

**“PRATA LINDÁSTICA FACADA”:  
JORNALISMO EXPERIMENTAL JUVENIL E O ESTABELECIMENTO DE  
NOVOS CÓDIGOS COMUNICACIONAIS NO PIAUÍ**

CARLOS LOPES BARBOSA \*

RESUMO: A história artística piauiense é marcada pelas ações de “um grupo de pessoas que não se aquietava” em Teresina da década de 1970. O presente artigo – no qual consiste em um fragmento de minha dissertação de mestrado – se ocupou em analisar como certos meninos e meninas teresinenses com seus hábitos cotidianos e suas produções artísticas através do estabelecimento de uma nova sintaxe urbana em um contexto de modernização da cidade de Teresina envolvendo o Governo de Alberto Silva e uma linha de desejo político que orienta a ordenação dos espaços urbanos e as normas sociais dominantes atravessavam a capital piauiense com práticas experimentais artísticas, tendo Antônio Noronha Filho na maioria das vezes como mecenas e pivô da formação e manutenção do grupo de jovens em questão. Este texto focaliza o jornalismo experimental juvenil como parte do estabelecimento de novos códigos comunicacionais numa nova forma de se fazer jornalismo (já em curso no Brasil nesta época) no Piauí.

PALAVRAS-CHAVE: História; Jornalismo experimental; Piauí.

ABSTRACT: The artistic history of Piauí is marked by the actions of "a group of people who did not settle down" in Teresina of the 1970. This article - which consists of a fragment of my master's dissertation - was concerned with analyzing how certain boys and girls in Teresina with their daily habits and their artistic productions through the establishment of a new urban syntax in a context of modernization of the city of Teresina involving the Government of Alberto Silva and a line of political desire that guides the ordering of urban spaces and social norms dominated the Piauí capital with experimental artistic practices, Antônio Noronha Filho most of the time as patron and pivot of the formation and maintenance of the group of young people in question. This text focuses on youth experimental journalism as part of the establishment of new communication codes in a new form of journalism (already underway in Brazil at the time) in Piauí.

KEYWORDS: History; Experimental Journalism; Piauí.

---

\* Graduado em História (UESPI) e Mestre em História do Brasil (UFPI), membro do GT “História, Cultura e Subjetividade” E-mail: carlosratm@hotmail.com.

## INTRODUÇÃO

Anos 1970, sonhar com novos rumos fazia parte do pensamento artístico juvenil daquela época, tempos nos quais os acontecimentos serviriam de matéria prima captada pelas mais variadas manifestações culturais e o exemplo mais expressivo disso foi o enorme número de produções artísticas experimentais, que seriam o que podemos considerar hoje de reflexos juvenis de uma época, num contexto cheio de inspirações e ao mesmo tempo ordenações, fazendo surgir uma geração de jovens tresloucados que prefeririam viver fora dos padrões ordinários impostos pela sociedade. Dentre esses jovens podemos citar como os mais expressivos: Torquato Pereira de Araujo Neto, Antônio Noronha Pessoa Filho, Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Claudete Maria Miranda Dias, Paulo José Cunha.

Teresina neste contexto, num quadro em que acontecimentos extraordinários ocorreram em âmbito nacional e local, estava transpassada por várias formas de captura social a partir do controle ditatorial vigente e intervenções locais por parte do Governo Estadual e Municipal. Neste tempo, mesmo sob o manto negro da Ditadura Militar ocorrem uma imbricação de acontecimentos que serviria de combustível para a realização de arte experimental da geração dos jovens em estudo. A exemplo disso tivemos a literatura, a imprensa alternativa e as produções de filmes em super-8.

Num jornalismo feito subterraneamente, destacamos aquele que se tornaria o símbolo da imprensa alternativa teresinense, desarticulada dos padrões pré-estabelecidos e usuais do jornalismo de grande circulação o jornal mimeografado *Gamma*, periódico alternativo que teve apenas duas edições no ano de 1972. Nas palavras do historiador Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (2013) pode-se compreender esse jornal e as demais produções, nesses mesmos moldes, como

um elemento capaz de dar a ver um conjunto de práticas essas que transitam nos microespaços. Tendo em vista a noção do *espaço como lugar praticado*, e concebendo a cidade de Teresina como eixo dos espaços transitados, subjetivamente, pelo grupo-base que compunha o jornal (BRITO, UFPI, CCHL – 2013, p. 52).

Configurava-se desde os primeiros dias da década de 1970 algo novo no ar, que já se desenhava nas décadas anteriores, principalmente nos anos da década de 1960. Neste mesmo contexto, em forma de atitudes comportamentais aglutinados em torno de uma “tribo urbana” (PAIS, 2004), mesmo que despreocupados ou não, revolucionários ou não, ou apenas jovens

agitadores imersos numa curtição da época, uma parcela juvenil teresinense que produziu arte e desafiaram as normatizações vigentes (BARBOSA; CASTELO BRANCO, 2016, p. 294).

A partir dessas práticas, entendemos que essas movimentações de corpos artísticos na cidade podem nos dizer algo sobre aqueles anos, década de 1970. Pois “as relações entre corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam” (SENNETT, 2016). Desta forma, a capital do Estado do Piauí assistiu à emergência, em torno dos mais diversos lugares de sociabilidades da cidade, de um grupo de jovens realizadores empenhados na construção de uma cultura artística piauiense diferenciada.

