

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA 'JÚLIO DE MESQUITA FILHO'
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO**

ANA HELENA FABBRO DIAS RIBAS

**IMPrensa ALTERNATIVA E CONTRACULTURA: O JORNAL BRASILEIRO
ROLLING STONE DE 1972**

**BAURU
2012**

ANA HELENA FABBRO DIAS RIBAS

**IMPrensa ALTERNATIVA E CONTRACULTURA: O JORNAL BRASILEIRO
ROLLING STONE DE 1972**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Banca Examinadora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo M. Bulhões.

**BAURU
2012**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO**

ANA HELENA FABBRO DIAS RIBAS

**IMPrensa ALTERNATIVA E CONTRACULTURA: O JORNAL BRASILEIRO
ROLLING STONE DE 1972**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Banca Examinadora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo M. Bulhões.

Banca examinadora

DATA: __/__/__

Para Sérgio de Carvalho, pela confiança ao me permitir acesso a seu incrível acervo (contra) cultural no Núcleo Ecológico de Cultura e Trabalho Alternativo Rural (NECTAR), e pelo compartilhamento de tantas ideias e valores comigo.

Aos meus pais e irmãos, pela dedicação, paciência e amor ofertados.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Bulhões,
pela paciência, tranquilidade e ajuda na
realização do meu trabalho.

“A possibilidade de viver de outra maneira – mais alegre, menos neurótica, por exemplo – parecia ter uma carga de sedução irresistível. Essa perspectiva não se colocava racionalmente, nenhuma ideologia definida a sustentava. As ideias surgiam como as sensações, intensas, mas fugazes, pois eram estas – luzes, cores, sons – que inspiravam a aventura”.

LUIZ CARLOS MACIEL

RESUMO

O presente trabalho é uma pesquisa histórica de um dos jornais nacionais de um período de efervescência jornalística heterogênea, referente à proliferação de veículos libertários na imprensa alternativa da década de 60/70. O projeto dá visibilidade ao jornal *Rolling Stone* como documento que comprovaria sua própria relevância na viabilização da produção musical e (contra) cultural norte-americana como informação para o público brasileiro e pela repercussão do novo comportamento dos jovens do *flower power* no país. A personalidade dos que estavam na equipe jornalística, o esquema de produção, editorial e pautas propostas estariam em total congruência com o movimento contracultural.

Palavras-chave: contracultura, imprensa alternativa, *Rolling Stone*.

ABSTRACT

The present monograph is a historical research of one of the Brazilian newspapers in a journalistic heterogeneous effervescence, referring to the proliferation of vehicles on alternative libertarians of the 60/70. The project gives visibility to the *Rolling Stone* newspaper as the document that disproved their own relevancy in the viability of the music production and counterculture inspired by North America, developing the repercussion of the new behavior of young *flower power* in the country. The personality of those who were in the journalistic team, the production schema, editorial and proposed tariffs would be in total congruency with the countercultural movement.

Key-words: Counterculture, alternative press, *Rolling Stone*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 IMPRENSA ALTERNATIVA E CONTRACULTURA	9
2.1 Contracultura	33
2.2 Imprensa alternativa no Brasil	38
2.3 Trajetória de Luiz Carlos Maciel nos alternativos	43
3 O JORNAL ROLLING STONE	47
4 CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

O interesse das próximas páginas volta-se, primordialmente, ao jornal carioca *Rolling Stone*. Publicado no Brasil ao longo do ano de 1972, o periódico representou uma expressão da imprensa alternativa brasileira associada ao ideário da contracultura. Assim, nossa pesquisa vai delimitar pontos convergentes entre imprensa alternativa e contracultura a partir de referências filosóficas, comportamentais, estéticas e artísticas do movimento de contestação que se alastrava pelo mundo e chegava ao Brasil.

Para isso, intende-se contemplar alguns conceitos de teoria da comunicação que se relacionam com a imprensa alternativa e permitem iluminar os motivos pelos quais o objeto de estudo está inserido nesta classe. Além disso, pretende-se destrinchar os conceitos mais marcantes do movimento da contracultura para compará-los com a óptica da imprensa *underground*, e posteriormente, encontrá-los nas edições do *Rolling Stone*. A escolha de análise de um veículo que traz, primordialmente, a temática cultural (principalmente musical), foi feita pensando precisamente na congruência com a contracultura, que defendia o despertar das emoções e instinto humanos como mais importantes que o conhecimento intelectual.

