Iluminando a imprensa piauiense com a luz de Teresinha Queiroz: uma expressão da contracultura na geração mimeógrafo piauiense

Illuminating the Piauí Press with the Light of Teresinha Queiroz: An Expression of Counterculture in Piauí's Mimeograph Generation

Edwar de Alencar Castelo Branco
Doutor em História, é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e docente na UFPI.

Natanael da Silva Cardoso
Graduado em História, é mestrando em História do Brasil na UFPI e membro do GT História, Cultura e Subjetividade (CNPq).

Resumo: Este estudo parte do pressuposto de que as influências estéticas e experimentais do poeta piauiense Torquato Neto tiveram significativa influência na imprensa alternativa teresinense da década de 1970, especialmente nos jornais *Gramma* e *Boquitas Rouge*. O escopo geral do estudo decorre da orientação acadêmica de Teresinha Queiroz, sob cuja influência os autores estudaram o jornalismo piauiense. Teoricamente o trabalho se ampara na Nova História Cultural e na Filosofia da Diferença, de modo especial com Gilles Deleuze e Félix Guattari, dos quais são aproveitados os conceitos de *Literatura Menor* e *devir minoritário*. A análise divide-se em duas partes: na primeira, analisa-se o jornal *Gramma,* experiência inaugural da chamada "imprensa nanica" no Piauí; em seguida a reflexão se debruça sobre o jornal *Boquitas Rouge*, no qual a mídia alternativa piauiense começa a abordar as questões de gênero.

Abstract: This study is based on the assumption that the aesthetic and experimental influences of the Piauí-born poet Torquato Neto had a significant impact on Teresina's alternative press during the 1970s, especially on the newspapers *Gramma* and *Boquitas Rouge*. The broader scope of the study stems from the academic guidance of Teresinha Queiroz, under whose influence the authors investigated journalism in Piauí. Theoretically, the study is grounded in New Cultural History and the Philosophy of Difference, particularly in the works of Gilles Deleuze and Félix Guattari, drawing on the concepts of minor literature and minoritarian becoming. The analysis is divided into two parts: first, it examines *Gramma*, a pioneering experience of the so-called "alternative press" in Piauí; it then turns to *Boquitas Rouge*, in which Piauí's alternative media began to address gender issues.

O presente ensaio tem como objetivo analisar os jornais *Gramma* e *Boquitas Rouge* como materiais que levaram à radicalidade as influências de Torquato Neto. Os aludidos jornais circularam em Teresina, capital do estado do Piauí, na década de 1970 e representam as primeiras experiências da chamada *Geração Mimeógrafo* no Piauí. Em que pese terem sido feitos fundamentalmente pelos mesmos agentes culturais, há diferenças significativas entre ambos, ressaltando o fato de que enquanto o *Gramma* tematizava mais marcadamente as questões políticas, no *Boquitas Rouge* é possível perceber as questões de gênero como área de interesse dos experimentalistas piauienses. A convergência, tanto de estilo quanto inclusive de temas, decorre, do ponto de vista que aqui será apresentado, da influência do poeta Torquato Neto sobre os experimentalistas piauienses.

Poeta que se converteu em letrista de músicas, Torquato Neto é o autor da obra póstuma "Os últimos dias de paupéria" (Torquato Neto, 1982) e considerado um dos membros mais influentes do chamado "grupo núcleo" do Tropicalismo, sendo o autor de *Geleia Geral,* canção que é por muitos considerada o hino da Tropicália. Inicia-se a discussão aqui proposta com um texto d'Os últimos dias de paupéria:

> Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar tudo isso como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio do apartamento. Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá. Enquanto batiza a fogueira – tempo de espera? Pode ser – o mundo de sempre gira e o fogo rende. O pior de tudo é esperar apenas. O lado de fora é frio. O lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro. Estar bem vivo no meio das coisas é passar por elas e, de preferência, continuar passando. Isso aí eu li uma vez no Pasquim (TORQUATO NETO, 1982: 23).

No fragmento, percebe-se uma das marcas mais constantes da retórica de Torquato Neto: uma explicitação do contexto histórico do final dos anos 1960 para o início de 1970 no Brasil, quando, sob a ditadura militar, o país vivia tempos de sufocação geral. A necessidade de informação e de interação cultural é apontada pelo poeta como uma estratégia existencial indispensável para aqueles tempos – "enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá". Esta receita de Torquato Neto, a qual foi recebida e adotada pelos jovens experimentalistas de Teresina, sua cidade natal, partia do pressuposto de que a sociedade se mantém em constante fluxo – "o mundo sempre gira e o fogo rende" – e nesse contexto a pior decisão seria manter-se inerte.

Adotando esta receita torquateana os jovens produtores do jornal *Gramma* representaram o oposto das convenções e normas impostas pelos ditadores, constituindo, assim, uma rede antidisciplinar, unindo os pensamentos às ações. A experiência alternativa do *Gramma* funcionou como espécie de antena que propagou a consciência de não-aceitação do estabelecido, igualando e ajuntando jovens rebeldes piauienses.

> Os redatores do jornal Gramma confessam que "fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração", mas nem por isto estão desanimados e oferecem na primeira edição uma imagem gráfica diferente, mas de boa apresentação. Também constatei a

> participação do extraordinário Garrincha na primeira edição do Gramma (JORNAL O DIA, 1972).

O fragmento acima foi publicado na coluna "Fatos de Destaque" do jornal *O Dia*, entre os dias 20 e 21 de fevereiro de 1972, sob o impacto da primeira edição do jornal Gramma. A opinião foi assinada pelo jornalista Helmano Neto e nela é possível constatar o rebuliço causado pela empreitada experimental no jornalismo piauiense, sobretudo com relação aos aspectos gráficos. Em 1972, data da publicação do jornal, a imprensa piauiense ainda não chegara, sequer, ao *off set*. A maioria dos jornais, à época, era feita em tipografias. Os jovens que editaram o *Gramma*, com o recurso a stencil e mimeógrafo e especialmente graças ao talento do artista gráfico Arnaldo Albuquerque, quadrinista que ganharia grande fama na arte piauiense, deram um grande sopro de novidade no jornalismo piauiense, especialmente quanto à diagramação.

