de uma nova vida na cidade próspera. Para tanto:

A grande quantidade de pessoas empobrecidas que vivia na capital era vista de diversas maneiras pelo poder público e por muitos intelectuais que trabalhavam nos jornais. Algumas representações construídas em torno desses setores sociais os caracterizavam como um empecilho ao projeto modernizador para a cidade, pois o pobre “enfeava” a cidade, sendo papel da imprensa denunciar o fato e do poder público resolver o problema, mesmo pelo viés mais autoritário.¹¹

E assim ocorreu, foi então que no governo de Alberto Silva (1971-1975) e do engenheiro Joel Silva, que na época era prefeito de Teresina, intensificou-se a preocupação com a moradia e o afastamento dos pobres das regiões consideradas centrais, e que atrapalhavam o projeto urbanístico. Nesse sentido, foram construídos uma estrutura viária e vários conjuntos habitacionais. Para tanto, a construção desses conjuntos habitacionais visava também desfavelar a cidade, afastando os pobres para extremos da periferia. As construções desses conjuntos foram mais intensas já no governo de Dirceu Arcoverde (1975-1979) no Estado, e com Wall Ferraz na prefeitura.

Esse crescimento populacional, somado aos altos índices de desemprego, intensificados com problemas de infraestruturas como água, pavimentação, transporte, escola etc. colocava a população de baixa renda cada vez mais à margem desse ideal de progresso e modernização tão preconizado pelo Estado. Sob esse aspecto, a obra de Afonso Lima também permite perceber essa realidade, servindo, portanto, como documento histórico. No espetáculo teatral “*Itararé – a República dos Desvalidos*” afirma: “Os moradores dos conjuntos habitacionais se veem destituídos de suas raízes culturais, visto que são jogados em ambientes que os afastam uns dos outros.”¹²

¹⁰MONTE, Regianny Lima. **A Cidade Esquecida:** (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Piauí-UFPI, Teresina, Piauí, 2010, p. 54.

¹¹MONTE, Regianny Lima. **A Cidade Esquecida:** (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Piauí-UFPI, Teresina, Piauí, 2010, p. 54.

¹²LIMA, José Afonso de Araújo. **Itararé-a República dos desvalidos.** Teresina, Piauí, 1983, p. 01.

Ainda em Itararé, Afonso Lima satiriza esses problemas enfrentados pelos sujeitos que moravam nesses conjuntos. Em seu texto, esse problema de estrutura, de saneamento básico é elencando no corpo da obra, não só na literatura dramaturgica, como também na encenação e por vezes, no cenário desse espetáculo. Ao apresentar as casas de Itararé como uma espécie de coringa, a personagem Pedro Henrique elenca as “maravilhas” *itarareianas* falando de seus mosquitos, suas lombrigas e suas “maravilhosas sífilis” brasileira:

Pedro Henrique: [...] Quanto ao ambiente externo não é muito incomum. Alguma lama [...] a sífilis mais pura e mais querida do mundo. A sífilis do prazer em alguns casos pode dar em outras partes, dependendo de como se utiliza a libertinagem e não se faz preciso esclarecê-la, pois ela é popular nestes conjuntos habitacionais.¹³

Os problemas sociais de Teresina e desses conjuntos habitacionais são contados e encenados de maneira jocosa e debochada, sem, no entanto, deixar de passar a mensagem de que algo precisava ser feito, que a população necessita refletir criticamente sobre a situação na qual ela estava inserida. E que a tão sonhada casa “própria” não era própria, que, na verdade, aqueles sujeitos passavam a ser inquilinos dos “senhores da habitação”, dos “donos do poder”, dos sonhos, como são bem expresso no espetáculo.

Diante disso, é importante pontuar as tensões existentes nessa década e como foram operados os micropoderes e as disputas entre o intelectual e as instituições que procuravam normatizar suas produções artísticas e intelectuais. Esses conflitos não eram apenas de ordem artística, mas também, social, uma vez que o Brasil estava envolto com as ideologias do milagre econômico propagandeadas pela imprensa e pelo Estado.

