



COMBART

**GUERRA, PAULA
& CAMPOS, RICARDO**

(EDS.) (2025)

**:: ARTE, ARTIVISMO
E CIDADANIA.
REVOLUÇÕES,
PROTESTOS
E ATIVISMOS
ESTÉTICO-POLÍTICOS**

:: ART, ARTIVISM
AND CITIZENSHIP.
REVOLUTIONS,
PROTESTS AND
AESTHETIC-POLITICAL
ACTIVISM

PORTO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES OF THE UNIVERSITY OF PORTO

GOVBOART

**Arte, ativismo
e cidadania.**

Revoluções.

Protestos.

**Ativismos
estético-políticos.**

Paula Guerra

Ricardo Campos [Eds.]

O GRAMMA: FAZER JORNALISMO NO PIAUÍ É DESDOBRAR FIBRA POR FIBRA O CORAÇÃO [ANOS 1970]

O GRAMMA: MAKING A NEWSPAPER IN PIAUÍ IS UNFOLDING THE HEART, FIBER BY FIBER [1970S]

Carlos Alberto de Melo Silva MOTA, Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: carlosalbertomota12@hotmail.com

Cláudia Cristina da Silva FONTINELES, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: claudiafontineles@ufpi.edu.br

Paula GUERRA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma8>

Resumo

Nesse artigo pretendemos estudar a trajetória do jornal O Gramma, produzido em Teresina no ano de 1972, o material contou com apenas duas edições. Logo em seu título o jornal carregava uma polêmica, visto que “Granma” era o nome do jornal oficial do Comitê Central do Partido Comunista Cubano. Conforme consta no expediente do jornal, o material precisou ser impresso em Brasília e exigiu um alto investimento financeiro dos seus produtores. Nesse sentido, observamos que O Gramma visava um retorno ideológico e não comercial. Suas páginas eram compostas por ilustrações, poemas, textos críticos e dicas culturais. O jornal carregava mensagens sobre a importância de ver, ouvir e curtir como formar de encarar as dificuldades dessa época, marcada pela Ditadura Militar no Brasil. “Choros, gritos e molotovs” deveriam ser substituídos pela “curtição” conforme os integrantes d’O Gramma. Nesse sentido, buscamos discutir as nuances da atuação cultural desse projeto jornalístico em articulação com a conjuntura política da época. O artigo adota como suporte fontes hemerográficas desse período, com uma análise na íntegra das duas edições publicadas do jornal. Nosso trabalho é norteado por dimensões metodológicas balizadas pelas discussões de História e Imprensa. Construímos diálogos com os estudos de Ventura (1988), Wolfe (2005), Capote (1965) e Castelo Branco (2005).

Palavras-chave: História; Jornalismo literário; Cultura.

Abstract

In this article, we intend to study the trajectory of the newspaper *O Gramma*, produced in Teresina in 1972, which published only two editions. The newspaper's title was controversial, since "Granma" was the name of the official newspaper of the Central Committee of the Cuban Communist Party. According to the newspaper's records, the material had to be printed in Brasília and required significant financial investment from its producers. In this sense, we observe that *O Gramma* aimed for an ideological return, not a commercial one. Its pages featured illustrations, poems, critical texts, and cultural tips, carrying messages about the importance of seeing, hearing, and enjoying as ways to face the difficulties of the era, which was marked by the Military Dictatorship in Brazil. "*Crying, screaming and molotovs*" should be replaced by enjoyment* according to the members of *O Gramma*. In this sense, we seek to discuss the nuances of the cultural performance of this journalistic project in conjunction with the political situation of the time. The article uses newspaper sources from that period as support, with a full analysis of the two published editions of the newspaper. Our work is guided by methodological dimensions marked by discussions of History and the Press. We build dialogues with the studies of Ventura (1988), Wolfe (2005), Capote (1965) and Castelo Branco (2005).

Keywords: History; Literary journalism; Culture.

Mamãe, mamãe não chore [...]

Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos

(Torquato Neto)

Em 1968 o poeta piauiense Torquato Neto compôs, em parceria com o baiano Caetano Veloso, a canção "Mamãe Coragem". Essa música foi integrada ao álbum *Tropicália ou Paris et Circensis* na voz de Gal Costa, o disco-manifesto foi elaborado por um conjunto de artistas e marcou o nascedouro do movimento Tropicalista²². A letra de Torquato,

²² "Aquilo que seria um 'movimento tropicalista', portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública. Dentro dessa lógica, as diferentes e mais recentes versões sobre a tropicália a apresentam: (1) como uma revolução musical, cujo grande mérito teria sido, sob a liderança de Caetano Veloso, retomar a 'Linha evolutiva da Música Popular Brasileira', (2) como um relato das experiências e lembranças de Caetano Veloso, um

acompanhada pela melodia de Caetano, tratava com melancolia sobre a partida de um filho para uma terra distante e a necessidade de uma mãe conter as lágrimas diante da sua ausência. Em grande medida, poderíamos imaginar que a música guardava conselhos do próprio Torquato a sua mãe, dona Maria Salomé, em razão da sua mudança para fora do Piauí enquanto os pais permaneciam em Teresina.

O poeta piauiense viveu em Teresina até o ano de 1958, mudando-se primeiramente para Salvador e em seguida para o Rio de Janeiro. Distante da terra natal, Torquato ingressou na faculdade de jornalismo e cultivou novas amizades com sujeitos como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Torquato não chegou a concluir o curso de jornalismo, todavia atuou em vários periódicos no *front* da cultura, sua atuação mais marcante se deu no “jornal *Última Hora* carioca, no qual, entre o final de 1971 e início de 1972, escreveu a coluna *Geleia Geral*, que viria a se transformar, no período, numa importante trincheira das manifestações artísticas de vanguarda na música, nas artes plásticas, no cinema e nas letras” (Castelo-Branco, 2023, p. 46).