O Garrincha, citado no fragmento, é Deusdeth Nunes, bancário do Banco do Brasil que atuava também como jornalista e chegou a ser eleito vereador de Teresina no início dos anos 1980. Ele funcionou como espécie de intermediário entre a imprensa "nanica" – que é como eram chamados os jornais mimeografados – e a grande imprensa. Era prestigiado pelos dois lados. O primeiro número do *Gramma*, do qual é possível derivar as condições de existência da imprensa piauiense no início da década de 1970, traz uma entrevista com o Garrincha. Com humor ácido, Garrincha avalia do seguinte modo o jornalismo piauiense da época.

> 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, 1972)

No excerto Garrincha refere-se a Herculano Moraes, um literato piauiense muito identificado com a juventude de Teresina à época. Poeta e cronista, Herculano chegou a integrar o grupo que, sob a liderança de Cineas Santos, criou o jornal *Chapada do Corisco*, periódico que embora mais longevo do que o Gramma, teve existência bastante efêmera. O prestígio de Herculano entre os experimentalistas piauienses dissipou-se quando de seu ingresso na Academia Piauiense de Letras (APL), em 1º de maio de 1980. Os experimentalistas enxergavam a APL como um espaço muito conservador que deveria ser evitado. Quando Herculano se tornou membro da APL os muros das ruas centrais de Teresina foram continuadamente pichados com a expressão "na APL, jaz Herculano Moraes".

O jornal *Gramma* está sendo aqui pensado nos termos daquilo que constitui uma *Literatura Menor*. Em *Franz Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari dedicam um capítulo à explicação do conceito de *Literatura Menor,* tomando como referência algumas obras do literato alemão, identificando tal obra como rizomática, como pretexto, por entender que as temáticas e os sujeitos abordados por Kafka são sempre da ordem do menor. Para Deleuze e Guattari uma literatura menor tem basicamente três pilares: a linguagem, o político e o coletivo (Deleuze; Guattari: 2017). A literatura de Kafka, neste sentido, seria um pensamento sem imagem, aquele que é

> intempestivo e atemporal sem ser eterno. Ele corresponde ao momento em que, alastrando-se rizomaticamente, o pensamento problematiza um sistema de representação do interior do qual eclode como um arrombamento, uma rachadura que desestabiliza aquele sistema não por colidir com ele, mas, antes, por existir alheio a ele, descompromissado com os seus pressupostos. Esse pensamento intempestivo, sem raízes, alforriado de um pressuposto começo, pode então ser o pensamento da diferença (CASTELO BRANCO, 2014: 142-143).

No mesmo sentido, a desterritorialização da língua, a capacidade de conexão individual no imediato-político, bem como o fato de ser um meio de agenciamento coletivo de enunciação, fazem do *Gramma* uma espécie de máquina revolucionária. Em que pese ser um experimento juvenil, com óbvias limitações técnicas e materiais, ele é, neste sentido já apresentado de Deleuze e Guattari, um exercício menor da língua, através do qual seus jovens feitores introduzem na prática jornalística piauiense mudanças notáveis. Antenados com a produção artística e literária no Brasil do início da segunda metade do século XX e influenciados pelo *new journalism*, do qual Torquato Neto seria reconhecido como um de seus introdutores no Brasil, os realizadores do Gramma, brincando, traziam para o cotidiano do jornalismo piauiense as novidades:

> REUNIÃO – Carlos Drumond de Andrade, 35 anos de poesia do melhor de todos os poetas brasileiros/ BONDINHO – revista que inova no trato e na comunicação dos fatos para o público/ GRILO – Quem quizer curtir uma de história em quadrinhos, com as melhores tiras americanas, tai a revista ideal/ PRESENÇA – depois de parar no primeiro número, volta e muito melhor/ SOMOS TODOS INOCENTES – que entra já na segunda edição, pela Editora C1 – civilização e Cultura, de O.G. Rego de Carvalho. Vamos dar valor & verdadeira literatura/ GRAMMA – jornal pra burro (GRAMMA, 1972: 08).

Segundo Reis, uma forte característica dos jornais alternativos brasileiros, os quais floresceram significativamente entre as décadas de 1960 e 1970, característica que é possível observar no *Gramma*, é o alerta para a necessidade, sobretudo do público jovem, de munir-se política e culturalmente através do consumo ou do acesso a determinados produtos e autores/ pensadores (REIS, 2013). E este é o sentido geral do excerto transcrito: uma prescrição, um toque, uma dica.

O Gramma também apresenta aspectos de resistência, tendo pouca preocupação com as regras gramaticais ou com a estética que a grande maioria dos textos deveriam ter. É possível observar, em relação à estética, uma espécie de desdém proposital e subversivo. É recorrente nos textos do Gramma a mistura de palavras escritas com todas as letras maiúsculas e a grande maioria com letras minúsculas, o que causa uma espécie de desconforto no leitor habituado a uma literatura maior. Este jeito indisciplinado de escrever, do ponto de vista que aqui se está defendendo, não é casual ou aleatório. Pelo contrário: ele responde à premissa de que "esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, a rede de uma antidisciplina" (CERTEAU, 2014: p.41).