Ações “libertárias” começaram a irromper na década de 1960, em locais diferentes e com razões distintas, porém, igualmente movidas pelo espírito de contestação. No primeiro capítulo, objetiva-se mostrar que as ideias dos personagens que trouxeram à tona os pensamentos que dão base à contracultura: escritores, filósofos, psicanalistas, etc. – citados na bibliografia de Luiz Carlos Maciel e em *A Contracultura*, de Theodore Roszak – são tão contraculturais quanto às dos praticantes de algum tipo de ação “libertária”, cada um a seu modo: músicos, ativistas, jornalistas e seu público de maioria jovem. Entre os parágrafos que expõem as semelhanças entre comunicação *underground* e contracultura, o capítulo inclui a relevância da revista original norte-americana como representante do movimento da contracultura nos Estados Unidos, devido principalmente à música e ao *New Journalism*. Ademais, pretende-se introduzir o editor do *Rolling Stone*, Luiz Carlos Maciel, personagem que reuniu contracultura e imprensa alternativa no Brasil.

Por fim, o estudo apresenta o histórico do jornal *Rolling Stone* – personagens, editorias, principais reportagens e estética – que o identifica como veículo eficiente

de propagação da contracultura, principalmente de expressões provenientes dos EUA, agregando identidade e características nacionais.

Dentre os 160 jornais alternativos brasileiros elencados por Bernardo Kucinski no livro *Jornalistas e Revolucionários*, o *Rolling Stone* não figura entre os “nanicos” com maior distribuição e índice de leitura. No entanto, o objeto de estudo foi escolhido sob a hipótese de pioneirismo do conteúdo editorial e ineditismo da proposta do veículo, que transmitia informações diretas das páginas da revista homônima, sobre ideário, desdobramentos e filhos artísticos da contracultura. Desse modo, o jornal conquistou um público jovem, consumidor de informação sobre música (na vertente *rock n’ roll*) e considerado o protagonista mundial da contestação.

Em 1972, a revista *Rolling Stone* dos EUA já estava consolidada como a maior porta-voz de informação sobre cultura musical no segmento jovem. O veículo também era tido como inovador, nos quesitos aparência e conteúdo textual e, junto às publicações *The New Yorker* e *Esquire*, cedeu espaço para textos jornalístico-literários do “movimento” do *New Journalism*. A proposta principal dos jornalistas representantes dessa corrente é a liberdade estética - conceito natural na comunicação da contracultura – que rompia com o conservadorismo sem perder a credibilidade do texto informativo.

Teorizar a imprensa alternativa no Brasil é um desafio, pois não há padrões pré-estabelecidos de linguagem, temáticas e público-alvo, como ocorre com veículos de *mass-média*. Cada uma das publicações do período, compreendido entre as décadas de 60 e 70, carrega peculiaridades e inovações próprias. A tipologia proposta por Bernardo Kucinski define três casos de alternativos: os “grandes nanicos”, os de “inspiração marxista-leninista” e os “libertários” (KUCINSKI, 1998, p. 181). O primeiro grupo compreende os de maior circulação, como *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento*. Estes dois últimos, por sua vez, assim como o *Em Tempo*, também continham traços de resistência política; e os jornais libertários, ou, como define Rivaldo Chinem (CHINEM, 1995, p. 38), de “resistência cultural”, onde se encaixaria o *Rolling Stone*.

Portanto, o estudo não visa à análise minuciosa da comunicação contracultural como um todo, mas à visibilidade do jornal *Rolling Stone* como parte importante da história da imprensa alternativa por captar a essência do movimento da contracultura, que era a proposta da arbitrariedade para fins de inovação, e

transformá-la em informação entre os jovens brasileiros por meio do mesmo elo poderoso que reunia figuras como o ativista *yippie* Abbie Hoffman e o guitarrista da banda inglesa *The Who*, Pete Townshend, ou o líder do *Grateful Dead* Jerry Garcia com o cientista contraditoriamente expulso de Harvard Timothy Leary: *rock n' roll* e psicodelia - que significa “manifestação do espírito”, em grego.