Mesmo longe de casa, Torquato permanecia presente como uma referência para os jovens piauienses que se aventuravam no mundo das letras e das artes. Em uma de suas visitas ao Piauí, no ano de 1971, o poeta concedeu uma entrevista para um grupo de jovens que começava a se arriscar no mundo do jornalismo alternativo.

popstar intelectual que, do alto de sua maturidade vital e artísticas pôde, em gestos proustinianos, redescobrir o tempo e instaurar a ‘verdade tropical e, ainda, (3) como o resultado de gestos nobres e isolados de intelectuais brasileiros, como Samuel Wainer, o fundador do jornal ‘Última Hora’, que ao descobrir na grande imprensa espaço para o “poder jovem”, oportunizou que as colunas como ‘Rodada Viva’ e ‘Geléia Geral’ formassem uma opinião favorável aos experimentos jovens.” (Castelo-Branco, 2023, p. 91).

O Paulo mandou uma carta, nesse tempo a comunicação era por carta, não tinha e-mail... Era uma carta, fazia a carta e esperava chegar, botava nos Correios... Aí ele falou assim “Edmar e Durvalino, tentem falar com Torquato - ele era primo do Torquato - que ele está indo pra aí”. Aí nós fomos atrás do Torquato para fazer uma entrevista para esse jornal do Camilo. A primeira entrevista do Torquato em Teresina está nesse jornal do Camilo. Fomos para a casa do Torquato, ele morava na Coelho de Resende, uma casa com uma varanda na frente. Ficamos lá, eu e Durvalino, a noite toda, bebemos um litro de cachaça para poder ficar mais alegres e fomos até de manhã conversando. Aí o Torquato – acho que se sentiu preocupado – disse assim: “Olha, deixa eu ler antes de publicar, não publica isso agora, segura”. Aí a gente foi pra casa e nem dormiu, passou o dia todinho tentando ouvir o gravador – era a gente que fazia isso mesmo, na mão – e levamos para ele. Depois ele disse assim: “Vocês têm informação mais que todo mundo no Rio de Janeiro, tá bom demais! E se vocês quiserem eu escrevo com vocês no jornal” – ele se oferece para entrar no jornal (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, s/p).

Esse fragmento é um trecho de uma entrevista concedida por Edmar Oliveira a Carlos Mota em julho de 2024, no contexto da entrevista Edmar atuava como médico psiquiatra radicado no Rio de Janeiro e rememorava aventuras juvenis dos anos 1970, quando possuía cerca de 20 anos e se envolvia como diretor de grupos jornalísticos alternativos. Edmar assinala que a paixão pelas letras surgiu durante a educação secundarista onde, ao lado do seu amigo Durvalino, dirigia o jornal escolar *Mural do Diocesano*, o material era arena de confronto entre os amigos que discutiam sobre música e outras temáticas culturais. Nesses embates Edmar costumava defender a vanguarda da Música Popular Brasileira enquanto Durvalino tinha maior afinidade com a musicalidade de grupos como *The Beatles*.

Ao final do ensino secundário e início do preparatório para o vestibular, a dupla conheceria Paulo José – destacado na entrevista como primo de Torquato Neto – nas aulas de um cursinho, o grupo se aproximou através da afinidade com a escrita, visto que o jovem Paulo produzia uma coluna de comunicação cultural no jornal *Opinião* de propriedade do professor Camilo Filho²³.

²³ Professor José Camillo da Silveira Filho ocupou os cargos de Secretário do Interior, Justiça e Segurança Pública, Secretário de Finanças, Secretário de Agricultura, Secretário de Obras Públicas, Secretário de

Edmar e Durvalino integraram-se ao projeto de Paulo José e passaram a produzir de forma conjunta a página de cultura dominical do jornal *Opinião*, os amigos reuniram-se por um curto período nessa atividade, até o momento em que Paulo José alça voo com destino à Brasília por fins educacionais. Mesmo distante, os amigos permaneceram unidos e mantiveram a comunicação ativa por cartas, foi através de uma dessas correspondências que Paulo José informou sobre a passagem do seu primo Torquato Neto pela cidade de Teresina e incentivou os amigos a entrevistá-lo.

Conforme Edmar Oliveira argumenta, essa foi a primeira entrevista de Torquato Neto no estado do Piauí, publicada na coluna cultural do jornal *Opinião*. Através da interlocução com uma página de curadoria *online* do acervo de Torquato Neto²⁴ tivemos acesso ao conteúdo dessa entrevista na íntegra, onde pode-se perceber o tom descontraído que conduziu a conversa. O material foi publicado no dia 31 de janeiro de 1971 na terceira página do jornal e destacava a relação entre Torquato Neto e o *Tropicalismo*.

A patota da COMUNICAÇÃO, estando sempre a par e ao ímpar dos fatos que nos cercam, se reuniu na casa do Torquato Neto para mais uma das tradicionais entrevistas nossas (aliás, depois que nós começamos a fazer este tipo de jornalismo em Teresina, o resto do pessoal aí também entrou o ritmo que nós já estávamos. Não é nada, não, mas por que vocês não têm imaginação?). O resultado desse bate-papo agradável está aí. Queremos ressaltar que o Torquato é um sujeito genial, muito bacana, mesmo (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Educação e Secretário de Governo do Estado do Piauí. No magistério superior, exerceu os cargos de Professor de História da Faculdade Católica de Filosofia do Piauí, Professor de Sociologia da Faculdade de Direito do Piauí e Professor do Departamento de Geografia e História da Universidade Federal do Piauí, IES em que exerceu os cargos de Diretor do Centro de Ciências Humanas e Letras, Assessor Jurídico e Reitor, este por mais de seis anos. José Camillo da Silveira Filho é, também, membro da Academia Piauiense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí e Professor do Programa Terceira Idade em Ação - PTIA/UFPI. Ver: Academia Piauiense de Letras – Cadeiras e Patronos. Disponível em: <https://www.academiapiaiensedeletras.org.br/caadeiras-e-patronos/>

²⁴ Instagram: @torquatonetoacervo

O texto introdutório não revela os autores da entrevista, referindo-se a estes como “a patota da comunicação”, todavia tomamos conhecimento que os sujeitos por trás das perguntas eram Edmar Oliveira e Durvalino Couto. As questões elaboradas pela dupla renderam respostas profundas de Torquato Neto acerca do movimento e permitiram colocar em discussão as raízes do movimento Tropicalista.