A discussão em torno de assuntos relacionados à cultura é uma forte característica no jornal. Mas a cultura, para os feitores do Gramma, não diz respeito apenas ao letrado e culto. Ela diz respeito, também, aos liames através dos quais nós nos conectamos à realidade. E com

esta compreensão os editores do jornal elaboram um sofisticado pensamento sobre as obrigações que, do seu ponto de vista, pairariam sobre os cantores, por exemplo:

> 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 fêz 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 o 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 (GALVÃO, 1972: 12)

Numa matéria intitulada "A importante desimportância de Roberto Carlos", Carlos Galvão põe-se contrário às opiniões e avaliações extremadas a respeito das qualidades do cantor brasileiro Roberto Carlos. Importante compreender que as avaliações que Galvão faz de Roberto Carlos não dizem respeito somente às qualidades de artista, como a *priori* pode-se conjecturar. Pelo contrário, suas análises miram os aspectos da vida particular do cantor. Observa-se que seu objetivo é esclarecer a existência de uma contradição entre a imagem apaixonada que muitas pessoas nutrem por esse artista em comparação ao que de fato prova o contrário, como o seu fracassado casamento na Bolívia.

Do ponto de vista de Carlos Galvão, o grande "endeusamento" que se fez de Roberto Carlos se deveu menos ao seu talento e mais ao acaso do início de ser seu público consumidor constituído por pessoas 'que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça'.

Os jovens realizadores do *Gramma*, influenciados por anti-artistas como Torquato Neto, Hélio Oiticica e Ligia Clark, também faziam sofisticadas elucubrações teóricas sobre o papel da obra de arte:

> 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, 1972: 14)

Percebe-se, no texto acima, uma marca que era bastante comum na crítica de arte dos meados do século XX: a percepção da arte experimental como uma possibilidade de vanguarda que extrapolaria a simples contemplação pelo consumidor. No texto transcrito percebe-se uma remissão a Humberto Eco e ao seu conceito de *obra aberta* (ECO, 2016). Esse conceito supera a ideia da relação passiva entre obra e consumidor, sendo este último um sujeito que deixa a posição contemplativa e passa a participar do processo de produção da arte. Esta questão é central para as vanguardas brasileiras dos anos 1970 e demonstra, sobre artistas e críticos de arte, uma sintonia com a chamada *virada linguística*, a qual permitiu pensar as incongruências entre o significante e o significado.

No contexto do Brasil da década de 1970 a quebra da serena relação entre significante e significado tem uma enorme importância histórica, na medida em que expressa o desejo de mudança diante da racionalização e padronização desejada pelo regime militar que cerceava tudo que não estivesse alinhado às suas expectativas (PINHEIRO, 2014).

A consciência desta novidade teórica deu aos realizadores do Gramma uma aguçada percepção da importância da marginalidade na produção cultural, como se pode ver no excerto a seguir:

> 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, 1972: 15)

Em que pese haver aí a grafia de "fruidor" e "fluidor", é muito provável que tal decorra de um erro de composição. O que está no centro do argumento é o fruidor, no sentido de Humberto Eco – aquele que aprecia, desfruta e interpreta a obra, eclodindo os signos nela contidos e instaurando os significados sociais daí decorrentes. A marginalidade, para os feitores do *Gramma*, é aspecto indispensável para a quebra da serena relação entre significante e significado. Para os realizadores do Gramma importava "dar as palavras sem dar ao mesmo tempo o que dizem as palavras ... para dar assim o infinito durar das palavras, sua possibilidade de dizer sempre de novo mais além do que já dizem" (Larrosa, 2004, p. 20).

Esta inquietação por dar as palavras em liberdade levava os realizadores do Gramma a reflexões como a seguinte:

> AGORA que me obrigam a encher este papel de alguma coisa, é que descubro que a vida é mais descarnada do que até a pouco me parecia. Ou o vocabulário é curto. Ou o montão das coisas não ditas inchaço na garganta e me obstruiu. Que dizer? Não que

> não existam coisas para serem ditas. É que elas, no papel parecem tão desnecessárias e tão de segunda mão, tão fáceis de serem lidas, como o costumeiro THE END, que tenho vontade de parar. TALVEZ porisso esta atração por qualquer coisa obliqua e dissimulada, tão simples e vazia que parece contar tudo que não consigo dizer, conter o que eu não consigo nem pensar (GRAMMA, 1972: 17)

A excerto acima é de autoria de Haroldo Barradas, um dos fundadores e ativo participante do *Gramma*. Percebe-se no texto um tom queixoso, com o qual Barradas deixa transparecer um dos signos históricos dos anos 1970: a crescente fragmentação da realidade, o esfumaçamento do real, a atonia que pairou sobre os sujeitos no momento de emergência da pós-modernidade brasileira (Castelo Branco, 2024). É justamente deste caldo histórico que emergirá a antiarte. Artistas como Hélio Oiticica e Ligya Clark expressam, em suas obras de arte, este esfumaçamento do real que impulsiona Barradas à criação jornalística. O jovem articulista do Gramma, em convergência com os signos históricos de sua época, expressa gosto por aquilo que é 'obliquo', 'dissimulado', onde o sentido não é dado, uma vez que as próprias palavras são dadas em liberdade.