Depois de abordar os conceitos teóricos de imprensa alternativa brasileira e movimento social da contracultura; contar o que houve de inovador na revista norte-americana no ano de 1972 e teorizar o *New Journalism*, a pesquisa planeja chegar a um objetivo final: destacar quais dos conceitos apresentados previamente estão presentes nos 36 números do jornal *Rolling Stone*, que começou replicando a maioria do conteúdo da versão norte-americana e depois passou a acompanhar a cena musical da contracultura brasileira e a contextualizar seu público específico no movimento. A pesquisa pretende mostrar, portanto, que o jornal contava com a colaboração de personagens que faziam jus ao *underground*, como o cartunista Lapi; os colaboradores Dropê, Jorge Mautner e Hélio Oiticica, e Joel Macedo, reportando a situação na Califórnia.

2 IMPRENSA ALTERNATIVA E CONTRACULTURA

A imprensa contracultural era a base mais enérgica e eficiente do movimento da contracultura, e floresceu muito em quase todo o mundo ocidental. Na época havia, nos EUA, vários países da Europa e até na Argentina, uma profusão de jornais, revistas, tabloides – a cada momento surgia algo novo na imprensa alternativa planetária. Eram publicações originais, muito diferentes da imprensa vigente, enxergavam a realidade com outros olhos. (MACIEL, 1993, p. 247-248).

O coincidente período histórico é uma característica em comum do movimento contracultural e das manifestações da imprensa alternativa. Considerados grandes impulsionadores das ideologias de contestação, os veículos das décadas de 1960 e 1970 publicavam e divulgavam os principais conceitos e personagens da contracultura.

Há registros pioneiros de manifestações contraculturais no continente europeu desde o surgimento do grupo *Provos*, na Amsterdã do início dos anos 1960. No entanto, os levantes contra o sistema em instância política, mais especificamente contra o regime ditatorial comunista, tomou força a partir do histórico e turbulento ano de 1968, quando ocorreu a Primavera de Praga em janeiro: mais de dez mil tanques foram enviados à capital da Tchecoslováquia pela União Soviética em repressão ao movimento; e, quatro meses depois, houve a greve estudantil parisiense, no geral, 30 mil estudantes foram às ruas para reivindicar mudanças no sistema educacional da França. As mensagens que eles queriam transmitir ao povo francês eram grafadas de forma marginal, *slogans* eram pichados nos muros e se tornaram típicos do movimento estudantil, um deles, “A imaginação toma o poder”, foi referenciado por Theodore Roszak:

(...) A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem que morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da história. Estamos inventando um modo novo e original. A imaginação está tomando o poder (ROSZAK, 1972, p.32).

Nos Estados Unidos, onde o capitalismo desenfreava acompanhado da sociedade industrial e financiado pela guerra, esse discurso de *drop-out*, fuga de todas as instituições, já havia aparecido e agregou-se às contribuições da geração *beat*. Essa geração de negações à ordem estabelecida, que deu força ao

inconformismo do jovem *hippie*, se reuniu pela primeira vez no festival de *rock n' roll Monterrey Pop*, no ano de 1968. Esse era o público que produzia e consumia uma informação que não condizia com os valores e padrões da sociedade divulgada pela grande mídia. Eles próprios sentiam-se marginalizados e necessitavam de meios dos meios de comunicação alternativos, que contestavam e inovavam perante o modelo da imprensa tradicional.

O ano de 1968 também foi marcado pela fundação da *Rolling Stone* norte-americana, modelo para a criação do jornal *Rolling Stone* brasileiro, que cumpriu o quesito “inovação” trazendo informações sobre comportamento e música da contracultura. No entanto, a influência proveniente dos EUA não era um debate exclusivo do jornal *Rolling Stone*. De acordo com Patrícia Marcondes de Barros, o movimento da contracultura refletiu na imprensa nacionalmente, no sentido de auxiliar a reinvenção intelectual e estética também em veículos *undergrounds* brasileiros:

Esse tipo de jornalismo brasileiro do final dos anos 60 e início dos 70 recebeu influências da contracultura norte-americana e do *New Journalism*, ao abordar questões comportamentais e sociais com um “novo olhar”, aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as instâncias. Surgem, não apenas novos conteúdos, abordados sob a nova forma advinda da “nova visão”, mas também um novo formato, uma estética própria, numa negação. (BARROS, 2007, p. 60).