Comunicação – O Tropicalismo tinha base em ideias ou era uma coisa inteiramente improvisada?

Torquato – Não foi inteiramente improvisado. Também nós não tratamos de codificar alguma coisa, isso não interessava. O que se chamou Tropicalismo (esse nome nunca foi dado por nós, foi pela imprensa) foi uma tentativa de propor uma certa liberdade de criação dentro da MPB, de acabar com aquela imbecilidade daquela “guerra santa” idiota entre MPB <pura> versus iê-iê-iê, essa coisa meio histórica e absolutamente reacionária e alienada de nossa época. Isso tinha de ser liquidado, e foi. Queríamos também reavivar a coisa. Porque, naquela época, se a gente pretendia incorporar toda informação que recebíamos da música internacional, tinha que ser (como sempre foi) a partir de uma base inevitavelmente nacional. Por isso a gente fez o que fez. Fizemos aquele disco Manifesto <Tropicália>, onde a gente desenterrou todos os fantasmas da música autêntica brasileira. Tudo isso para propor um trabalho que já teria sobre si uma carga de informações que já estávamos recebendo. Quer dizer: só quem era inteiramente cego, surdo e mudo não notou. Foi uma época danada de guerras, em 68, um ano incrível! A tropicália não foi improvisada. Nós queríamos bagunçar o coreto da Música Popular Brasileira (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

A resposta de Torquato acertou em cheio no debate travado por Edmar e Durvalino nos anos anteriores, quando Edmar saía em defesa de nomes como Martinho da Vila em contraposição ao gosto de Durvalino pelos garotos de Liverpool. Conforme Luiz Carlos Maciel a escolha por esse eixo incidiria no *cool jazz*, cuja razão insiste em manter a rédea curta, “afrouxando a tensão apenas para iludir o filho incauto com a ingênua e inútil tentativa de compreensão que é típica das mãos fabricadas pelo sistema” (Maciel, 1982, p. 70). Seria uma forma de debate estéril, cujo desfecho seria a escolha por um lado em oposição ao outro.

Naquele momento, todavia, estava em curso uma transformação do conceito de liberdade, onde uma das principais marcar seria o improviso do **free jazz**: “ela não deseja destruir tudo e começar de novo. Prefere assumir a sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição as forças desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz” (Maciel, 1982, p. 71). Essa noção, por sua vez, propõe uma força criadora a partir da percepção dos valores que estão presentes nos diferentes espectros.

A noção de traçar conexões entre elementos tradicional da cultura nacional as informações recebidas do cenário internacional pode ser percebida com clareza na canção **Geleia Geral**, composta por Torquato Neto em parceria com Gilberto Gil, essa música se tornou um dos principais hinos do Movimento Tropicalista e uniu elementos da tradicional festa popular nordestina “Bumba-meu-boi” e o “lê-iê-iê” dos ingleses **Beatles**: “É bumba iê, iê boi/ Ano que vem mês que foi/ Ê bumba iê, iê, iê/ É a mesma dança, meu boi” (Araújo Neto *in* Campelo, 2022, p. 130).

A autoimagem da Tropicália reflete o projeto como um “exercício de liberdade”, cujo o principal intuito seria arrancar do conformismo o cenário da Música Popular Brasileira, abrindo as portas para que outros jovens sentissem que no país ainda havia liberdade para criação. Contudo, enquanto movimento centralizado, Torquato destaca que o ela se “auto-liquidou” rapidamente, passando a existir apenas conceitualmente: “Rapaz, a Tropicália acabou. Acabou mesmo. A tropicália é o Brasil, é essa salada mista, de miséria, de tecnologia, de tudo isso...” (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Numa interlocução com Walter Benjamin, podemos considerar que a atuação do movimento tropicalista teve como principal marca o dom de despertar “centelhas de esperança” e arrancar a tradição ao conformismo (Benjamin, 1996, p. 226). Diante de um cenário de perigo, onde as movimentações culturais estavam cerceadas por códigos de poder, esse exercício de liberdade provocaria diversos conflitos.

Ainda na entrevista concedida por Torquato Neto ao jornal *Opinião* podemos identificar alguns embates travados no cenário cultural da Música Popular Brasileira no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Ao ser questionado sobre o Festival Internacional da Canção Popular – FIC, o poeta piauiense afirmou que o concurso era “uma coisa acadêmica” que promovia muitas injustiças. Podemos observar um descontentamento de Torquato em relação aos artistas premiados pelo festival e conceito de musicalidade adotado por eles, sobretudo os cantores Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda.