> Sim, eu poderia abrir as portas que dão pra dentro. Percorrer correndo corredores em silêncio perder as paredes aparentes do edifício. Penetrar no labirinto, no labirinto de labirintos Dentro do apartamento. Sim, eu poderia procurar por dentro a casa. Cruzar uma por uma sete portas, sete moradas Na sala receber um beijo frio em minha boca. Beijo de uma deusa morta... Lingua gelada, lingua gelada como nada. Sim, eu poderia em cada quarto rever a mobilia Em cada um matar un membro da família Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia O que aconteceria de qualquer jeito Mas, eu prefiro abrir as janelas para que entrem todos on insetos.ANTES de tudo, responda o seguinte questionário: que labirinto este? Que são as sete moradas? Qual o nome da deusa morta? Porque a plenitude e a morte sao obrigadas a coincidirem um dia? Em poucos segundos qualquer pessoa chegará a conclusão que impossivel responder estas perguntas. Em letras dêsse tipo nem um psicanalista dá jeito. As vezes nem o próprio autor. Note que após pretender fazer tantas coisas complicadas, Caetano prefere fazer uma coisa trivial, como "abrir as janelas". Uma coisa a ser notada também, o clima condicional do "poderia", que penetra a maior parte da letra a se resolve no abrir das janelas (GRAMMA, 1972: 17)

Como se pode ver, o texto é expressivo do angustiado susto que se abateu sobre os sujeitos históricos no momento de emergência da pós-modernidade brasileira. No dizer de Castelo Branco (2004, p. 48), os anos iniciais da pós-modernidade no Brasil foram anos de "deslumbramento e susto", nos quais "muitos se viram premidos a redefinir valores em vasto campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se faria graças a um conjunto de esforços voltados para a prospecção de novas linguagens".

Sob este susto pós-moderno Barradas se coloca questões ao mesmo tempo em que afirma que os que se acham diante de tais indagações, em regra, não conseguem respondê-las. A remissão à música *Janelas Abertas n°2*, de Caetano Veloso, conforta a Barradas por representar a possibilidade de mirar outros horizontes, criando expectativas e virando as costas aos problemas que, metaforicamente, atormentam e encurralam no interior da casa.

O uso de metáforas, que caracterizam e permeiam o texto, portanto, são sintomas de um mundo cuja condição existencial é a pós-modernidade. Junta-se à necessidade de não ser

pego pelos olhos vigilantes da ditadura militar uma espécie de mundo criado pela linguagem (SILVA, 2009). Este, erigido com a consciência da cisão entre o *Real* e a *Realidade*, no sentido lacaniano (VIEIRA, 2003), expressava uma linguagem que se ajustava historicamente à convulsão liquefeita entre o significante e o significado. Esse trecho em específico, pode, por exemplo, ser analisado à luz das reflexões de Fernandes, para quem

> Analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais. A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto; e/ou pela linguagem não-verbal, em forma de imagens. Quando nos referimos à produção de sentidos, dizemos que no discurso os sentidos das palavras não são fixos, não são imanentes, conforme, geralmente, atestam os dicionários. Os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução. Assim, uma mesma palavra pode ter diferentes sentidos em conformidade com o lugar socioideológico daqueles que a empregam (FERNANDES, 2004: 43)

A segunda edição do jornal *Gramma* demorou bastante a sair e embora se mantivesse tematicamente alinhada com a identidade forjada na primeira edição, expressava uma diáspora: os principais realizadores do jornal, em virtude de compromissos profissionais e estudantis, se espalharam como migrantes para diferentes regiões do Brasil:

> Após o lançamento da primeira edição do Gramma, novos projetos pessoais surgem e a segunda edição demora a sair. Edmar Oliveira e Haroldo Barradas buscam terminar faculdade de Medicina, Carlos Galvão tenta carreira artística no Rio de Janeiro, Paulo José Cunha e Durvalino Couto Filho se dedicam ao curso de Comunicação Social em Brasília e Arnaldo Albuquerque continua trabalhando no jornal O Dia. Sem falar nas participações de alguns membros nos encartes Estado Interessante e Hora Fatal, como já foi dito anteriormente, o que representaram uma extensão da proposta do Gramma. Primo de Paulo José Cunha, Torquato Neto, foi um dos grandes incentivadores a dar continuidade o jornal, com essa proposta inovadora de se fazer jornalismo e de repensar a cultura. Apesar da aproximação com o grupo e comungar com as ideias do Gramma, Torquato Neto não foi um dos criadores deste jornal como alguns pesquisadores afirma. Creditam a Torquato a autoria da capa da edição nº 01, feita por Arnaldo Albuquerque, como também a ideia de criação do jornal. No período de julho a setembro de 1972, Torquato Neto esteve em Teresina, escreveu ao Gramma um artigo sobre o filme Terror da Vermelha e uma página intitulada "Vir, ver ou vir" com poemas diversos acompanhados de fotogramas do filme, escreveu para o Hora Fatal e ainda gravou um filme com Carlos Galvão (REIS, 2017: 77)

Como apontado, depois da dispersão dos jovens que realizaram a primeira edição do jornal *Gramma*, um dos membros permaneceu com a ideia de dar continuidade ao jornal. Esse integrante era Paulo José Cunha, primo do poeta Torquato Neto. Em entrevista, Edmar Oliveira afirmou que ele e seus amigos receberam a fatídica notícia do suicídio de Torquato Neto no dia 10 de novembro de 1972 e, por essa razão, como forma de homenagear ao artista que os inspirou e que fez parte do nascimento do *Gramma*, os jovens decidiram lançar a segunda edição do jornal.

Buscando o mesmo impacto que a capa da primeira edição obteve, causando furor e repulsa com um homem arrancando as próprias vísceras, a capa da segunda edição trazia a imagem de duas crianças revirando a lata de lixo e um texto no marca-página contendo, em letras todas maiúsculas, a frase MANQUEM-SE. Se mancar, para a linguagem da época, significava, entre outras coisas, tomar consciência. A brutalidade da desigualdade social era assim trazida para a ordem do dia das discussões políticas da época.