Desse modo, foram postos em prática vários projetos com o intuito de modernizar o Brasil, nas estruturas físicas e culturais. Esses processos fomentaram e compuseram o imaginário de grande parte da classe média e pobre, onde os sonhos foram estimulados pelos órgãos oficiais, sendo assim, Teresina não fugia a essa realidade. A ideia de consumo, principalmente de produtos industrializados, e a vontade de mudar de padrão de vida, advindas, sobretudo, do processo de urbanização, foram se expandindo dia a dia, não só pela imprensa, mas também, pelo próprio crescimento da cidade. Ancoradas por essas estruturas, a população de Teresina aumentava substancialmente:

As mudanças que foram implementadas atraíram mais pessoas humildes, que residiam, em sua maioria, em cidades de pequeno porte ou na zona rural, do

¹³ LIMA, José Afonso de Araújo. *Itararé-a República dos desvalidos*. Teresina, Piauí, 1983, p. 02.

que investidores ou industriais. Nesse sentido, a capital do Estado do Piauí passou a receber uma grande quantidade de migrantes, que procuravam se inserir na cidade e usufruir das oportunidades propagandeadas pela imprensa e pelo poder público. (Nascimento, MONTE, 2009.).

Assim, Teresina cresceu e junto com ela os problemas sociais. Segundo os dados do IBGE, entre 1970 e 1980 a população urbana passou de 181.062 habitantes para 339.042, e nesse contexto, são colocados em práticas muitos dos projetos mencionados anteriormente. Endossando esses dados, Antônia Jesuíta destaca:

A cidade cresceu de forma segregada e desigual e a atuação dos governos locais aprofundou as distorções. Os programas e projetos implementados complexificaram mais ainda o quadro urbano, já que concentravam ações em determinados setores econômicos e sociais e em áreas pontuais, em detrimento das demandas da grande massa populacional empobrecidas. Proposta como o Plano de Desenvolvimento Local Integrado_PDLI (1970), o Plano estrutural de Teresina_PET (1978), e a Comunidade Urbana de Recuperação Acelerada_CURA (1980) tiveram reduzido alcance, por não contribuírem para a melhoria do padrão urbano da cidade e, conseqüentemente para a elevação da qualidade de vida da população (LIMA, 1996).

Dentre muitos dos projetos pensados pelo Estado, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, quase sempre se estabeleceu uma pseudopreocupação em relação as artes, em especial, ao teatro, uma vez que essa expressão artística funcionou como uma espécie de linha de frente para as lutas democráticas em anos de ditadura militar. O Estado, muitas vezes, procurou criar órgãos com o intuito de “conservar” e difundir a cultura nacional.

As instituições criadas em nome da promoção e ampliação da cultura funcionam em prol de uma manipulação; agem verticalmente como braço do Estado e não como captador, mas cooptador dos anseios e das necessidades de uma sociedade. O apoio estatal fica condicionado à reatividade e criação de “novas” instituições e do repasse de verbas para as atividades culturais. A atuação do Estado culmina com a elaboração do Plano de uma Política Cultural, lançado em 1972, que representa o interesse estatal em apropriar-se dos novos conceitos emergentes, tais como: *popular* e *comunitário*. A respeito dessa informação, o pesquisador João Valter Ferreira Filho salienta:

Grande parte do salto cultural verificado no Piauí a partir da década de 1970 deve-se à figura do engenheiro Alberto Tavares Silva, que, ao assumir o Governo do Estado, no início da década de 1970, montou uma equipe de especialistas para cada área de atuação governamental e munuiu sua assessoria com todas as condições necessárias para empreender a

modernização administrativa do Estado. No campo da Educação, a orientação era cumprir todas as metas designadas pelo Governo Federal para a implantação da LDB/71 (FERREIRA FILHO, 2009).

Dentro de uma política pensada verticalmente o governo do Piauí cria o Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinar - CEPI instituição que procurou qualificar e profissionalizar muitos artistas e intelectuais de Teresina. Nesse Centro, Afonso Lima passa a fazer diversos cursos e por em prática muitos de seus trabalhos artísticos e literários:

Em 1972, face a demanda cada vez mais crescente por professores de Educação Artística, Alberto Silva decidiu criar o CEPI – Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares –, que tinha como objetivo inicial capacitar professores do ensino primário e secundário a trabalhar as diversas modalidades artísticas no cotidiano escolar (FERREIRA FILHO, 2009).

De acordo com o pesquisador do teatro Ací Campelo, esse Centro foi “criado dentro de uma filosofia de política oficial de cultura posta em prática pelo governo do engenheiro Alberto Silva, e por isso mesmo, questionado pela classe artística.