O Vandré, na época da esquerda musical disse que eu era o inocente útil do Piauí na mão dos baianos. Foi gozado, e, numa entrevista, eu disse que ele era o Carlos Galhardo da esquerda festiva. Vandré queria fazer um tipo de música revolucionária dentro de uma forma reacionária. Eu sou contra Vandré porque ele parece ser um político do PTB. Para mim ele nunca passou de um demagogo de esquerda. A música do Vandré (Caminhando), dentro da estrutura acadêmica do FIC, fez a plateia delirar, no mesmo festival que Caetano foi vaiado com a música ‘É proibido proibir’, e Gil eliminado com ‘Questão de Ordem’ (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

E complementa acerca de Chico Buarque de Hollanda:

Na época da Tropicália, o Chico Buarque estava fazendo um trabalho nocivo. Não que o trabalho dele fosse ruim, ele é um ótimo compositor, mas utilizado pela turma mais reacionária como um escudo: a pureza da MPB contra a sujeira da Tropicália (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

As colocações de Torquato Neto trazem à tona as fragmentações internas no campo cultural da Música Popular Brasileira, onde podemos identificar dicotomias quanto aos conceitos de arte e de política. Por um lado, vislumbram-se figuras como Geraldo Vandré e Chico Buarque, de aparência sóbria, cabelos bem aparados, rostos limpos, heterossexuais e de origem aristocrática em contraposição a corpos entorpecidos, cabeludos, “totalmente terceiro sexo, totalmente terceiro mundo” como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

Geraldo Vandré nasceu na cidade de João Pessoa em 1935, sua mãe era Maria Martha, uma pianista e seu pai era o médico José Vandreg selo, ligado ao PCB. Mudou-se para o Rio de Janeiro no final da adolescência, onde cursou Direito na Universidade do Distrito Federal e passou a participar do movimento estudantil. Na carreira musical o cantor chegou a adotar o nome artístico “Carlos Dias”, em homenagem a sua principal inspiração musical, o cantor de bolero Carlos Galhardo. Do ponto de vista est tico suas composições transitaram pela bossa-nova tradicional, bossa-nova engajada e viola sertaneja (Nazário, 08 maio 2021). Essa noção estilística é a chave para o que Torquato Neto consideraria “um tipo de música revolucionária dentro de uma forma reacionária”.

Chico Buarque nasceu no Rio de Janeiro em 1944 e assim como Vandré tinha como mãe uma artista, a pianista e pintora Maria Am lia, e seu pai era um renomado historiador e jornalista, Sérgio Buarque de Hollanda, autor do clássico Raízes do Brasil (1936). Sua popularidade na música tornou-se notável em 1966 com a participação vitoriosa no Festival de Música Popular Brasileira com a canção “A Banda”. Do ponto de vista est tico a musicalidade de Chico aproximava-se da **bossa-nova** e do **samba**. O cantor caracterizava-se por um comportamento tímido e discreto. Todavia, ao ser provocado sobre comparações entre seu estilo e o dos Tropicalistas, Chico não mediu as palavras:

Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: “Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?” Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes, e a plateia, onde distingui um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.

Mas, como eu ia dizendo, estava voltando da Europa e de sua música estereotipada, onde samba, toada etc. são ritmos virgens para seus melhores músicos, indecifrav is para seus cérebros eletr nicos. “Só tenho uma opção, confessou-me um italiano – sangue novo ou a antim sica. Veja, os Beatles, foram    ndia...” Donde se conclui como precipitada a opini  o, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a mal cia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música

brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma. Quanto a festival, acho justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber “que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha” (Hollanda in Melo, 11 fev. 2020, s/p).

A declaração de Chico Buarque demonstra uma tentativa de apaziguar os ânimos e afirmar que o cenário cultural tem espaço para todos os estilos, contudo não deixa de alfinetar alguns artistas ao rememorar episódios como a “Passeata Cívica contra a Guitarra Elétrica”, ocorrida em 17 de julho de 1967, a marcha possuía o **slogan** “Defender o que é Nosso” e contou com a presença de artistas como Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. O movimento possuía um caráter conservador e nacionalista, com a mítica da guitarra como uma invasora da cultura brasileira. O historiador Edwar Castelo Branco faz menção a cantora Nara Leão para apontar que à época não faltou quem reagisse ao acontecimento qualificando-o como “um horror! Parece uma manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!” (Leão *in* Castelo-Branco, 2023, p. 55).

Essas rixas internas no campo da Música Popular Brasileira mostram a pluralidade de pensamentos e vaidades dessa cena cultural. Contudo, em alguns momentos estes artistas foram capazes de colocar o ego de lado e se permitiram fazer trocas, aprendendo coletivamente. Torquato Neto afirma que, apesar das ressalvas ao movimento **Jovem Guarda**, Roberto Carlos fez a maior música de protesto da sua geração e influenciou composições como “Alegria, alegria” de Caetano Veloso:

Naquela época em que a gente queria fazer música de protesto, na época em que a gente estava acabando de deteriorar a bossa-nova, Roberto Carlos fez a maior música de protesto, “Que tudo mais vá pro inferno”, e agente feito otário, a fazer isto e aquilo. Até que num dia a gente se mancou: ora, nós estávamos brigando com os caras que estavam aí e esquecendo que há juventude. Quando Roberto Carlos começo com “O Calhambeque”, quem foi com ele foi a juventude. Aquela mesma juventude que, quando eu era garoto, ouvia Celly Campello sem o menor

preconceito. Só depois, com a cultura universitária, é que a gente vai criando aquela ferrugem preconceituosa e quer ficar purificado através de folclore e de uma brasilidade histórica. Roberto nos ensinou muito. Ele foi muito importante. Quando nós percebemos a burrice de lutar contra a gente mesmo, que era a juventude, nós aproveitamos Roberto Carlos para uma nova jogada, que começou com “Alegria, Alegria”. Ele foi muito importante para a cultura brasileira (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Para Caetano Veloso essa nova jogada deveria passar por uma música fácil de aprender por parte dos ouvintes e, ao mesmo tempo, marcada por uma nova atitude que os artistas desejavam inaugurar. A canção deveria ser uma marchinha alegre, de certa forma contaminada pelo **pop** internacional, e carregando em sua letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse **pop** se dava. Caetano adiciona na canção o esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da sua época andando pelas ruas da cidade, com fortes sugestões visuais, criadas, pela menção de nomes, produtos e funções (Veloso, 1997, p. 122).