O expediente da segunda edição, expressivo em si mesmo da diáspora já referida, dá pistas muito significativas sobre os realizadores do Gramma:

> GRAMMA, isto que você tá vendo.
>
> diretores-presidentes:edmar oliveira/durvalino/antonio noronha
> editor-chefe: paulo josé cunha
> diretor de arte: arnaldo albuquerque
> colaboradores: em teresina o edi e o noronha/ em brasília e pêjosé, e durval e e renato estrela en belô e haroldo barradas/ no rio de janeire arnaldette, o galvão e o torquatette netô.
> bons fluidos: recebemos nossos bons fluidos dos grammaus - fatinha, france, marcé e claudette e conceição em terê. tem o rico pereira no recife, o etim em fortaleza e a querida áldina na bahia. e luis otávio, hélio oiticica, pimentel figueiredo, tudo perdido por aí, transando milhares, mulheres, milhosee- louquísmos
> a PLAC- Piauí Lacticínios S/A foi quem financiou este número, nosso abração ao grammau-gente-legal aerton fernandes
> e foi impresso em brasília, na No-Máquinas (GRAMMA, 1972: 21)

Como é possível observar, seguindo uma espécie de antiestética característica dos jornais contraculturais da época, não há qualquer preocupação com o zelo gramatical. Embora a maioria dos editores fossem membros da classe média e, além disso, fossem consumidores vorazes de obras literárias, o desleixo gramatical é um recurso proposital, com o qual, como já dito, os realizadores encetam uma literatura menor, um devir menor para o jornalismo piauiense.

Num panorama geral, pode-se dizer que esta segunda edição trouxe discussões a respeito de músicas, artes plásticas, entrevistas com a participação de cantores e discussões sobre arte. O jornal também contemplava crítica de cinema. Especialmente superoito, que era uma forte tendência na arte brasileira na época. A vialinguagem, como o próprio Torquato Neto chamou os seus experimentos na língua portuguesa, chegava através de poemas como o seguinte:

> ver ter
> ter ver
> in (front – all)l position
> ver/ter | ter - te
> ter/ver | ver – te
> ima(gens)
> propag & a n d a a a a
> / ver/ cor/ rer/ ima/ gens/
> Vi § Deo:

comer = ceiar
comer + ciar comer & cial
igual =
entreter | ver entrever | ter
ver | entreter ter | entrever
ENTREVERTER
e,
desesperadamente
querer
o aparelho de te ver
o aparelho de TV
- baratnitidásticas imagens !
- colorimagnísticas atrações !
e,
em meio à mass / a chacra – valcantti
assistir
no próximo comercial:
prata lindástica facada
rubrovermelho sangue
- a morte -
via satélite
- no ar !
em edição nacional (CUNHA, 1972: 16)

Viajar na língua. Esse é o maior legado de Torquato Neto que os experimentalistas do Gramma aproveitaram. O poema acima é da autoria de Paulo José Cunha. Nele é possível perceber que o autor experimenta a possibilidade de juntar palavras, dispô-las e alocá-las em espaços diferentes com a finalidade de lograr outros resultados, palavras diversas. Nota-se também o uso, entremeado, de palavras da língua inglesa, numa espécie de antropofagia.

Quanto ao conteúdo, embora não se consiga facilmente interpretá-lo, pode-se dizer que a temática geral do poema aborda a relação entre consumidor e produto, no caso, entre o aparelho de televisão, "TV", e quem venha a consumir o que nela se transmite, possibilitando "verter" a ordem, mas também manter-se alerta ao conteúdo, por isso diante do "entreter", o receptor deveria "entrever" a ação, o conteúdo.

A projeção visual com que o poema é produzido tem forte relação com a proposta experimental da revista *Navilouca*, da qual Torquato Neto e Wally Salomão foram organizadores. Assim como a revista de Torquato Neto, o poema transcrito usa de metalinguagem, juntando-a a elementos da Poesia Concreta, além da complexidade com que as palavras são dispostas e os significados múltiplos derivados não só de sua junção, mas da própria separação silábica dos termos, o que culmina num efeito verbicovisual, tão característico das propostas experimentais que emergiram entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil (ROST, 2020).

A cor carmim da contracultura piauiense em *Boquitas Rouge*

Na efeméride de cinquenta anos da morte de Torquato Neto, por iniciativa de Paulo José Cunha e George Mendes – este último curador do Acervo Torquato Neto – foi publicada a obra coletiva *Torquato Neto: arte inacabada*, com artigos de admiradores, críticos de arte,

jornalistas, etc. Ali, em artigo intitulado A *Contracultura Ensaiando um movimento no Piauí*, Edmar Oliveira, o alter ego de Torquato Neto no clássico filme *O terror da vermelha*, apresenta uma série de inciativas contraculturais no Piauí, destacando neste cenário o jornal *Boquitas Rouge*. Segundo Oliveira, não apenas o espaço – a praça da Liberdade – e os sujeitos eram os mesmos da realização do Gramma, mas a temática central do jornal era resultado de uma inflexão historicamente colocada para os jovens jornalistas experimentais piauienses:

> "Boquitas Rouge" foi um número único após uma "barriga" que induzimos um jornalista local. Reuníamos na grama da Igreja São Benedito, fazendo jus ao jornal Gramma. Algumas meninas com os meninos e uma delas passava batom de cacau na boca de um menino. Um famoso jornalista, ainda vivo, fotografou aquele escândalo (lembrem a época, antes de rirem) e Arnaldo muito sério, disse que era moda no Rio os meninos usarem batom. Saiu na primeira página de um jornal local a "barriga" levada a sério na manchete "Bouquitas Rouge". Foi feito um jornal para comemorar (OLIVEIRA, 2020: 35)

No jornalismo, a gíria "barriga" significa publicar uma informação falsa, equivocada ou mal apurada. Isso geralmente ocorre quando um veículo divulga um erro grave como se fosse um fato, o que compromete a credibilidade da reportagem e do profissional. No presente caso Arnaldo Albuquerque induziu o jornalista a uma barrigada ao dizer que o uso de batom era moda entre os homens no Rio de Janeiro. Sem nenhuma apuração o tal jornalista publicou a informação com o título "boquitas Rouge". Os experimentalistas que haviam feito o Gramma aproveitaram a deixa para fazer o jornal experimental Boquitas Rouge.