#### A HISTÓRIA CONTADA A PARTIR DE JORNAIZINHOS MIMEOGRAFADOS

Pensar no papel funcional das instituições ordenadoras nos anos da década de 1970, nos possibilita compreender as implicações que essas instituições causaram no convívio dos jovens aqui em estudo. Nesse sentido, podemos pensar um quadro de resistência contra a ordem pré-estabelecida? Entendemos as produções de jornais mimeografados, realizados por esses jovens, como uma

experiência humana entendida sempre como experiência de classe que é de luta e valorizar a natureza política dessa luta, significa considerar que a história real é construída por homens reais, vivendo relações de dominação e subordinação em todas as dimensões do social, daí resultando processos de dominação e resistência (VIEIRA, 2002, p. 17 *Apud.* NASCIMENTO, 1977, p. 99).

Ressaltamos que a resistência a qual nos referimos neste trabalho diz respeito a atitudes contra a ordem ideológica, econômica e política que constituía a sociedade piauiense, nos anos da década de 1970 e mudanças de atitudes de jovens teresinenses, carimbadas de certa forma nas páginas de diversos jornais alternativos, já citados. Esse jornalismo alternativo piauiense, realizado de forma amadora e artesanal, assume uma postura crítica em relação aos sistemas normatizadores da época e vai de encontro à massificação da cultura mercantilista, na maioria das vezes vinculadas em jornais de grande circulação. Neste ponto essas manifestações alternativas alcançavam a partir do corpo-a-corpo os vários espaços da cidade, como por exemplo, os bairros, colégios, praças e bares. Portanto,

o fato de que mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179).

Esse punhado de jovens percorreram as ruas da capital piauiense na busca de realizar sua arte em forma de resistência contra a ordem ideológica numa sociedade extremamente conservadora como era Teresina neste período. A exemplo dessas atitudes podemos destacar um anúncio numa das edições do jornal *Boquitas Rouge*, escrito por Haroldo Barradas: “Existem muitas instituições aparentemente anódinas, mas que são na verdade profundamente ideológicas, a escola é uma delas e a partir do próximo domingo vamos começar a mexer com elas” (BOQUITAS ROUGE. Teresina, 18 fev. 1973, n. 157. p. 8).

Um dos resultados desse envolvimento com o experimentalismo crítico neste quadro de mudanças e o surgimento desse universo de comunicação alternativa em que vivia o país naquela época somado à construção de uma nova e alternativa linguagem jornalística piauiense foi o jornal mimeografado *Gramma*, lançado no dia 19 de fevereiro de 1972 com apenas dois volumes. A segunda edição saiu em novembro deste mesmo ano, com uma “tiragem de mil exemplares e foram impressos em mimeografo eletrônico em Brasília, por intermédio de Paulo José Cunha” (REIS, 2013, p. 71).

Resultado de um universo múltiplo e difícil em relação a concretizar e distribuir esse tipo produção jornalística. Nesta lógica, o jornal *Gramma*, de imediato nos informa que “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração” (GRAMMA, nº1, Teresina, fev. 1972, capa), demonstrando as barreiras enfrentadas por uma imprensa livre e alternativa da época.

O nome do jornal, *Gramma*, surgiu a partir de reuniões entre esses jovens que aconteciam, dentre outros lugares, nas gramas da Praça da Liberdade no centro da capital Piauiense. Sobre isso afirma Durvalino Couto:

Escolhemos a grama da Igreja de S. Benedito para nos encontrarmos no fim da tarde. Ficávamos bem na grama da igreja mesmo, do lado que dá para a Escola Técnica. Depois a gente comprava os jornais alternativos (O Pasquim, Opinião, O Bondinho, O Grilo e os “jornais do sul” que chegavam a essa hora) nas bancas da Pedro II, tomava uma cervejinha no bar da esquina e, enquanto isso, rolavam altos papos. Depois chegou Torquato Neto e aderiu à turma. Então dissemos: vamos fazer um jornal nanico no mimeógrafo mesmo? Aí fizemos. Lançamos o primeiro número num bar chamado Gelatti, que existia na Frei Serafim, ali na esquina que tem um caldo de cana, uma parada. Pedimos autorização ao Detran e fechamos a rua, botamos instrumentos musicais e rolou *rock*, drogas e paquera. Depois deu polícia. Porque o nome do jornal era GRAMMA (com dois “emes”); e o jornal oficial do Partido Comunista cubano até hoje chama-se GRANMA. Os homens acharam que era coincidência demais, e intimaram a gente para depor. Era coincidência (FILHO, 2014).

Independente da veracidade ou não da informação sobre o lançamento do *Gramma*, de certa forma entendemos que o jornal mimeografado *Gramma* teve como uma de suas principais influências *O Pasquim*. E podemos notar isso na página 04 da edição número 2 do *Gramma*, num texto escrito por Paulo J. Cunha, chamado “R-u-i-d-o-s”, ele fala de alguns jornais alternativos, fala também das experiências com arte em outros jornais de vanguarda, diz ele: “surge o verbo encantado das palavras maldipasquinas, presenças de flores do mal a impregnar de bons fluidos a consciência da tribo e agora, depois de passado o traço, digam-me, realmente, quem discorda?” (GRAMMA, Teresina, nº 2, p.04, 1972). Desta forma, *O Pasquim*

representava uma importante referência para os jovens ligados ao movimento contracultural no estado, ao mesmo tempo em que vários outros jornais de circulação nacional começavam a trazer as informações relativas à política, economia e cultura, tornando uma parcela da juventude teresinense consciente das mudanças que ocorriam no período no Brasil e no ocidente (LIMA, 2006, p. 23).