A receita de “Alegria, Alegria” ainda carregava um trunfo no seu título: esse era o bordão do apresentador Chacrinha, um grande sucesso na televisão brasileira da época. A menção à Coca-Cola foi um dos produtos escolhidos por Caetano e agradou bastante ao público, a canção ainda menciona um jovem desgarrado “sem lenço, sem documento” dentro de uma harmonia melódica inspirada no iê-iê-iê dos **Beatles** e da Jovem Guarda em articulação com o judaísmo pernambucano de Franklin Dario (Veloso, 1997, p. 125). Essa estratégia foi adotada para utilizar uma sonoridade reconhecida da música comercial e alavancou a carreira de Caetano Veloso como um de seus maiores sucessos.

Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro, eu vou/ [...] Eu tomo uma Coca-Cola/ Ela pensa em casamento/

E uma canção me consola/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ No coração do Brasil [...] (Veloso, 1967, s/p).

A canção traz à tona inquietações de uma juventude que começava a questionar valores institucionais, como a segurança psicológica do lar, e partia para aventuras da experimentação existencial: sem lenço e sem documento. A letra também aborda questões matrimoniais, onde o eu lírico toma uma **Coca-Cola** enquanto sua parceira pensa casamento, revelando uma dicotomia de posições acerca desse compromisso amoroso.

Zuenir Ventura observa que a transição dos anos 1960 para a década de 1970 é marcada por uma subversão do conceito de casamento, fosse pela destruição ou pela experimentação de modelos alternativos de relacionamento.

A moda - ou a vida que "pregava" essa geração de jovens mulheres entre 20 e 30 anos - consistia em questionar os valores institucionais que davam sustentação ao que chamavam com desdém de "casamento burguês": a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. [...] A disposição dessas jovens mulheres era, pelo menos, não repetir o erro de suas mães. Elas não queriam ser tão infelizes quanto julgavam ter sido a geração anterior. Se os exemplares mais estabelecidos da geração tentavam subverter o casamento pela sua destruição, outros, mais novos, começavam a experimentar formas alternativas de relacionamento que não reeditassem os compromissos matrimoniais impostos pela convenção (Ventura, 1988, p. 18).

Nesse contexto difundiu-se o uso das pílulas anticoncepcionais, o debate sobre o divórcio e a contestação do sexo como mero fator de reprodução. A confluência desses pensamentos causava descontentamento nas alas mais conservadoras da sociedade brasileira, sujeitos como Nelson Rodrigues²⁵ utilizavam a imprensa para contrapor essas mudanças e expor declarações como a seguinte: “Sou a favor do filho, sou contra a pílula, seja do homem ou da mulher, sou contra todo o tipo de anticoncepcional. Acho, também que, sendo o aborto um assassinato, a pílula é a arma do crime” (Os movimentos [...], [?] dez. 1972, p. 12).

²⁵ Nelson Rodrigues foi um escritor, romancista, jornalista, teatrólogo e cronista, considerado pela crítica especializada como o mais influente dramaturgo brasileiro. Nascido em Recife constituiu carreira no Rio de Janeiro, onde produziu peças teatrais como “**Toda nudez será castigada**”, inclusive os trechos de entrevista citados anteriormente remetem ao período de lançamento do filme homônimo à essa peça, sob direção de Arnaldo Jabor e produzido pela **Produções Cinematográficas Roberto Faria**, em dezembro de 1972. Cpf. (Mota, 2021, p. 154).

Outros textos associavam as novas práticas sexuais à propagação de doenças sexualmente transmissíveis, sobretudo na faixa etária dos 18 aos 25 anos. Os especialistas do período destacavam a confluência de dois fatores: o excesso de liberdade e a falta de informação.

A ausência de diálogo com os pais e a vergonha de profissionais da saúde seriam alguns dos problemas encontrados pelos jovens recém iniciados na vida sexual. Junto a isso torna-se notória a popularização de novos métodos contraceptivos, como a “pílula”, conforme explicara o médico Paulo Belfort, para o jornal *O Estado*:

O Dr. Paulo Belfort diz que a grande repressão em termos de sexo, antes do advento da pílula, foi trocada por uma liberdade intensa, mas a desinformação sobre a vida sexual continua dando margem a subprodutos como a gestação em jovens, aumento do aborto criminoso e a própria propagação das doenças venéreas. As pílulas anticoncepcionais surgiram no Brasil em 1963, mas a sua larga utilização começou em 1967. Seus efeitos colaterais inexistem, afirmam ginecologistas, e se, teoricamente, elas só poderiam ser vendidas com receitas médicas, na prática isso não acontece. Também o preço compensa, pois um estojo custa em torno de Cr\$ 5, enquanto que um aborto ilegal sai por Cr\$ 500,00 (Doenças [...], 22 set. 1972, p. 3).

Conforme podemos observar na matéria, as pílulas anticoncepcionais passaram a adquirir, nesse contexto, primazia como método para evitar a gravidez. Todavia, o consumo das pílulas apenas impediria a ovulação, não sendo útil na proteção contra doenças sexualmente transmissíveis. A matéria torna perceptível a desinformação até mesmo entre os agentes de saúde, ao afirmar a inexistência de efeitos colaterais atrelados ao consumo desses medicamentos.

O consumo da “pílula” era um assunto polêmico que invadia o imaginário social e chegava a servir de inspiração para os compositores musicais do período, como Odair de José que, em 1973, lançou *Uma Vida Só* (Pare de tomar a pílula), com o seguinte refrão:

Você diz que me adora/ Que tudo nessa vida sou eu/ Então eu quero ver você/
Esperando um filho meu/ Então eu quero ver você/ Esperando um filho meu/ Pare
de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Porque ela não
deixa nosso filho nascer (Araújo, 1973, s/p).