Como a história é o objeto de um tempo saturado de "agoras" (Benjamin, 1994), é forçoso pensar a época descrita por Oliveira em termos do seu agora. Nos anos 1970, embora fosse período de afirmação do movimento feminista, por exemplo, ainda eram acanhadas as discussões sobre as questões de gênero. O próprio Oliveira adverte: "lembrem a época, antes de rirem". De fato, na década de 1970 os papeis sociais de homens e mulheres eram claramente prescritos e intensamente vigiados por um pensamento médio reacionário que prevalece até os dias atuais. Ao criarem o Boquitas Rouge os experimentalistas piauienses obrigaram a sociedade piauiense a passar a conviver com um debate que apenas se insinuava na história do Brasil: as questões de gênero e suas implicações sociais. Ao se apropriar da "barrigada" e erigir o Boquitas Rouge. Como expressivo de um problema histórico os experimentalistas piauienses percebiam. Para eles, "determinados padrões generificados são produzidos em um certo contexto e repetidos de modo que essa intensa e insistente reiteração fabrica uma naturalização desses padrões" (SOUSA, 2014: 13). O batom, acessório que se sabe historicamente atribuído ao gênero feminino, demarca um dado espaço, significa, remete a um certo comportamento feminino, por isso, sua apropriação por indivíduos do sexo masculino não seria necessariamente uma declaração gay, homoafetiva, mas uma transgressão às normas socialmente estabelecidas.

> o abrir de uma boca de lábios agressivos, vermelhos, debochados/ num permanente exercício de perguntar. ou talvez como pense galvão (ou Galvão?), uma gaiola feita só de poleiros. Poleiros para todos. talvez alguém pense que eu deseje falar das grades da gaiola, mas enganou-se. o mais importante não são as restrições institucionais que a gente sofre, mas outras mais sutis, que não estão em/ nenhum papel, mas que nem por isso tolhem menos os nossos movimentos. estabelecidas dentro de nossas

> cucas, passam despercebidas a todos, principalmente aos portadores. estou interessado mesmo é na disposição dos poleiros, pois ela determina todos os nossos vôos. restrições oriundas das estruturas em que nos formamos são as mais importantes. tais como um campo elétrico elas são invisíveis, mas impõem comportamentos rigidamente enquadrados/ dentro das linhas de força do campo, que devemos compreender para sobreviver no seu interior e usá-lo para os nossos fins// existem muitas instituições aparentemente anódinas, mas que são na verdade profundamente ideológicas (BARRADAS, 1972: 10)

Como se pode ver, ao tomar nas mãos o projeto experimental de fazer o *Boquitas Rouge*, a geração *Gramma* dá um passo adiante na problematização de seu tempo. No excerto, Barradas, ao explicar a função e a essência do jornal, usa metáforas relacionadas a 'boca', 'lábios', bem como ao modo como o jornal agiria, ou seja, de forma 'agressiva'. E, de fato, as questões de gênero não eram assunto fácil nos anos 1970. Instituições que se apresentavam como anódinas – isto é, desimportantes e desinteressadas – eram na verdade profundamente ideológicas. Tendo em vista as condições de existir no interior das quais o *Boquitas* estava sendo feito, pode-se facilmente articular a expressão "profundamente ideológicas", utilizada por Barradas para negar o caráter anódino das instituições, à obra clássica de Althusser (1985). Os jovens experimentalistas que fizeram o *Gramma* e o *Boquitas* eram ávidos leitores e certamente tiveram demorado contato com a obra de Althusser.

A metáfora da gaiola aponta claramente para os Aparelhos Ideológicos de Estado, no sentido de Althusser: a escola, a igreja, a própria mídia, a família, etc., são vistos como organismos que primem sobre a população e a oprime. Algo assim como o *big brother* de George Orwell. Ao arrastarem para a claridade um problema histórico que pairava na sombra os feitores do *Boquitas* estavam, na verdade, adotando um comportamento revolucionário do qual, provavelmente, nem se davam conta. Os poleiros, abordados por Barradas, remetiam à micropolítica, à política do corpo, às relações intergeracionais, etc.

A atuação de experimentos como o *Boquitas*, portanto, era microscópica. Seus realizadores não estavam desatentos às questões políticas, mas, ao mesmo tempo, procuravam arrastar para o interior da política novas questões, atinentes ao corpo, ao sexo, às relações entre pais e filhos, à juventude, etc. Abordar questões referentes ao sexo foi uma grande novidade. A começar pelo escracho do nome do jornal – *Boquitas Rouge*. Um jornal feito por sujeitos do sexo masculino que deliberadamente tomavam nas mãos a tarefa de problematizar o sexo, o gênero, as relações interpessoais.

> A arte era utilizada pelos jovens teresinenses como um dispositivo capaz de potencializar as experiências vivenciadas por eles nos espaços da cidade na medida em que permitia a criação de territórios de libertação, a elaboração de si e a ocupação táticas nos espaços da cidade. Havia entre jovens como Xico Pereira, Haroldo Barradas, Zé Alencar, Paulo José Cunha e Conceição Galvão um entendimento de que era preciso uma postura diante dos acontecimentos que insurgiam neste período, e, mais ainda, que era necessário inventar continuamente novas formas de atuar e existir no mundo. E que um dos caminhos era pensar e repensar sobre a própria condição de existência através do questionamento da linha padrão de produção da subjetividade no capitalismo contemporâneo e da reprodução de seus valores éticos, estéticos, morais e políticos. A arte, assim como as diversas manifestações artísticas que eles criaram, era uma destas vias de experimentação do mundo, em que era possível se posicionar

> diante das exigências de uma realidade marcada pela violência, fragmentação e incerteza (BRANDÃO JÚNIOR, 2011: 162)

O trecho acima é um fragmento escrito por Durvalino Couto Filho. Nele é possível notar que o autor busca estabelecer como proposta geral, com um modo sugestivo, que fossem comum entre as produções artísticas da época o efeito pragmático tão próprio das produções musicais do cantor baiano Caetano Veloso.