Como percebemos, a Teresina do progresso se configurava como a cidade das contradições, onde obras faraônicas e projetos culturais eram pensados no sentido de dar ares modernos e civilizados para a cidade, alocando-a no rol das maiores cidades brasileiras e é nessa cidade, que muitos intelectuais e artistas fabricam suas subjetividades. Onde, “todo grupo de intelectuais organiza-se a partir de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades, que alimentam o desejo e o gosto de conviver”¹⁴.

Desse forma, o percurso desse intelectual na cidade de Teresina se configura como a primeira justificativa que fundamenta a realização deste trabalho, oferecendo a possibilidade de apontar outros discursos sobre uma realidade histórica que foge dos padrões panópticos da cidade conceito e moderna.

Afonso Lima sempre manteve uma preocupação em defender os “filhos de ninguém”. Suas produções artísticas e intelectuais dialogaram com os processos históricos que atravessaram a cidade, fazendo com que esse intelectual passe a constituir processos indetentários a partir de sua relação com os sujeitos, projetos e políticas culturais¹⁵ empreendidas pelo Estado na capital piauiense ao longo das décadas de 1970 e 1980.

¹⁴SIRINELLI, Jean-François. **Os Intelectuais**. In: REMOND, René. Por uma História Política. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 246.

¹⁵Citamos: Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares – CEPI, Companhia Editora do Piauí – COMEPI, Comissão de Elaboração Editorial do Piauí – COEP, Conselho Estadual de Cultura – CEC, Conselho Estadual de Cultura e Escrita de História do Piauí – CECH, Fundação CEPRO, Projeto Petrônio Portela.

Entre o CEPI e o GRUTEPI: O Intelectual em Sintonia com seu Tempo

Na década de 1970, a arte piauiense passa por mudanças que reestruturam os cenários das expressões artísticas e intelectuais, principalmente na cidade de Teresina, que funcionou como uma espécie de projeto piloto de uma política traçada em prol de uma vida cultural mais agitada, assim:

O Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares foi criado [...] a partir do Projeto Piauí, que intentava implantar um modelo experimental de desenvolvimento integral e participativo através do Sistema Social de Educação para a Região Nordeste do Brasil. O governador do Piauí, de então, era Alberto Tavares Silva, músico exímio, o qual trouxe para terras piauienses alguns profissionais da Música e de outras áreas para se juntarem aos professores do Piauí.¹⁶

Foi dessa forma que o CEPI funcionou como uma estratégia de governo, profissionalizando e fomentando o fazer artístico no estado, principalmente na cidade de Teresina, que servia como pano de fundo para a política progressista instaurada no Piauí. Nesse sentido, Afonso Lima produzia e consumia a arte que era empreendida pelo CEPI. No entanto, ao longo dos tempos foi construindo suas táticas intelectuais para as estratégias que eram postas. Para elucidar como as estratégias do Estado eram pensadas recorreremos ao postulado de Certeau, que nos afirma que uma estratégia pode ser:

O cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças.¹⁷

Essas estratégias, podem ser compreendidas como uma “ordem” dominante, manifestada por um ciclo operante centrado nas redes institucionais, o que podemos perceber nas relações do CEPI com os artistas de Teresina. Uma das estratégias usadas pelos diretores do CEPI era de conquista, não só de público, como também de artistas. Por meio desse Centro Cultural muitos desses artistas se institucionalizaram nas redes estaduais e municipais de

¹⁶COELHO, P. J. P. **O impacto do Curso de Educação Artística no ensino e na produção de Artes Plásticas em Teresina**. Dissertação (Mestrado em Educação Universidade Federal do Piauí-UFPI). Teresina, 2002, p. 43.

¹⁷CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – arte de fazer**. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 99.

educação, com funções diversas que variavam desde arte-educador a setores ligados à administração.