A canção apresenta o pedido de um amante inconformado com sua companheira que insiste em aderir ao método anticonceptivo, impedindo o surgimento de um filho, conjeturado símbolo de representação do amor romântico. Embora possa parecer inocente, essa composição colabora com um discurso normativo do papel da mulher na sociedade, associada à ideia de “guardiã do lar”. Conforme a historiadora Elizangela Cardoso, esse tipo de discurso era reproduzido – por diversos meios – no imaginário brasileiro e buscava normatizar a posição social feminina.

O feminino se caracterizaria pelo desenvolvimento do instinto materno, da doçura, da resignação e da pureza. A felicidade da mulher seria encontrada no casamento, na maternidade e no lar. O Seu desejo seria o desejo do outro – o marido e os filhos. Era em função dos mesmos que deveria viver e construir o seu território existencial (Cardoso, 2003, p. 191).

Nesse sentido, a historiadora Laura Brandão aponta os anos 1960 e 1970 como um momento de irrupção, isto é, começa a se delinear um circuito antidisciplinar contra as convenções, que viria a explodir através de gestos, atitudes, consumo do espaço e rompimento de valores: “O corpo – assim como a linguagem – foi, para a juventude em questão, o veículo e sentido da experiência, um dos locais de estabelecimento de identidades, mesmo que fluídas e cambiantes” (Brandão *in* Cerqueira, 2014, p. 97). Celso Favaretto enfatiza o valor desse contexto histórico e o gosto pela experimentação, onde a gestualidade do corpo, do sensorial, das experiências limite via drogas, do misticismo e dos comportamentos renovados na vida amorosa davam significado a uma nova forma de pensar a política.

A composição desse novo quadro cultural se constituía às margens da política oficial de cultura e da indústria cultural, podendo ser qualificada através dos termos “alternativa, contracultural, curtição ou desbunde” (Favaretto, 2019, p. 14), seus protagonistas buscavam “desafinar o coro dos contentes” através de novas sensibilidades, novos comportamentos e novos valores, em oposição aos comportamentos burgueses.

A expressão “desafinar o coro dos contentes” é um verso de Torquato Neto, musicado por Jards Macalé em 1972, onde o poeta narra um conselho recebido por um anjo torto no momento do seu nascimento: “Quando eu nasci/ Um anjo muito louco/ Veio ler a minha mão/ Não era um anjo barroco/ Era um anjo muito louco, torto/ Com asas de avião/ Eis que o anjo me disse/ Apertando a minha mão/ Com um sorriso entre os dentes/ Vai bicho/ Desafinar o coro dos contentes” (Araújo Neto *in* Campelo, 2022, p. 133).

Os versos de Torquato revelam a missão adotada pela cena contracultural desse período, a partir das diretrizes de um “anjo muito louco, torto”. Com suas as de avião ele contrapunha o “anjo barroco”, tradicionalmente retratado como jovens cupidos ou querubins, dentro de um conceito de arte que se tornou hegemônica a partir do século XVI.²⁶ Nesse âmbito, o rompimento com o ideal de anjo barroco é também um rompimento com a estética cultural consolidada.

A influência do “anjo torto” pode ser percebida através do relato de Edmar Oliveira num momento onde lhe foi indagado sobre sua percepção acerca da atuação do jornal *O Gramma* durante os anos 1970.

²⁶ A arte barroca foi uma corrente que teve como berço de origem a Itália. Surgido no fim do século XVI, esse movimento artístico foi difundido para outros países da Europa e logo chegou à América Latina. Marcada pela exuberância, a proposta e a estética da arte barroca se assemelham às do renascimento, visto que as duas correntes promoviam a beleza e exaltavam elementos da antiguidade. No entanto, enquanto a primeira enfatizava o equilíbrio entre a emoção e a razão, promovendo um formato consciente de arte; a segunda ressaltava o dinamismo, a emoção e a dramaticidade. O estilo barroco não dominou só a arte, também influenciou a arquitetura, o design de interiores, a música e a literatura. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/arte-barroca/>.

A gente chocava a cidade, a gente sabia que estava chocando. Mas nada muito sério, era muito alegórico, nada de traumático, tudo a gente levava na brincadeira. A gente não tinha ideia naquela época, embora a gente estivesse tentando desafinar o coro dos contentes, a gente não tava naquela época achando que ia dar isso que vocês hoje estão fazendo, que é levantar essas coisas, a gente não tinha essa ideia que isso ia acontecer. Mas sabíamos que a gente estava fazendo algo importante para a cidade, isso a gente sabia, isso a gente tinha certeza (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, destaques nossos).

Conforme podemos observar nesse capítulo, *O Gramma* não foi a primeira aventura dessa patota de jovens pelo jornalismo, eles já haviam se arriscado como colunistas no *Jornal Opinião* e nas páginas estudantis do Folha do Diocesano, todavia O Gramma marcou o estopim de uma nova fase do jornalismo piauiense, caracterizado pelo experimentalismo e imersões artísticas.

Edmar Oliveira menciona que a entrevista com Torquato Neto no Jornal Opinião foi um divisor de águas para a formação do grupo que seria a base do Gramma, visto que após a publicação do material, ele e Durvalino transitaram por diversos locais divulgando o material para venda. Todavia, a recepção do material foi limitadíssima, com a venda de apenas um exemplar. Na percepção de Edmar, havia na cidade uma rejeição à figura de Torquato Neto, no início dos anos 1970 ele era visto como “cabeludo e maconheiro” e quem andasse com ele também estaria suscetível a esse tipo de comentário. O único comprador do exemplar da entrevista foi Carlos Galvão, que também passaria a integrar o grupo de amigos; seu interesse pelo material teria sido primordial para o nascimento dessa amizade, nas palavras de Edmar teria sido “um negócio absurdo, foi como separar joio do trigo, os outros não se interessavam, não sabiam nem quem era o cara que tava aí” (Oliveira *in* Mota, 04 jul. 2024, s/p).