O tom lisonjeiro com que Couto elogia Veloso assenta-se no aspecto ideológico e na capacidade de revolver os valores, além de sua habilidade de abalar as estruturas estéticas, seja por conta de sua *performance*, seja em razão de suas produções propriamente ditas. Nesse sentido, a referência ao cantor se dá porque:

> Nessa concepção de sujeito, Caetano pensaria ser dono de seu discurso, porém ele é um locutor dependente, pensando ser livre e que está dizendo o que deseja, mas, na verdade, seu discurso expressa o que lhe é ideologicamente exigido pela posição em que se encontra, sendo porta voz de um discurso inserido em uma ideologia em que os enunciados são concepções inconscientes que rompem as cadeias da censura e o sujeito diz o que o autor não poderia dizer. Ou seja, Caetano por ser opositor ao regime militar expressa em seu discurso repúdio e indignação contra as regras e os atos praticados pelos militares, por ser ele perseguido e censurado durante esse período, porém se fosse ele um militar que exercesse o comando contra a liberdade social e contra os direitos humanos seu discurso seria outro, porque estaria inconscientemente inserido em uma ideologia diferente (SILVA, 2013: 65).

Ainda com relação a Caetano Veloso, pode-se dizer que não somente a sua face de compositor, de feitor de músicas táticas foi objeto de admiração por parte dos jovens, mas, para além disso, sua própria atuação no palco, o corpo de Veloso como artefato de resistência, objeto em torno do qual catalisaram-se admirações e repulsas. Antes da discussão sobre corpo prosseguir, é preciso situar o corpo como pista, como meio mediante o qual se pode extrair uma dada realidade, objeto que se pode historicizar. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

> [...] o corpo é a matéria-prima da história, é onde a história se inscreve, que o corpo é marcado pela história, que o corpo é um documento, que o corpo é um arquivo, pensei que temos que mudar nossa forma de narrar a história. Nós falamos tanto de arquivo, mas arquivo para os historiadores para ser é algo imaterial ou material, mas inanimado, que não tem vida! O arquivo é algo vivo, a gente nunca pensa as marcas no nosso próprio corpo como sendo um arquivo. Assim como as marcas nos corpos dos outros, as cicatrizes, as escarefações, as rugas são marcas de um arquivo, elas são marcas do tempo no corpo. O que o historiador pesquisa? As marcas deixadas pelo tempo, as marcas temporais. O corpo é marcado pelo seu tempo, o corpo é produzido pelo seu tempo. A forma como o corpo se coloca de pé, como ele anda, como ele gesticula, como ele fala tem a ver com a sua cultura, tem a ver com sua sociedade, tem a ver com seu tempo. Tem a ver com a sua classe social, tem a ver com uma série de condições, com o seu gênero (DOS REIS, 2017: 227-228)

Agora, no que se refere ao exercício de pensar o corpo como arma política no contexto histórico da década de 1970, pode-se dizer que Caetano Veloso foi também subversivo nesse

aspecto, uma vez que mostrou-se atuante dentro de um universo micropolítico de resistência, porém, a despeito das dimensões em que atuou, o cantor provocou incômodos nas parcelas conservadoras da época ao passo que encantou outros que viam na sua utilização do corpo uma forma de contrariar os setores intransigentes da sociedade em que viviam. Caetano Veloso foi admirado pelos jovens produtores de *Boquitas Rouge*. Em entrevista, Paulo José Cunha declarou:

> Naquela época era uma coisa muito forte brincar com a sexualidade, provocar, Caetano fazia muito isso, até hoje faz, [...] rebolava no palco, fazia trejeitos, tinha aquele jeito [...] meio afeminado, que era provocação, na verdade, sempre foi provocação. [...] E aqui em Teresina, teve um momento que surgiu um movimento em que [...] nós andávamos na rua de batom, um movimento chamado "Boquitas rouge", porque era pra provocar, simplesmente pra provocar (CUNHA, 2013: 1)

A fala de Cunha reafirma o que foi dito anteriormente: 'naquela época era uma coisa muito forte brincar com a sexualidade'. Nota-se, entre as preocupações dos ditadores, uma ênfase no controle dos corpos, destacando-se, nessa estratégia de controle, e demarcação da heterossexualidade como o parâmetro normativo. Caetano Veloso e seus contemporâneos assombravam os ditadores na exata proporção em que referenciavam a juventude brasileira. O clássico show da boate sucata, o qual pretextaria o exilio de Caetano e Gil, foi o ponto máximo dessa influência:

> No último número da noite Gilberto Gil cantava *Bat Macumba*, quando não mais que de repente a moça novamente se levantou e continuou seus insultos: "Fora, impostor, isto é uma apelação comercial", mas Gil não dava bola e a moça, que devia ter uns 28 anos, não agüentou e lançou seu brado de guerra: "Bi-cha" e, imediatamente, foi acompanhada em coro não só por Gil, como também por Caetano e pelos Mutantes, que improvisavam: "Bi-cha, Bi-cha-cha, Bi-bi-cha-cha", contagiando imediatamente toda a boate que, batendo palmas, acompanhava:"Bi-cha, Bi-cha-cha, Bi-bi-cha-cha". Foi um sucesso! (Sucata, 1968, p. 6).