Neste sentido, esse grupo de jovens buscavam informações alternativas, ocupavam os espaços da cidade, sociabilizavam-se e almejavam criticamente informações que não fizessem parte do *stablishment* da época. Ou seja, buscavam se desviarem da ordem ideologia na imprensa comum de grande circulação. Por exemplo, ao esperaram chegar os jornais alternativos nas bancas de jornal na Praça Pedro II. Relembra Durvalino Couto um desses momentos:

nos encontramos no fim da tarde. Ficávamos bem na grama da igreja mesmo, [...]. Depois a gente comprava os jornais alternativos (O Pasquim, Opinião, O Bondinho, O Grilo e os “jornais do sul” que chegavam a essa hora) nas bancas da Pedro II, tomava uma cervejinha no bar da esquina e, enquanto isso, rolavam altos papos (FILHO, 2014).

Evidencia-se, notadamente, uma parcela juvenil teresinense “que, afastada de práticas pouco usuais, vivia segundo padrões impertinentes aos comportamentos desejados” (BRITO, 2013, p. 40). Esses jovens eram o que desejavam ser, neste ponto nota-se que os jovens em estudo apesar de possuírem o perfil sócio-familiar de classe média e em sua maioria serem filhos de funcionários públicos, eram

adeptos de comportamentos, em geral, mal visto por uma grande parcela da sociedade local, tais jovens se apresentam como ponto de observação para as possibilidades de leitura histórica das práticas desviantes, vistas como parte de um processo de desnaturalização dos sujeito, um vez que estes fogem dos padrões a eles impostos (BRITO, 2013, p. 42).

O processo de “desnaturalização” mencionado configura-se no “deboche” expresso em seus comportamentos, que eram canalizados para as páginas de suas produções alternativas. Como por exemplo, com um caráter bastante experimental, os jornais em sua maioria possuíam um visual extremamente particular, com colagens, desenhos sugestivos como humanos literalmente arrancando suas próprias vísceras, textos ora manuscritos ora datilografados, etc. A primeira edição trazia a expressão: “jornal pra burro”, no início de seu editorial que, manuscrito, cita os colaboradores e parte do processo da produção do jornal:

gramma, jornal pra burro, é feito por edmar oliveira, paulo José cunha, durvalino filho, carlos galvão, chico pereira, arnaldo albuquerque, haroldo barradas, geraldo borges, fátima mesquita e contou com a colaboração de etim, ary sherlock e mais um bocado de gente. carivaldo foi quem fez as fotos. a mãe da gente falava porque a gente não estava na hora do almoço. as minas do pessoal fizeram um levante, mas êsse treco tinha que ser feito. a redação passou de casa em casa dos amigos, e depois de muitas brigas entre a turma, até rifa de livros, aparelhos de barbear e outros bregueços pessoais (pra arranjar o tutu), mandamos a papelada pra Brasília. lá foi feito e aqui está, como vocês estão lendo. se cr\$ 1,00 custa muito pra vocês, saibam que custou muito mais pra gente. terra de antares, carnaval de setenta e dois. Amém (GRAMMA, Teresina, 1972, n. 1).

Na capa do *Gramma* nº 1, numa ilustração de um corpo nu com características dúbias (estrutura física masculinizadas, mas sem mostrar a genitália, cabelos compridos, boca carnuda e escura). Existe, nesta figura, um corte no meio do tórax como se o abrisse e arrancasse o coração, o qual está em sua mão. Ela é acompanhada, logo abaixo, pela seguinte inscrição: “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”, diante das dificuldades e adversidades contextuais a qual viviam e pela qual passavam no que diz respeito a produção desse tipo de jornalismo.

Ainda na capa, os desenhos dos corpos nus, às vezes masculinos, às vezes femininos, numa salada de corpos que se misturam, se cruzam, atravessam-se uns aos outros a partir da estética do deboche que comentamos. Indica-nos o grau artístico diferenciado como na primeira letra “m” onde é possível perceber as inscrições: “a maior curtição” e “o coração de Jesus era de pedra”. No meio dessas inscrições tem o desenho de um coração, e abaixo de uma delas um desenho de um rosto, que segue algumas das simbologias atreladas à figura de Cristo. Já no segundo “m”, aparece um homem vestido de terno e uma faixa que está escrito: “idiotas usam terno”, demonstrando o quanto desbundados e desafiadores eram. Dessa forma, desafiavam as normatizações da época na busca em burlar tais normas comportamentais pré-estabelecidas. É neste ponto que observamos os desafios às normatizações impostas na época, principalmente na imprensa de grande circulação.