Já a grande mídia tornava-se cada vez mais conservadora e reacionária, quanto à política, estética e conteúdo. Segundo comenta Bernardo Kucinski, os veículos de maior circulação concentravam “um número cada vez menor de empresas cada vez maiores” (KUCINSKI, 1998, p. 23). Essa correlação entre o monopólio das mídias não permitia que os jornais fizessem críticas políticas diretas, já que dependiam das grandes empresas que mantêm a estrutura econômica e política. Os jornais, portanto, evitavam explicitar opiniões e mantinham formato e texto, basicamente, se diferenciam dos alternativos porque não são a favor de mudanças, como expõe Rivaldo Chinem em “Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação”:

A grande imprensa, como sugere o nome, é ligada àquela classe que a pode manter. Esses jornais podem exercer um papel de esclarecimento da sociedade, porém só até o limite dos interesses de seus proprietários,

vinculados à manutenção de um complexo econômico, político e institucional. (CHINEM, 1995, p. 11).

Os ícones do movimento contracultural, Herbert Marcuse e Norman O. Brown, ao estudarem Karl Marx na perspectiva humanista, concluíram que “a alienação é fundamentalmente psíquica, e não sociológica” (ROSZAK, 1972, p.104).

Theodore Roszak expõe que as referências intelectuais do período foram despertadas pelo lado instintivo, artístico e cultural dos jovens da época. “Para a contracultura, é indiscutível que os poetas têm percebido a verdade melhor que os ideólogos, que as visões são mais importantes do que a pesquisa” (ROSZAK, 1972, p.107).

Essa era justamente a proposta dos jornalistas que publicaram seus textos em alguns veículos norte-americanos da década de 60, no contexto do *New Journalism*: “elaborar formas expressivas de uma ‘nova’ textualidade jornalística, desatrelada da pasteurização e do pragmatismo noticiosos” (BULHÕES, 2007, p. 146).

Entende-se, assim, um pouco da hora e da vez do *New Journalism*. A vez em que convocou o legado do Realismo em prosa ficcional e a hora em que, reportando os anos 60, comunicou o contexto tumultuado em que foram gestadas suas próprias buscas, chegando a realizar, mesmo que com certa timidez, algumas ousadias. Ao fazer tudo isso, expôs suas forças e revelou seus indisfarçáveis limites. (BULHÕES, 2007, p. 166).

Silvio Ricardo Demétrio, em sua tese de doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação, também relacionou o *New Journalism* com a contracultura e suas origens *beats*. Ele explica que todos são próprios da “linha de fuga” da tecnocracia, conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Demétrio ainda questiona se a figura do intelectual é mesmo a de um contraventor político e ideológico, ou como definiria Herbert Marcuse, “alguém que se recusa a fazer compromissos com os dominantes”:

Desde as narrativas do *new journalism* e do *gonzo journalism* que reconstroem o cenário da contracultura numa discursividade pautada pelos mesmos valores que procura simbolizar; (...) na estética de acumulação do be-bop e da poesia visionária da *beat generation*; até os segmentos dessa linha de fuga que podemos projetar a partir do plano político sobre a determinação de uma sociedade pós-industrial, onde a tecnocracia se torna completamente arraigada no plano político – onde estão as brechas, os interstícios que tornam possível traçar um segmento que prolongue a linha

de fuga detectada por Roszak e experimentada pela geração de 60? (DEMÉTRIO, 2007, p. 56).

O *New Journalism* despontou nos EUA com “admirável consonância com o espírito transgressor da década de 1960” (BULHÕES, 2007, p. 146) por meio de jornalistas talentosos como Gay Talese, Jimmy Breslin, Tom Gallagher e Tom Wolfe, e mais extensamente pelos escritores Norman Mailer e Truman Capote – e seus romances de não-ficção.