Houve a intenção dos intelectuais do CEPI em homogeneizar os modos de fazer e pensar a arte de muitos intelectuais e artistas amadores que compunham a cena em Teresina nos idos de 1970. A importância desse grupo na formação social e artística de Afonso Lima foi significativa, pois o CEPI foi responsável por qualificar muitas das técnicas adotadas na obra desse intelectual. Em um memorial concedido a Ritinha, Maria Luisa de Aguiar Amorim reafirma a informação:

Minha memória diz pouco, mas sem desmerecer novos gênios, acho que o salão de humor criado pelo Albert Piauí, talvez não tivesse existido; o Zé Afonso (Afonso Lima) não tivesse desenvolvido e dado continuidade a sua literatura e suas artes cênicas no Piauí, não fora o movimento cultural do CEPI [...] Muita leitura foi aprofundada: da estética de Hegel, a Augusto Boal. A literatura brasileira e piauiense foi vasculhada. Muitos grupos musicais foram formados. E Teresina tá lá, com cajuína, bolo de goma, frito, suor e cerveja!¹⁸

Todavia, esse dramaturgo não foi “capturado” totalmente por essas estratégias. Dentro dessa realidade, Afonso Lima aproveitou as oportunidades que eram arroladas pelo CEPI e se deslocou para outras possibilidades. Não que ele estivesse totalmente fora dessas estratégias, mas deu outros sentidos a esses “cálculos” institucionais que eram empreendidos pelos órgãos que dirigiam o CEPI. Mesmo fazendo parte daquela situação, Afonso Lima também elaborou suas táticas que lhes possibilitaram pensar em uma possível liberdade artística, onde ele não manteve nenhuma base específica de operação. Essas táticas podem ser analisadas como:

A ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, a distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é o movimento “dentro do campo de visão do inimigo.”¹⁹

O intelectual não confronta as estratégias do CEPI de frente, pois suas táticas, assim como a de Certeau, baseiam-se, justamente, na “improvisação”, no “sutil”, no despretenhoso. Dessa maneira, assim como Certeau, o Afonso Lima expressou suas necessidades pessoais e

¹⁸ AMORIM, Maria Luiza de Aguiar. In: Memorial escrito. **Com o CEPI na Memória**: lembranças de Lu. Fortaleza, 5 de Abril de 2008.

¹⁹ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano 1** – arte de fazer. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 100.

artísticas por detrás de uma aparente conformidade, não confrontando de frente as estratégias estabelecidas. É desse modo que são gerenciadas as relações de tática e estratégia. Onde o poder da tática desse intelectual centra-se, precisamente, na dificuldade de identificá-la pelos meios operantes das estratégias.

É na linguagem que identificamos as particularidades de Afonso Lima, ela é resultante dos ensinamentos do CEPI, como também de suas observações e convivência com os sujeitos simples. Ele poetiza e dá formas às inspirações dos sujeitos que viveram a cotidianidade da cidade de Teresina, pessoas que viveram as tensões sociais nas décadas de 1970 e 1980. A passagem, retirada do primeiro ato do espetáculo “*Itararé-a República dos Desvalidos*” representa parte do cotidiano de Teresina que o dramaturgo vivenciava em suas andanças pela cidade:

Joana Maria- O diabos dessa amplificadora passa o dia todo enchendo os ouvidos da gente com essas porcarias. Onde foi que vivemos nos meter, Mané? Tudo isso é por culpa tua, se não fosse a cachaça e a raparigagem a gente ainda tava vivendo bem, pelo menos não tinha se metido nesse inferno de lugar, nessa desgraça de casebre. (Encarando Mané Rola). Fala homem, diz alguma coisa, pelo menos xinga ver se a gente ainda tem sentimentos.²⁰

Nesse diálogo entre as personagens *Joana Maria* e seu esposo *Mané Rola*, revela parte do cotidiano da cidade no período. Era comum o uso de amplificadoras em Teresina, esse meio de comunicação também servia como meio de sociabilidade entre a população que faziam rodas no em torno dessas amplificadoras para ouvir músicas, como também noticiários sobre a cidade.

Em suas experiências no CEPI, Afonso Lima não deixava de participar dos projetos intelectuais e artísticos idealizados por esse Centro, no entanto, ele potencializava a importância da política, das liberdades de expressões e das relações dessas com o cotidiano de Teresina.

Esse itinerário percorrido sobre a modernidade teresinense permitiu que esse sujeito colocasse em prática os ensinamentos adquiridos no CEPI e passasse a fabricar novas possibilidades artísticas, onde a cidade de Teresina continua sendo espaço privilegiado de suas produções em que ele atua como interventor cultural por meio de suas interferências artísticas.