Nesse âmbito, o jornal O Gramma surge através de um grupo que destoava do padrão estilístico e comportamental da cidade de Teresina nos anos 1970. Em grande medida, a ideia desses jovens era “achincalhar” a caretece da época, seus escritos e comportamentos não miravam a longa duração, entretanto havia neles a consciência de que algo relevante para deveria ser feito para romper o marasmo local. Esse grupo de jovens representava o “outro” da imprensa tradicional, cujo o enredo estava traçado em torno da confabulação do “pequeno perfil de um cidadão comum”: um sujeito heterossexual, cristão, distante de vícios, trabalhador, centrado na família e, sobretudo, avesso ao comunismo (Mota, 224, p. 229).

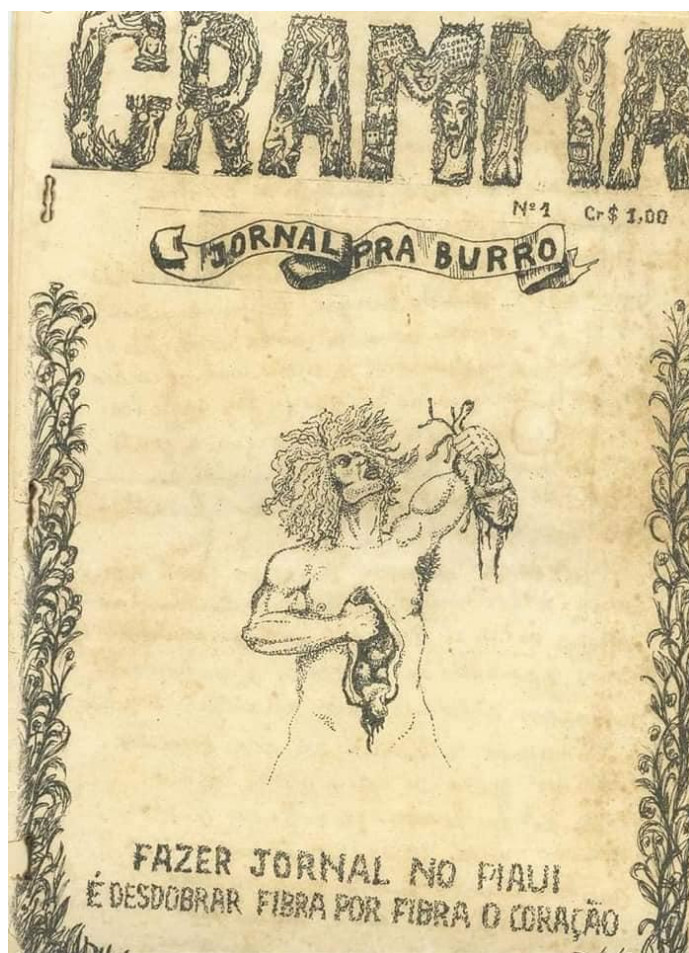


Figura 1: Capa do jornal Gramma
(Gramma, março de 1972)

Fonte: arquivo do autor

O Gramma nasceu com o lema “Fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração” numa clara referência a música “Mamãe Coragem” de Torquato Neto. Todavia, a troca do termo “mãe” pela sentença “fazer jornal no Piauí” carrega um simbolismo para além da canção, denota as dificuldades técnicas, financeiras e obstáculos sociais para jovens que buscavam se aventurar no mundo da escrita. A arte que compõe a capa da primeira edição do jornal, de autoria de Arnaldo Albuquerque: observamos ao topo o título GRAMMA, abaixo do título a expressão “jornal pra burro” e ao centro um homem que arranca seu coração e suas vísceras como um ato de sacrifício, as margens laterais são enfeitadas por ramos de folhas e a parte inferior comporta a frase “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”.

Em linhas gerais, observamos que o jornal nasce sob a influência do poeta piauiense Torquato Neto que, apesar da sua mudança para o Rio de Janeiro, manteve vivos diálogos com jovens teresinenses do período. Sua influência estava além do lema apresentado na capa do jornal, ela poderia ser percebida também no estilo de escrita experimental e nos objetos explorados por esse grupo de estudantes.

O jornal O Gramma foi publicado em duas oportunidades, ambas em março de 1972, e apesar da curta duração acabou movimentando o cenário cultural de Teresina, despertando centelhas de esperanças nas camadas juvenis da cidade e sendo inspiração para outros jornais alternativos que viriam a surgir na capital do Piauí.

Logo após o lançamento este grupo de jovens teresinenses foi convidado a comparecer na sede da Polícia Federal para prestar esclarecimentos sobre um material impresso que circulava na cidade com o título de “Gramma”. Diante do clima de polarização causado pela Guerra Fria, colocando em extremos blocos capitalistas e socialistas, se desconfiava que uma célula do movimento comunista pudesse estar surgindo na capital do Piauí.

Ao receberem a intimação os jovens foram pegos de surpresa, contudo conseguiram contornar a situação com relativa tranquilidade. Eles argumentaram, diante dos oficiais, que o título do seu material fazia referência ao local onde se reuniam para debater suas ideias: a grama da Igreja São Benedito. Informaram ainda que não tinham conhecimento da existência do jornal cubano e que para eles isso teria sido uma coincidência.

A gente nem sabia, a desinformação na época era muito grande. Não tinha rede social e não tinha notícia rolando não. A gente botou “O Gramma” porque a gente se reunia na grama, na São Benedito, como tá nessa foto que você tem aí. Aí o Pereirinha – que está na foto – disse “Ah, vamos colocar Gramma com dois m, igual o jornal do comércio que tinha dois m”. Aí botamos dois “m”.

Quando a gente publica o jornal, que somos chamados na Polícia Federal, para explicar algumas coisas, aí eles falam assim: “Por que vocês botaram o nome do jornal de Cuba?”

A gente ia preso sem saber (risadas). Mas não, não tinha nada a ver, foi uma coincidência e uma boa coincidência (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, s/p).