Desvinculando-se das adequações padrões, os jovens realizadores desse tipo de jornalismo demonstram, principalmente a partir da capa do *Gramma*, uma fuga das imposições sociais a qual estão inseridos. Pois, nas palavras do sociólogo Richard Miskolci (2006) “a busca da adequação aos padrões de identidade socialmente impostos tem justificado e instituído as mais variadas formas de controle corporal. Há cerca de dois séculos vivemos um processo de contínuo disciplinamento e normatização dos corpos” (MISKOLCI, 2006, p. 682). Nesse sentido, alinhado à história dos modos de produção de subjetividade, entendemos essas atitudes expressas nos jornais, assim como também nos comportamentos desse grupo de jovens, como atitudes que resultam da busca por atitudes novas e diferenciadas. Neste quadro o corpo é visto como instrumento de movimentação nesse processo de busca de identidades que diferem das normatizações citadas, atuando na maioria das vezes em espaços disciplinados.

Ainda como exemplo dessas atitudes, a frase: “o GRAMMA-2 veio. Para perpetuar a passagem de uma geração (quase uma espécie) a ser extinta” (GRAMMA, nº2, Teresina, fev. 1972), demonstra a noção existencial desses jovens, com atitudes emergidas num “universo de estratégias cerceadoras [...]” que “[...] atuava reprimindo e limitando o espaço de criatividade de parcelas da juventude que atuavam no campo artístico” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179). Dessa maneira, a partir do posicionamento corporal identitário e a transgressão por comportamentos, esses “meninos” expressavam-se a partir desta “contralinguagem” e exporiam seus inconformismos da época. Nota-se, portanto uma verdadeira crítica à sociedade piauiense e como se permitiam realizar certa revolução interior. Podemos notar no trecho abaixo:

Nós somos do Piauí e nunca tivemos a menor responsabilidade por tudo mais que acontece neste país – e que tece o mapa geral dos homens de boa vontade desta terra. Constatamos as metáforas, recebemos os reflexos destas todas crises existenciais, existimos em função do já feito (ou quase feito), elaboramos a longo custo o cartaz da cena toda – e agora eis que enfrentamos os mesmo proGRAMMAS. Estão sintonizando? As preferências de Teresina são invadidas impunemente, o Piauí ainda possui vates (vates?) [...] nossa formação vem mesclada de terço, reza, padre, céu e inferno e os nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca. E isso, afinal, é começo de uma manifestação? Pois é, é mesmo (GRAMMA, nº 2, apresentação, pag. 2. Teresina, fev. 1972).

Além de terem a convicção de que era necessário realizar algo novo no Piauí, movimentarem-se de alguma forma, acreditavam subjetivamente que eram diferenciados como na passagem: “nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca”, que, em grande medida, nos dá uma ideia de uma revolução dentro deles próprios, uma revolução subjetiva. Desta forma, entendemos que precisavam aceitar inicialmente a revolução dos seus corpos. O

jornal *Gamma*, nesse sentido, vai muito além de apenas um jornal pertencente a essa conjuntura da imprensa alternativa brasileira, de uma proposta contracultural e estética, ele nos permite analisar o grupo juvenil em estudo como um todo.

Contudo, embora esse grupo de amigos esteja inserido num contexto tradicional de sintaxes prescritas que segundo Certeau (2014) caracterizam-se por influências advindas, por exemplo, dos vocabulários televisivos, dos jornais de grande circulação, das disposições urbanísticas, dos modos temporais dos horários, das organizações paradigmáticas dos espaços na cidade, oriundas dos organismos de poder; eles buscaram novas atitudes, realizaram novos códigos artísticos comunicacionais, resultando na emergência de novas sintaxes urbanas em Teresina naquele período.

Também, a exemplo disso, de forma a diagnosticar seu próprio tempo, na página 5 do *Gamma* nº 2, no texto intitulado “Gamma-som”, eles expõem uma pesquisa que fizeram sobre vendas de discos em algumas lojas da cidade e argumentam sobre o gosto da população. Dão dicas para o que ouvir e o que não ouvir: “ouça: Ary Sherlock – rádio pioneira, 10 às 12 da noite, boa programação/ FA-TAL – disco, Gal Costa, um barato/ Caetano – gravado em Londres ainda tá dando sopa por aí/ Lena Rios – a nossa “Barradinha”, tremenda curtição, cantando “caindo na pândega”, de Carlos Pinto e Wali Salomão [...] (GRAMMA, nº 2, Teresina, 1972). A partir daqui, notamos o grau de criticidade também musical do grupo e a preocupação com o gosto da época, tanto em âmbito local como nacional.

#### “A IMPORTANTE DESINPORTÂNCIA DE ROBERTO CARLOS”

Além dessas dicas e críticas musicais, que resulta desse novo posicionamento juvenil existente no *Gamma* número 2, no *Gamma* número 1 existe uma crítica direcionada a Roberto Carlos e seus possíveis admiradores, com o título: “A importante desinportancia de Roberto Carlos”. Neste texto, são realizadas certas comparações à música de resistência de artistas como Caetano Veloso. Nas palavras de Wisnik (2005), com músicas e letras com capacidade de resistência, os músicos de grande prestígio e popularidade nos anos da década de 1970 vieram da década de 1960, pois

aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 1968 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência [...] (WISNIK, 2005, p. 33).

Na visão de Carlos Galvão (autor do texto), Roberto Carlos não representaria essa parcela artística que produziu música de resistência. Talvez, para Galvão, Roberto Carlos não fez parte dos músicos afetados pelo regime vigente. Bom, em seu texto Galvão, dentre outras coisas, discorre a seguinte opinião sobre o “Rei”.