Desse modo, para além de suas produções literárias esse intelectual sente a necessidade de por em cena os ensinamentos cênicos aprendidos no CEPI e em 1976 funda

²⁰LIMA, José Afonso de Araújo. *Itararé-a República dos Desvalidos*. 1983, p. 05.

com um grupo de amigos o Grupo de Teatro e Pesquisa – GRUTEPI, que não se limitava apenas às montagens das peças, mas, sobretudo, com o movimento amador e com as tensões políticas, sociais e culturais. Tinha como propósito também, descobrir “novos valores” piauienses passando pela experiência de shows lítero-musicais²¹ “*Terra seca*”; “*Proposta*” e “*Ave de arribação*” que unia a interpretação de poemas piauienses e músicas de novos compositores.

Os objetivos do Grupo eram desenvolver na comunidade o interesse pela atividade cultural de forma geral, promovendo palestras, cursos, seminários, além de incentivar o trabalho comunitário no contexto em que está inserido. Uma das “propostas do GRUTEPI era dar novos valores à cultura piauiense por meio de pesquisas e debates.”²²

Diferente do que ocorria no CEPI, o GRUTEPI não desenvolvia pesquisas que focassem apenas o folclore e lendas piauienses, tampouco, espetáculos infantil. Mas temas que retratassem o cotidiano da época, passando a entrar na cena teresinense os indivíduos comuns, as políticas culturais, habitacionais e principalmente, a função do artista e intelectual frente a situação pela qual a cidade de Teresina estava passando.

Uma das preocupações do grupo era desenvolver pesquisas que tivesse como base as questões sociais que eram pautas naquele momento. Os laboratórios eram, em sua maioria, feitos da relação que os componentes do grupo tinham com o meio em que estavam inseridos. Geralmente focavam temas como liberdade de expressão, política habitacional, literatura contestadora, etc. Em tom nostálgico, Afonso Lima relata:

Nossa proposta era pesquisar, acreditávamos que sem pesquisa não tinha produção artística de qualidade. Fazíamos pesquisas de todo tipo, depois era debatido no centro social Leão XIII lá na Vila Operária, era feito uma votação para saber como a pesquisa de cada um entraria no corpo do espetáculo. Um exemplo disso é o Show Proposta e Terra seca. Era interessante como nós nos entendíamos e nos respeitávamos, era uma coisa linda, magnífico um ato de amor,”²³

A dramaturgia que foi produzida pelo GRUTEPE, naquele período, se destaca pela forma que eram pensados seus espetáculos, eram debates democráticos que tinham como intuito final representar as realidades que constituía o Brasil naqueles anos de censura militar. A linguagem de seus espetáculos continha as misturas de estilos linguísticos, rítmicos e

²¹Espectáculos que artísticos compostos por musicais, encenação e poesia numa mesma proposta.

²² GRUTEPI-Grupo de Teatro e Pesquisa. **Programa do Grupo**, 1976.

²³José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

dramatúrgicos. Afonso Lima, ainda nostálgico, lacrimeja ao rever a fotografia do grupo e afirma: “olha só, acho que isso foi tirado em uma das reuniões, talvez para matéria de um jornal, ou mesmo para divulgação de nossos trabalhos, era muito bonito como nos entendíamos e respeitávamos, claro que às vezes saíam farpas. Mas se tinha muito era amor, bastante amor.”²⁴

A cidade de Teresina funcionava como uma linha de fuga, onde ele desterritorializava o que era normatizado, dando sentidos para suas ruas, praças e bares. A cidade flagrada por ele era vibrante, cheia de vida, de sonhos, de arte e protesto. Estando assim, longe de ser a Teresina forjada pelos burocratas oficiais. Desse modo, em suas lembranças o artista ressalta:

Em 70 eu era um garoto querendo conhecimento, tinha 16 anos, já não querendo mais o seminário e em busca de aprender e aprender coisas novas, devorando livros, até os que não podiam ser lidos. Ainda ingênuo, mas querendo saber, sobre a vida, sobre arte e principalmente sobre minha cidade, fiz poesias para Teresina. Hoje continuo querendo aprender e buscando conhecimento, um pouco menos ingênuo, mas ainda repleto de esperanças de um tempo melhor e de menos sofrimentos sociais.²⁵

É interessante observar como são lembradas as lembranças desse artista: ora ele se coloca como jovem politizado, preocupado com os contornos políticos que sua cidade está enfrentando, ora diz: “sabe... às vezes eu penso, era tão bom ser irresponsável (risos), andávamos perambulando pelos becos, bares e esquinas da cidade, feitos loucos, saltimbancos, meus irmãos ficavam loucos com tudo aquilo”²⁶.