A foto mencionada por Edmar foi levada para o momento da entrevista com o objetivo de auxiliar o trabalho da memória, elementos como esse podem estimular o surgimento de lembranças do período sobre o qual se conversa. Ao observar a fotografia o entrevistado refletiu sobre cada um dos sujeitos que compunham o quadro e lembrou-se ainda dos que estavam ausentes, conforme sua observação a falta de mulheres na fotografia se justificava pelo cenário autoritário do período e a necessidade de proteger suas identidades, pois estar inserida dentro desse grupo era considerado algo degradante para grande parte do imaginário local.



Figura 2: *Jovens do jornal O Gramma*

Fonte: arquivo do autor

Na imagem podemos identificar a base do grupo que forma o coletivo **Gramma**. Sentados da esquerda para a direita: Galvão, Haroldo, Arnaldo, Etim, Marcos Igreja, Durvalino, Pereira e Edmar. De pé: Paulo José.

Ao observamos os detalhes dessa fotografia, podemos perceber que a maior parte do grupo cultivava longas cabeleiras, esse ato – por si só – já era considerado uma indisciplina no contexto em que estavam inseridos. Também podemos confirmar que eles se reuniam em um espaço gramado, contudo isso não comprova em definitivo a motivação para o nome do jornal.

Em entrevista com o cartunista Gregório “Dodó” Macedo obtive a declaração que essa teria sido uma desculpa criada pelos jovens para fugir da repressão e do boicote. Conforme Dodó, a coerção era tamanha que se tornava praticamente impossível para os grupos dissonantes do governo realizarem a impressão de materiais em gráficas piauienses:

Porque assim, era tamanha a perseguição, o boicote... Tudo que era de dificuldade se criava. As gráficas e tudo mais. Porque pensa assim: quem era o principal cliente da gráfica x? Governo do Estado ou Prefeitura Municipal. Aí eles chegavam lá e “Pô, rapaz! Se tu continuar assim não vou mais continuar contigo. Tu fica dando espaço para esse moleques aí que ficam me denegrindo, se for assim vou cortar todas as encomendas que tenho contigo”. Aí os caras “Não, pode deixar comigo! Pelo amor de Deus, nem se preocupe!”, aí cortava, né?! Ah, e O Gramma já era uma crítica, porquê Granma é o nome do jornal oficial de Cuba, né?! Que veio lá da Rússia, esse nome “gramma”, veio do jornal soviético e depois o jornal de Cuba. Inclusive “gramma” com dois “m”. O Granma lá da Rússia e de Cuba! (Macedo in Mota, 07 dez. 2023, s/p)

Conforme a análise do cartunista Dodó Macêdo, o título do jornal seria uma clara referência aos jornais internacionais e uma crítica ao modelo político em curso no país. Todavia, essa declaração é bem mais cômoda para ele, visto que não estava integrado no grupo e analisava a partir de uma ótica externa. Os integrantes do grupo, por sua vez, se recusam a admitir que esse nome possuía alguma ligação com os periódicos socialistas. Poderíamos imaginar que os jovens do Gramma teriam feito um pacto de silêncio que perdura mesmo 5 décadas depois, dado o temor imposto pelo regime autoritário e a perseguição aos grupos de oposição.

Discutir a função do “não-dito” na história é colocar em pauta a zona sombria do silêncio, este pode ser motivado “pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (Pollack, 1989, p. 6). Para Michel Pollack essas lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante, pode-se considerar que a fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, seria um fator determinante para distinguir uma memória coletiva subterrânea de uma memória coletiva majoritária (Pollak, 1989, p.6).

Compreendemos que esses jovens jornalistas estavam em uma posição vulnerável ao se aventurar no mundo da escrita alternativa, até mesmo o processo de impressão dos seus textos exigia uma logística diferente dos veículos de comunicação do circuito tradicional. Conforme exposto na declaração de Dodó Macêdo e discutido no primeiro capítulo, os parques gráficos piauienses estavam subordinados aos interesses do governo municipal e estadual. Dessa forma, discursos como os desses sujeitos que destoavam das narrativas harmônicas precisavam fazer uso de meios paralelos – como mimeógrafos – para alcançar circulação.

Referências Bibliográficas

- Araújo Neto, T. (2022). Geleia Geral. In V. Campelo, P. J. Cunha, & G. Mendes (Orgs.), *Torquato Neto: arte inacabada* (p. 130). Teresina: EDUFPI.
- Araújo Neto, T. (2022). Let's play that. In V. Campelo, P. J. Cunha, & G. Mendes (Orgs.), *Torquato Neto: arte inacabada* (p. 133). Teresina: EDUFPI.
- Araújo, O. J. (1973). Uma vida só (Pare de tomar a pílula). In Odair José. Rio de Janeiro: Polydor.
- Benjamin, W. (1996). Teses sobre o conceito de história. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Vol. 1). São Paulo: Brasiliense.

- Brandão, L. (2014). Juventude em trânsito: corpos e linguagens da década de 1970 em Teresina. In M. Cerqueira (Org.), Itinerários da pesquisa em história: a polifonia de um campo. Teresina: EDUFPI.
- Cardoso, E. B. (2003). Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves.
- Castelo Branco, E. de A. (2023). Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Editora Cancioneiro.
- Favaretto, C. (2019). A contracultura entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1 Edições.
- Maciel, L. C. (1982). Negócio Seguinte. Rio de Janeiro: Codreci.
- Mota, C. A. de M. S. (2024). Por dentro da pauta: história política e cultural na imprensa do Piauí. Teresina: EdUESPI.
- Nazário, C. (2021, 8 de maio). Geraldo Vandré: da resistência à rendição. *A Nova Democracia*. Recuperado de [URL, se aplicável]
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Veloso, C. (1967). Alegria, Alegria. In Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda.
- Veloso, C. (1997). Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ventura, Z. (1988). 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.