Roberto Carlos é sempre prato preferido pelas revistas especializadas; Intervalo e Cia. êle deve estar até a tampa de tanto elogio bobo. ou reportagens como: “A primeira namorada do rei”; - “Se fôsse pra uma ilha deserta quem levaria? etc. Bem, eu falei isso tudo foi pra chegar aqui. Entre a turma que curte o Roberto, conscientemente, sempre está em discussão a sua posição com relação aos movimentos jovens de cultura e sociais (quanto à sua importância não existe dúvida). O problema é que pela sua condição de iniciador de tudo, pelo seu enorme prestígio popular, espera-se in/consciente, muito mais dele do que só suas canções. [...] as divergências quanto ao comportamento de Roberto Carlos chegam a pontos extremos. Uns afirma que ele é a imagem do bom filho, bom esposo, bom caráter, e que ele se emprenha em mantê-la. Até certo ponto êstes têm razão, só quero lembra-los que êle fez algo de corajoso pois casou-se (num tempo em que artista tenha que ser bicha) com uma mulher desquitada, ainda mais velha que êle. Fica afastada a hipótese do menino bonzinho, com o escândalo que foi os seu casamento na Bolívia. Outra corrente de extrema assegura que Roberto Carlos não represente nada de aproveitável para a juventude. [...] Minha opinião nesse assunto é de média e lhes digo porque. Roberto Carlos quando começou, era um rapazinho do interior sem outras pretensões que a de ser um cantor e ganhar algum dinheiro. De repente seus discos estouraram, êle se sentiu de uma hora para outra endeusado. Mas o público que o aplaudia e endeusava, era um público que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça. Era um público que agora começava a libertar-se das estruturas, justamente por ele. Como prova deste meu raciocínio, darei um exemplo: o público que curte e aplaude hoje Caetano Veloso já é um público mais liberto, mais consciente. O próprio Caetano fazia parte desse público. Ele saiu do público para o palco, porisso sua comunicação foi total e direta. Caetano soube achar algo de seu, algo de nosso, dentro deste caminho que Roberto Abriu (GRAMMA, nº 1, Teresina, 1972).

No ano de 1968, Roberto Carlos lançava um disco intitulado *O inimitável* e dentre as canções de maior sucesso estão: *E eu não vou mais deixar você tão só*; *Eu te amo, te amo* e *As canções que você fez pra mim* (música que dar título a este capítulo). Entendemos que o final da década de 60 foi marcante para Roberto Carlos, pois, 68 é o ano de lançamento deste disco, considerado um disco que representa uma grande mudança no estilo musical do cantor e o primeiro lançamento após a saída do programa “Jovem Guarda”. É notado, a partir de então, certa mudança no tom das músicas de canções consideradas bobinhas para letras mais elaboradas e com bastantes influências do *Rock end Roll*.

Neste mesmo ano, 1968, é lançado o álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis*, considerado marco da consolidação do movimento que ficou conhecido como Tropicalismo. Movimento iniciado no ano anterior com o impacto das canções e performances nas apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular da TV Record. Neste festival, com músicas como *Alegria, Alegria*, de Caetano, “cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial” (BUARQUE DE HOLANDA, 1981, p. 54).

Talvez Carlos Galvão comungue com a ideia de que os músicos consagrados, de um público mais “liberto ou mais consciente”, vieram da década de 1960. A exemplo disso, Caetano Veloso se enquadraria melhor ao perfil admirado pelos jovens em estudo, algo que talvez Roberto Carlos não tenha alcançado. É neste ponto que Galvão e seus companheiros, no início de 70, buscam uma opção existencial e posicionarem-se perante o *stablishment* vigente naquele período.

Desta forma, representando uma mudança na mentalidade jovem, notadamente na fala de Galvão, ele afirma que antes endeusava Roberto Carlos: “o público que o aplaudia e endeusava, era um público que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça. Era um público que agora começava a libertar-se das estruturas” (GRAMMA, n° 1, 1972). Essas mudanças, acompanhada de novas formas de produção e visivelmente estabelecida no jornalismo alternativo piauiense, podem ser melhores entendidas a partir do seguinte excerto:

A preocupação com a atualização de uma linguagem “de nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70) (BUARQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 56).

Mudanças como: preferir o Tropicalismo ao invés da Jovem Guarda, mesmo que esta última já tenha sofrido algumas modificações como é o caso de Roberto Carlos em sua nova fase com canções diferenciadas como exemplo a música *As canções que você fez pra mim*, podem representar na década de 70 algo que podemos denominar mudanças posteriores à Tropicália. Estes elementos de mudanças são visíveis nas páginas mimeografadas do *Gramma*, perceptíveis no texto de Carlos Galvão acima. Essas mudanças se refletem na presença de uma dualidade de gerações, em que a primeira corresponde àquela, notadamente dos anos da década de 60, que

participou dos debates sobre o processo político e cultural do país com presença efetiva na literatura poética, assumindo desta forma uma postura muito próxima dos tropicalistas.