Essa irresponsabilidade que Afonso Lima ressalta pode ser interpretada como um modo de ser livre, de se colocar nos espaços da cidade de maneira permissiva. Eles experimentavam Teresina sem controle, sem uma ordem. De tudo eles faziam, brincavam, embriagavam-se, poetizavam, protestavam, enfim, encenavam uma cidade que não estava expressas nos mapas oficiais dos anos de 1970 e 1980.

Deste modo, uma permanência que se percebe da relação desse Grupo com o CEPI se dá justamente no início de suas atividades, desenvolvidas no bairro Vila Operária. Eram realizadas experiências de integração entre moradores e artistas. Era visando a formação de plateia que esse grupo iniciou suas atividades intelectuais, artísticas e sociais. Para tanto,

²⁴José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

²⁵LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

²⁶LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

encontrou na própria comunidade boa parte de seus membros, descobrindo ali uma gama importante de talentos: cantores, compositores e poetas. Esses sujeitos eram “aproveitados” em *shows*, espetáculos, *saraus*. O grupo procurava incentivar as artes “nativas” de Teresina, como afirmou Afonso Lima em entrevista.²⁷

O GRUTEPI realizou diversos trabalhos, desde peças infantis a musicais. O trabalho inicial foi *Terra seca* (1976), show lítero-musical que lançou cantores, compositores, poetas e atores numa produção experimental, onde estavam envolvidos mais de vinte pessoas. Para a época, esse espetáculo era uma vanguarda, pois aliava uma contraestética contestadora a músicas politizadas com textos com teor político e sarcástico “o incentivo a criação artística de autores e compositores piauienses faz parte da relação de metas a serem atingidas contando com a participação direta e indireta de poetas e compositores da terra”²⁸.

Através de suas produções artísticas, Afonso Lima e seus amigos de ribalta, passam a dar novos sentidos a sua existência enquanto artistas. Onde não se contentavam mais com as amarras que lhes foram impostas, não era mais permitido trafegar tranquilamente pelas ruas da cidade sem temer os burocratas oficiais e militares. Tudo era considerado subversivo, fora da lei, o medo passa a dar espaço a um fazer teatral, artístico, musical mais inteligente e contestador.

Essa rebeldia não era vista com bons olhos pelos militares, pois, um dos sujeitos que praticava a cidade ao seu modo foi calado. Tiago, seu nome. Jovem do teatro, fazia parte do grupo de teatro da antiga Escola técnica Federal do Piauí, “desaparece” da cena teresinense por conta de suas apresentações e militância contra a ditadura. Afonso Lima não se calou e manteve suas reivindicações e questionou o sumiço do amigo. E para homenagear expressou sua revolta em um monólogo com o codinome de UMA CENA: *Tiago*:

Tiago clamou liberdade no palco
Foi o ataque e defesa da cena
E antes que se preocupasse com as leis
A justiça
Morreu por amor a nação
Não se sabe por que o grito
Não se admite mais a verdade
O palco vazio
Não é mais ação
Tiago calou-se
Só porque procurou expandir-se
Interpretar uma terrível incoerência

²⁷ LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Mar. 2006]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

²⁸ GRUTEPI, **folheto de programação**. Espetáculo Terra Seca, 1976.

Foi censurado na mão
No peito
Nos olhos
Foi cortado sem jeito
Atrás do pano
Por dentro do escuro
Ah! Tiago foi censurado na alma
E tudo numa peça de teatro.²⁹

Nesse período, Afonso Lima põe em prática sua veia literária, faz uma série de poesias, esquetes, monólogos em favor da liberdade de expressão e utiliza sua arte como forma de expressão, protesta contra a morte prematura de um colega da ribalta teresinense. Nesse poema é o intelectual que dramatiza a morte como sendo um ato teatral, fazendo com que os censores não percebessem o clamor por justiça e por liberdade.

Ele ressalta que não foi notado pelo fato de que os livretos e poesias experimentais não eram expostos aos censores, apenas os textos dramaturgicos que deveriam ser montados e conseqüentemente, apresentados para a censura. Ele ainda acrescenta:

É tão tal que quando meu livro: *Opressão* foi lançado, rapidamente ele sumiu de circulação, eu mesmo não tenho o original dele, pois eles (censores), descobriram que a obra circulava, e rapidamente os livros sumiram.³⁰

As relações desse artista com seus espaços se dão a partir dos lugares em que são organizados por estratégias vinculadas a um poder institucionalizado (sejam elas, a Igreja, o Estado, a família), uma vez que seus espetáculos, poesias e músicas estão diretamente ligados a essas instituições. São constantes na obra de Afonso Lima as relações sociais dessas instituições com as subversões inerentes à sua obra.