Boquitas Rouge expressou a inserção do experimentalismo jornalístico piauiense nesta seara do corpo. Ao editá-lo os jovens que haviam encenado o ingresso na crítica política como o *Gramma* traziam agora, para o cenário de suas bandeiras políticas, a questão do corpo e do sexo. E essas questões, se são ainda muito sensíveis neste quarto de século XXI, eram, pode-se dizer, proibidas na segunda metade do século passado. Como já foi observado, na época podia-se até

> conclamar "vem, vamos embora que esperar não é saber", mas não se [podia], de nenhuma maneira, trazer para a arena pública o corpo, este invólucro de tanta possibilidade existencial. Naquela noite [da boate Sucata], Caetano Veloso, com um simples microfone em punho, desferiria um dos golpes mais certeiros contra os ditadores: o corpo escrachado. E o corpo é algo com que, em regra, os ditadores, golpistas e assemelhados convivem muito mal. O golpe de 1964, ensaiado em 1954 e feito, em primeiro lugar, para barrar o avanço dos direitos sociais, teria que se fazer presente, também e principalmente, sobre o campo cultural (Castelo Branco, 2020, p. 115).

Portanto, em relação às temáticas do corpo e da sexualidade — características que distinguem o *Boquitas Rouge* em relação aos demais jornais alternativos de Teresina – pode-se apontar o experimento jornalístico aqui tratado como o inaugurador da temática, um potencializador do sexo e do gênero como um problema histórico no Piauí.

Considerações finais

O *Boquitas Rouge,* o desconcertante jornal marcado pela cor vermelha do batom, confundiu deliberadamente os papeis de gênero e alçou o sexo à condição de uma problemática histórica que passou a ser signo existencial para parcela da juventude teresinense. No limite, o jornal tanto abriu quanto expressou novos fluxos da cultura piauiense. Não sem conflitos. Historicamente, a novidade sempre cobra sobressaltos, como se poder ver na transcrição a seguir:

> estando aqui aberta uma nova possibilidade de se dizer alguma coisa quero deixar uma chaga no coração de vocês: é imprescindível para qualquer ser humano normal o direito à crítica e à opinião pessoal. e tudo que aqui for escrito por mim carece propositadamente de qualquer voluteio estilístico, de manobras sensacionais de tantas quantas palavras tão sonoras quanto inexpressivas, acho que o tempo requer palavras secas e instantâneas, tão imediatas quanto imediata é a necessidade de equilibrar uma posição crítica e pessoal sobre as coisas que estão acontecendo no ambiente atualmente escrever me dá raiva. é uma chateação botar todo um aglomerado de palavras dentro de uma disciplina linear e bitolante. visto que as possibilidades de escrever alguma coisa hoje tem necessariamente que incluir um jogo maçante de metáforas e alegorias não vejo lá grandes possibilidades de continuar me manifestando publicamente nestes tantos jornais pelos quais suei em vão (COUTO FILHO, 1973).

Como se pode ver, Couto Filho reivindica um modo de produção textual que preze pelo simples, instantâneo e imediato efeito dos textos. O seu desabafo crítico recai sobre uma Teresina na qual abundam bacharéis e outros intelectuais ligados às instituições literárias que que prescreviam os limites do que seria culturalmente aceitável, notadamente na literatura e no jornalismo (BRANDÃO, 2013).

Os jornais *Gramma* e *Boquitas Rouges* são, do ponto de vista que aqui está sendo expresso, uma expressão – ainda que intuitiva – das *dicas existenciais* de Torquato Neto. O *Gramma*, especialmente, apresenta fortes traços da influência torquateana. Seja no que diz respeito à sua forma subterrânea de atuar, seja pelas discussões a respeito de arte e cultura e pela problematização da linguagem, o que constituía uma grande novidade num momento histórico em que os estudos linguísticos ainda não eram uma referência consolidada tanto quanto o são hoje.

O *Boquitas Rouge*, por sua vez, desdobra o problema da arte e da cultura fazendo incidir aí a questão do corpo e do gênero. Ambos perfilam-se como fortes referências documentais para se escrever a história do Piauí, a história de Teresina e, no limite, a história de como chegamos a ser o que somos, tal como somos.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Tradução de Joaquim José

de Moura Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobreliteratura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani J. *Um formigueiro sobre a grama*: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina na década de 1970. Dissertação de mestrado. Orientador: Edwar de Alencar Castelo Branco. Universidade Federal do Piauí, 2011, 162 p.

BRANDÃO, Laura L. L. Literatura alternativa, contracultura e corpo na década de 1970 no Piauí. In: EUGENIO, João K (Org). *História e vida*. Teresina: EDUFPI, 2013.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Como ter utopias em tempos distópicos*? Coisas que aprendi olhando os estertores de Caetano Veloso e de seus contemporâneos. In: José Adilson Filho. (Org.). *O Brasil em tempos sombrios*. São Paulo: Liber Ars, 2020, p. 111-120.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

COUTO FILHO, Durvalino. *Boquitas Rouge*. Teresina: Mimeografado, 1973, p. 03.

CUNHA, Paulo J. Entrevista concedida a Paula Poliana e Jaislan Monteiro em novembro de 2013.

REIS, Cristiano; FERREIRA, Débora; COSTA, Renata. Entrevista com Durval Muniz. Outras fronteiras, v 4, n 1, PPGHIS/UFMT, 2017, p. 223-240.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Eduardo L. N; CARNEIRO, Jéssica; SILVA, Soraya. Não tira o batom vermelho: o feminino na produção de conteúdo na rede. Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste (Intercom). Fortaleza, Ceará, 2017.

ORWELL, George. *1984.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RAINHO, Maria do Carmo T. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 48, n. 3, 127-139, 2014.

SILVA, Rosangela F. O processo de construção de sentido e de significado nas letras das músicas Alexandre e Podres Poderes, compostas por Caetano Veloso. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Letras) UniCEUB: Brasília, 2013.

SUCATA – *A grande noite de loucuras*. Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, edição de 11 de outubro de 1968, p. 6.