É neste cenário que a literatura foi repensada dentro de uma situação de descrença em relação à linguagem, mesmo sendo de esquerda tradicional, que estimulará o aparecimento de novas táticas culturais. Pois, ainda na década de 1960 a poesia era, em grande medida, considerada instrumento principal no projeto de tomada do poder a partir de certa efervescência artística e intelectual neste projeto revolucionário, que também reivindicava coerência política por parte do governo a partir da “noção de povo”. Neste contexto o nacionalismo ganha enorme importância (BUARQUE DE HOLLANDA, 1981). Logo, a produção cultural de esquerda no pré e pós 1964 é marcada por temas de debate político delineando uma arte participante “forjando o mito do alcance revolucionário da produção poética” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 56).

De certa forma, Carlos Galvão não encontra nas canções de Roberto uma produção que efetivamente corresponda às características “pós-tropicalia”. Pois, Galvão considerava que Roberto estava na “condição de iniciador de tudo, pelo seu enorme prestígio popular” [...], desta forma esperava-se “muito mais dele do que só suas canções” (GRAMMA, nº 1, 1972). Entendemos, portanto, que Roberto Carlos, no pensamento de Galvão, teve sua importância, mas que, mesmo com as mudanças e o surgimento de uma nova forma de fazer arte na passagem da década de 60 para 70, encontra-se num quadro de “desempontancia”.

Para Buarque de Hollanda (1981), nas produções artísticas de esquerda intelectual oriundas de uma elite da década de 1960 “o autor revela sua vontade de ser povo [...], propõe ao povo que o aceite, oferece-se para estar ao seu lado, mostra-se disposto a compartilhar sua dor”. Mas, esta proposta é mera solidariedade “espiritual” com o povo, permanecendo uma distância entre intelectual e o povo. Essas produções traduzem-se por um grande esforço de captar a “sintaxe das massas”, ou seja, a escolha de uma linguagem que não é sua, “uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática”.

Com letras que, em sua maioria, falam de amor, cotidianos de jovens roqueiros do iê-iê-iê da Jovem Guarda, Roberto Carlos torna-se ainda mais romântico nos anos da década de 1970, com músicas que escapavam da censura imposta pelo governo. Desta forma, enquanto artistas nos anos da década de 60 tinham a preocupação em apenas “captar a sintaxe das massas” e conseqüentemente vender seu produto artístico. Na década seguinte

várias composições marcantes de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil vão indicando uma visão de música como *poder*, ‘poder psicológico, social, político, espiritual e mágico’. Esse poder advém de sua

atuação sobre o corpo, e se desdobra numa figuração do corpo social (WISNIK, 2005, p. 33).

O objetivo no jornal *Gamma* para esses jovens, portanto, era expressar de alguma forma suas opiniões, seja sobre Roberto Carlos, seja sobre Caetano Veloso e o gosto musical da época. Um espaço que refletia, em grande medida, as mudanças de comportamento, resistência e criticidade juvenil compartilhada com as liberdades do corpo. É possível de se analisar numa entrevista, ainda na primeira edição, com o humorista, jornalista e comentarista esportivo Garrincha, o compartilhamento de ideias daquela juventude. Nesta entrevista notamos, além das críticas proferidas pelo entrevistado contra a imprensa de grande circulação local, também a forma diferente a qual a entrevista é conduzida, de certa forma, com os mesmos posicionamentos de seus entrevistados. Veja abaixo:

quanto ao governo, a grande imprensa e a necessidade de buscar outros meios de expressão não subordinados ao regime militar [...] a negação aos padrões jornalísticos de diagramação e edição lhe permite apresentar um jornal com erros de ortografia com as correções feitas manualmente, e textos escritos nas margens da página (REIS, 2013, p. 76).

Garrincha tinha um programa esportivo-humorístico na Rádio Difusora nas tardes de domingo e também mantinha uma coluna no jornal *O Dia*, a “Folha da mãe Ana”, página humorística. Garrincha fala que a imprensa piauiense é muito “imprensada”, fala sobre o jornal do Herculano que era de oposição e “afundou”, veja:

OLHA, a imprensa daqui anda meio matreira. Você vai a um jornal dêsse aí, só tem notícia do governo. Quando não é notícia declarada, é mascarada. A imprensa daqui é condicionada, é uma imprensa imprensada. Vocês viram que o jornal do Herculano, que era de oposição, afundou logo, sem condições. A nossa imprensa faz muitas concessões (GRAMMA, nº 1, 1972, p. 10).

Percebemos mais uma vez o grau de criticidade à imprensa local, taxada de “condicional”. Nesse sentido, Edmar Oliveira definiria a imprensa produzida alternativamente por eles como “a expressão daquilo que tínhamos na alma, e ela tinha que ser muito livre” (OLIVEIRA, 2016, p.02), diferente do tipo de jornalismo a qual Garrincha critica.

Realizado de forma livre, o jornal *Gamma* também, em grande medida, possuía por parte de seus colaboradores a preocupação com os processos de criação artística e com os processos metalinguísticos na transformação da arte e a possibilidade de instituí-la em algo novo. É o que percebemos no texto escrito pelo colaborador Paulo José Cunha, chamado “Prata Lindástica Facada” (que dá título a esse texto). O texto começa da seguinte forma:

Levando o raciocínio às últimas consequências, não existe criação nenhuma se não houver proposta distanciada de todos os esquemas e códigos de domínio público. Informação é desinformação. Ou, para ser mais claro, para que se criem situações absolutamente novas no campo da arte é mister que se proponha o incomunicável (à primeira vista claro), para que seja atingido o grau máximo de desligamento de forma já admitidas e “reconhecidas” pelo sistema. As formas redundantes não informam nada; apenas reiteram e reelegem elementos já digeridos e admitidos pelo consenso [...] (GRAMMA, nº 1, p. 13, Teresina, 1972).