Não só o dramaturgo, como também o GRUTEPI, passam a tomar “fôlego” em suas produções, as pesquisas e discussões eram o ponto central do grupo, passando a montar espetáculos mais “audaciosos”, ou mais críticos, correndo o risco de ter peças censuradas. Contudo, mesmo sabendo dos riscos, não desistiam e resistiam, criando táticas para burlar os censores.

Nas memórias desse intelectual há uma construção de uma cidade poética e artística: “Meu filho, minha experiência com Teresina está diretamente ligada à arte; se eu a reinventei,

²⁹José de Afonso Araújo. **Opressão**. Ed. Nova, Teresina: 1978, p. 45.

³⁰LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

ela também me inventou; tudo que produzo e penso está ligado à minha terra”³¹. Essa relação entre artista e cidade ocorre até mesmo quando esse sujeito decide anarquizar, termo quase sempre usado por ele, seja em depoimentos orais, ou até mesmo em sua produção artística. Várias são as formas que esse artista anarquiza desde expressões corporais, encenadas por seus atores, em sua escrita com vocabulários jocoso, e por vezes, amoral.

Com as mudanças nos espetáculos, começam aparecer os problemas com a censura, o GRUTEPI passa a sofrer represália, peças foram censuradas e modificadas para poder ser montadas. *A LUTA (1977)*, na primeira tentativa de montagem para o grande público, não foi liberada, os censores constataram que seu texto deveria ser modificado, pois sua dimensão social tinha um apelo muito forte, focando cenas cotidianas das cidades de médio e grande porte, onde a luta pela sobrevivência se figurava numa espécie de lei do mais forte.

Com expressões agressivas para os padrões estabelecidos pelos censores, não só na linguagem falada, como também corporal, era difícil fazer com que a censura não percebesse a mensagem dessa peça. O espetáculo narra a vida de um homem comum em luta pela sobrevivência, suas aspirações e esperanças, num ambiente tipicamente urbano.

A relação do grupo com o público, principalmente com moradores das periferias da cidade de Teresina, evidenciava a experiência do GRUTEPI em pôr em prática um teatro pedagógico. Fazendo se aproximar dos preceitos de Bertolt Brecht, pelo qual o “espectador é encarado como alvo de uma espécie de atividade doutrinária, que o conduz a abandonar sua condição de sujeito, para assumir uma missão que o transforma em objeto de forças sociais”. Portanto, assim como a de Brecht, a narrativa de Afonso Lima concentra-se não só na relação texto e público, mas deste com o meio em que está historicamente inserido. Podendo estimular na plateia, uma tomada de consciência não só política, mas também psíquica e social, despertando novos olhares para a realidade estabelecida.

Na relação entre cotidiano e consciência, Afonso Lima se aproxima de Brecht. Em sua estética, a narrativa e a montagem se incorporam na tessitura de suas peças, determinando suas peculiaridades, tanto textuais quanto cênicas. Contudo, acreditamos que a função da arte e dos intelectuais não é apenas proporcionar lazer, diversão, mas também aguçar uma noção política nos indivíduos. Despertando a razão de ser e existir num mundo que pode ser modificado e redefinido por meio de um processo artístico e cultural, como ressaltou Afonso Lima:

³¹LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

Nós do GRUTEPI na época, queríamos fazer teatro que trouxesse alegria para nós e para nosso público, nossa intenção não era somente fazer um teatro politizado com o intuito de transgredir, pois achávamos que se ficássemos apenas com espetáculos ditos politizados, sem uma veia cômica, irônica, debochada acho que não teríamos tanto sucesso, afinal, fazer teatro não é só falar de política, mas sim fazer uma relação dela com o fazer rir, afinal o teatro também é circo.³²

Desse modo, o cotidiano de Afonso Lima é definido dia a dia em sua cidade, os eventos recorrentes a ela o afetam profundamente, fazendo com que o mesmo constitua diversas possibilidades de leituras, não só dessa cidade que o habita, como também da cidade em que ele é habitado.