A partir do entendimento, numa perspectiva certeuriana de Paulo José Cunha, ele fala sobre a importância da criação dentro da produção artística na arte de vanguarda, Em sua visão o artista pode exercer ações desviacionistas em oposição às “estratégias” que visam produzir e impor. Ao dizer que “para que se criem situações absolutamente novas no campo da arte é mister que se proponha o incomunicável [...] para que seja atingido o grau máximo de desligamento de forma já admitidas e ‘reconhecidas pelo sistema’ (GRAMMA nº 1, 1972). Fica implícito, portanto, que as “táticas” originam “diferentes maneiras de fazer” (CERTEAU, 2014). E Cunha coloca a arte experimental como vanguarda a partir da possibilidade da instituição de algo novo, para isso cita H. Eco (obra aberta).

E aqui chega ao ponto de tratar da obra aberta, proposta de atuação artística que pressupõe a ‘procura de estruturas de discurso nas quais as possibilidades de resultado diversos apareça como fim primeiro’, isto é a proposição de uma situação onde o fruidor não tem ação meramente contemplativa mas exerce uma função de escolha dentro de seu próprio universo estrutural, e cria relações próprias dentro de seu próprio repertório. ‘Ajuda a fazer a obra’, conforme diz Humberto Eco (Obra Aberta – Humberto Eco – Ed. Perspectiva). E é dentro desta nova proposta que se situa tudo o que é realmente de vanguarda [...] Com esse objetivo as obras são dotadas de uma infinidade signovos que geram uma postura funcional efetiva do fluidor quando em contato com elas (GRAMMA, nº 1, p. 14, Teresina, 1972).

Desta forma, o “fluidor” (o consumidor) ajudaria, na perspectiva abordada por Cunha, o artista na difícil tarefa de uma vitória sobre os fortes. Em outras palavras, uma vitória sobre as “estratégias”, pois, as práticas cotidianas dos consumidores resultam em capacidades inventivas, uma bricolagem que escapam às empresas de controle de massa. Nesse sentido os considerados por Certeau de “não produtores” habitam um cotidiano permeado por uma cultura ordinária sem a pretensão de posição de poder, mas que em geral suas práticas cotidianas como: falar, ler, circular, etc., nos possibilita também, como afirma Cunha, dizer que: as obras “são dotadas de

uma infinidade de signovos que geram uma postura funcional e efetiva do fluidor”, desta forma compreender o consumo como espaço de produção de sentidos.

Assim, a postura do consumidor “funcional e efetiva”, nos demonstra que as interpretações da arte ocorrerão por uma “variedade de caminhos” e que dependerá, a partir de reflexão de Cunha em outro trecho do seu texto, do movimento do consumidor dentro da obra.

Mas o essencial é que não se perca a noção de obra aberta: o elemento marginal – e carregado de violência – deve ser posto mas também e concomitantemente deve ser proposta a variedade de ‘caminhos’ (escolhas) que o fruidor poderá percorrer em seus movimentos dentro da obra. Inclusive a ‘ambiguidade’, nas atuais circunstâncias, tem valor como ‘salto de gato’, pois tudo se definirá por conta do fluidor, cujas interpretações ‘pouco recomendáveis’ correrão por sua conta (GRAMMA, nº 1, p. 14, Teresina, 1972).

Entendemos, portanto, que o texto de Paulo José Cunha está permeado de reflexões a respeito das práticas artísticas e o processo que inclui tanto a produção quanto o consumo. Ao falar do conceito de “obra aberta”, dentro de um quadro ambíguo de tática/estratégia instituído por Certeau (2014), dando atenção especial para o recurso desta ambiguidade e da metalinguagem, é entendido como recurso importantíssimo para a arte de vanguarda. Deste modo a leitura é revelada pelo que resulta de práticas de natureza “tática”, pensando, desta forma, a leitura como uma trajetória individual permeada de identidades particulares, desconsiderando a leitura “definitiva” do texto, resultando em variadas possibilidades de apropriações deste texto.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do texto de Cunha podemos lembrar-nos do conceito de “consumo” (CERTEAU 2014), que corresponde àquele que consome não está apenas sendo captado por uma determinada lógica, mas também se apropria dessa lógica e cria a sua própria arte, onde neste sentido o consumidor também é muito importante para a obra. Assim, ressaltando desta forma e nesse sentido, a preocupação que tinham os jovens em estudo com seus leitores, pois estabeleciam um diálogo e possibilidade de qualquer um publicar em seus jornais, como podemos perceber no anúncio abaixo:

Minha gente chegou a era do desbunde total. Nós tamos afim. Você aí que tem cabeça pra escrever alguma coisa, escreva e mande pra gente, que depois de um balancinho sai. Se você é um cara que todo mundo discorda de suas idéias, e já quiseram lhe bater porque você acha que o Flávio Cavalcante é uma josta,

aparece “mode” a gente conversar. Na grama depois das cinco (ESTADO INTERESSANTE, 1972, p. 2).

Nos fins de tarde em Teresina naquela época, “na grama depois das cinco”, uma juventude que “estudava fora ao retornar ‘traziam à sua terra-natal novas práticas, novas inquietações, novas formas de perceber o mundo’, que aprenderam nos grandes centros urbanos” (MENDES, 2012, p.25 *Apud.* REIS, 2013, p. 71). Se reuniam para discutir sobre esse novo momento, sobre o momento artístico brasileiro percebido por eles como um momento importante para se posicionarem perante a sociedade.

O intuito, dentre os vários objetivos já comentados, era chamar a atenção da sociedade teresinense, especialmente da juventude, para as principais questões culturais e políticas na qual estavam imerso. Arnaldo Albuquerque, um dos jovens integrantes da turma de amigos, afirmava “nosso ego era muito excitado, nós nos sentíamos o máximo porque a gente fazia muitas críticas, éramos bem provocativos” (ALBUQUERQUE, 2006); e para Edmar Oliveira, “a gente queria fazer um jornal que nem a censura entendesse dele, não era para estar explícita quem tava fazendo alguma coisa contra ninguém, era para deixar dar nó, nessa coisa da Polícia, que era a ditadura militar” (OLIVEIRA, 2016, p.02).

Para Castelo Branco (2005) o protesto em forma de resistências nas páginas mimeografadas desses jornais alternativos, também se manifestava pela estética visual a partir das vestimentas e o corte de cabelos, assim como também em comportamento rebelde que naqueles anos fazia com que a sociedade os taxassem de *hippies*.

Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo de setores de esquerda, e ao mesmo tempo sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns setores jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade das formas dominantes de pensamento. E nesta recusa contra a cultura dominante os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tencionar os limites da linguagem, impondo novos conceitos e significados e, inclusive, utilizando os próprios corpos como instrumento desta nova linguagem (CASTELO BRANCO, 2005, p. 71).

Entendemos que a propostas do jornal *Gamma* iria, em grande medida, muito além de um, entre muitos outros, jornal marginal. Pois essa proposta contracultural empregada em toda essa produção jornalística que nos permite considerar o grupo como um todo, que faziam suas produções da forma que desejavam, sem pauta, nem editor, com uma total liberdade e faziam questão de destacar isso. Assim como em suas produções em super-8, filmes estes que na maioria das vezes tiveram como financiador o jovem teresinense Antônio Noronha Filho.

Neste ponto, Antônio Noronha, como uma espécie de mecenas financiava a arte de forma geral, como exemplo, os jornais alternativos e os principais filmes em super-8 que foram realizados neste período. Essas atitudes que como as inúmeras já mencionadas até aqui “acabaria por consubstanciar uma tática micropolítica através da qual essas parcelas juvenis urbanas procurariam interferir na realidade brasileira de então” (SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 72). Portanto, Noronha Filho, em determinado momento como pivô na formação desta “tribo” (PAIS, 2004), se localiza neste contexto identitário no qual os acontecimentos moviam esses jovens fazendo com que saíssem de seu lugar comum ou zona de conforto. Desta forma, transformar-se-ia numa espécie de coluna de sustentação, um sujeito cuja existência possibilitou o processo de formação e manutenção de uma nova geração.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Sem o Noronha não éramos nós*. Ambiente virtual [s/e]. Rio de Janeiro, 2016.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). São Paulo: Brasiliense, 1981.

BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *À luz do terror*: uma análise dos filmes *O Bandido Da Luz Vermelha* (1968) e *Terror Da Vermelha* (1972). *Rev. Hist. UEG - Anápolis*, v.5, n.1, p. 292-306, jan./jul. 2016.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; CASTELO BRANCO Edwar de Alencar. *Estilhaços, Diáspora e Desterritorialização*: Vivências juvenis nos superoitos Porenquanto (1973) e Tupi Niquim (1974). *Mnemosine – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG*, Volume 8, n. 1, Jan/Mar 2017.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos*: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. Dissertação, Programa de pós-graduação em História do Brasil. UFPI, CCHL – 2013, p. 52.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos*: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminbantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*, Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n 53. p 177-194, 2007.

FILHO, Durvalino Couto. Entrevista concedida a Carlos Lopes em 2014.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2006.

MISKOLCI, Richard. *Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência*. Estudo feministas, Florianópolis, 14(3):272, Setembro-dezembro/2006, p. 682.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *Imprensa e Imagens: A construção de Representações do Piauí e de Teresina através de jornais diários da década de 1970*. In. *Clío. Revista de Pesquisa Histórica / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.* – Vol. 1, n. 1. Recife: Ed. Universitária da UFPE. 1977.

OLIVEIRA, Edmar de. *Sem o Noronha não éramos nós*. Ambiente virtual [s/e]. Rio de Janeiro, 2016.

PAIS, José Machado, (Org.); BLASS, Laila Maria da Silva, (Org.). *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. – São Paulo: Annablume, 2004.

REIS, Marcela Miranda Félix Dos. *Do riso ao grito: a atuação dos jornais Gramma e Chapada do Corisco, na década de 1970 em Teresina-PI*. Dissertação (Programa de pós-graduação em Comunicação). UFPI, CCHL – 2013.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4º edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SOUSA, Paula Poliana Olímpio de Melo; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Maquinações paródicas e políticas do corpo no filme O guru da sexy cidade*. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez*. In. NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005.