Conclusão

Sem a pretensão de fechar interpretações sobre o período histórico que recorta esse artigo, muito menos as possibilidades de análises sobre a vida e obra de Afonso Lima, concluímos esse artigo acreditando que muitas coisas poderiam ser ditas e analisadas. Uma vez que o conjunto da obra desse artista intelectual não se fecham em interpretações acadêmicas. Elas, na verdade, revelam devires de sua cidade, que não está inscrita nos discursos oficiais do estado, mas divagantes em letras, músicas e cenas que suas subatividades permitem.

Desse modo, para concluir esse esforço, acreditamos que Afonso Lima é um intelectual e interventor artístico que ressignificou não só a modernidade de sua cidade, como também os discursos de progresso propagandeado pelo estado do Piauí. Onde qualificou seu ofício artístico-intelectual no Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares – CEPI, e criou suas táticas artísticas no Grupo de Teatro e Pesquisa – GRUTEPI.

Onde os espaços transitados por ele são atos, a prática de um lugar, desta forma, ele remete a uma relação singular no mundo, a uma dimensão existencial de um lugar habitado. Em que integrou a magia da arte com elementos sociais e políticos que eclodiam na época, dando ênfase à dramatização e a conscientização por meio de uma literatura e um teatro realista e crítico.

Sua vida pode ser compreendida com suas atividades culturais. Dessa forma, Certeau (1994), considera que toda atividade humana pode ser cultural, mas ela não o é,

³²LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Out. 2011]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

necessariamente, ou não é, forçosamente, reconhecida como tal, pois, para que haja cultura, não basta ser autor das práticas sociais, é preciso que tais práticas sociais tenham significados para aqueles que as realizam. Diante disso, nota-se a importância das práticas culturais para o intelectual e artista Afonso Lima; é como se ele “desafiasse” a cidade e se apropriasse de seus espaços, e seu grande desafio artístico era situar a figura humana nas relações de existência vivenciadas em Teresina nas décadas de 1970 e 1980.

Referências:

Fontes Orais:

LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [Mar. 2006]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

LIMA, José de Afonso Araújo. **Entrevista concedida** [jul. 2012.]. Ao pesquisador Francisco Lopes da Silva Filho.

Bibliográficas:

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRITO, Marylu Alves de; DIAS, Laécio de Barro, NASCIMENTO, Francisco Alcides. **Fontes Luminosas e outras luzes da cidade**. In: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005.

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

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – arte de fazer**. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994. COELHO, P. J. P. **O impacto do Curso de Educação Artística no ensino e na produção de Artes Plásticas em Teresina**. Dissertação (Mestrado em Educação Universidade Federal do Piauí-UFPI). Teresina, 2002,

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: uma criação de um espaço de experimentação**. 2. Ed. São Paulo: perspectiva, 2004

FERREIRA FILHO, João Valter. **História e Memória da Educação Musical no Piauí: das primeiras iniciativas à Universidade**. (Dissertação de Mestrado em Educação Universidade Federal do PiauíUFPI), 2009.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; RAMOS, Régis Lopes. **A lição da pedra: usos do passado e cultura material**. In: In: hist. Historiografia. Ouro preto, n.13, dezembro de 2013. p. 96-113 • doi: 10.15848/hh.v 0i13.679.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas de subjetividades contemporâneas** São Paulo: Iluminuras, 2000.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo e. **O Progresso de Outrora: anotações sobre temporalidade e experiência urbana (Fortaleza 1920-1940)**. In: Nogueira, Antonio Gilberto Ramos; SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo e. (Orgs.). **História e Historiografia: Perspectivas e Abordagens**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

SIRINELLI, Jean-François. **As elites culturais**. In: RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. Para uma história cultural. Lisboa, Editora Estampa, 1998.

———. **Os Intelectuais**. In: REMOND, René. Por uma História Política. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianny Lima. **Olhares da periferia: Os migrantes na construção de Teresina na década de 1970**. Ver. Tempo e Argumento. V. 01, nº 01, p. 122-144, jul/dez, 2009, p.123.

LIMA, Antônia Jesuíta. Favela. **COHEBE: uma história de luta por habitação popular**. TeresinaPiauí. Teresina: EDUFPI, 1996, p. 47.

KHUNER. Maria Helena. **Em busca de um Teatro popular: as experiências do Teatro Universitário e Olho Vivo**. 3º Ed. Santos: COFENATA, 1981.

Recebido em 22 de outubro de 2019
Aprovado em 26 de fevereiro de 2020