Historicamente os novos jornalistas, como ficaram conhecidos, surgiram erraticamente a partir do começo da década de 60 de forma não orgânica. O primeiro a escrever uma grande reportagem jornalística valendo-se de recursos literários como ferramentas foi Truman Capote. Sua reportagem *In Cold Blood* (1962) foi a plataforma para a produção subsequente de nomes como Tom Wolfe (*The Electric Cool-Aid Acid Test*), Hunter Thompson (*Fear and Loathing in Las Vegas*) e Norman Mailer (*The Armies of the Night*), para ficar nos mais conhecidos. Também estão sob a chancela do *New Journalism* as incontáveis experiências da imprensa *underground* como o *San Francisco Oracle*, publicado pelo editor Allen Cohen – periódico *hippie* que hoje alça status de representante da arte psicodélica com suas capas *art-nouveau* e diagramação exuberante. (DEMÉTRIO, 2007, p.7).

A tendência era escrever reportagens que desafiavam a monotonia do factual jornalístico e pendia para o texto com recursos de prosa ficcional, recheado de diálogos intimistas, mudanças de foco narrativo, descrições detalhadas de cenário. Tais artifícios reformularam os parâmetros do fazer jornalístico e o aproximaram do romance literário, o que pode ser considerado como uma conquista da época contracultural, ávida por mudanças em todas as instâncias.

É importante assinalar que o *Novo Jornalismo* e o estilo *Gonzo* prezavam por procedimentos com o fluxo de consciência. Essa característica, que denota a preocupação com o *ser*, aproxima esse modo de escrita das produções libertárias da contracultura, quase sempre impregnadas com a ideia de expansão da consciência e unidade do ser e potencializada pelos psicotrópicos, em especial o ácido lisérgico. É possível comparar o tipo de escrita “sem filtros”, que acredita mais na intuição do que no intelecto com a ideia de cultura de Norman O. Brown.

A antinomia entre mente e corpo, palavra e ato, fala e silêncio é superada. Tudo é apenas metáfora; só a poesia existe. (...) Poesia, arte imaginação, o espírito criador é a própria vida, a verdadeira força revolucionária para reformar o mundo. (ROSZAK *apud* BROWN, 1972, p. 123-125).

Portanto, as experimentações do *Novo Jornalismo* que começaram em veículos como a *Esquire* e *The New Yorker*, e no jornal *Herald Tribune*, são congruentes com o movimento da contracultura por causa do período histórico semelhante, bem como pela proposta de inovação e maior liberdade no campo da comunicação. Marcelo Bulhões registra os fatos que já estavam englobados no dia-a-dia dos jovens em geral e influenciaram também as temáticas e estilos textuais:

Um tempo de radical mudança de valores e das mais desconcertantes violações, época dos *hippies*, do *flower power*, do delírio sonoro do rock, da minissaia, da pílula anticoncepcional, do LSD, das lutas pelos direitos civis, representava uma matéria maravilhosa e vibrante a ser encampada por escritores literários para um registro precioso. (BULHÕES, 2007, p. 156).

Além da proposta de mudanças, o *New Journalism* se aproxima da contracultura também em conteúdo. O marcante ano de 1968 foi data de lançamento de *O teste do ácido do refresco elétrico*, de Tom Wolfe, que narra a viagem de ônibus dos *hippies Merry Pranksters*, liderados pelo escritor Ken Kesey. Junto aos integrantes da banda psicodélica *Jefferson Airplane*, uma das atrações do festival *Woodstock*, o grupo difundia o LSD pelas estradas estadunidenses.

A *Rolling Stone* nasceu em São Francisco, Califórnia, em 1967. A revista era quinzenal e tinha edição de Jann Wenner. Sua importância reside no diálogo direto com o público divulgador da contracultura por meio de informações sobre os ativadores do movimento da política, e, principalmente da música. Editorias que aumentaram a abrangência da revista e tornaram-na um sucesso de público. Nela, Hunter Thompson foi aos poucos ganhando espaço para desenvolver o estilo próprio, que inaugurara por meio de um artigo originalmente publicado na revista literária *Scanlan's Monthly*, que durou de março de 1970 a janeiro de 1971.

Foi Bill Cardoso, um jornalista do Boston Globe, que cunhou a expressão que ficaria famosa. Numa carta a Hunter, ele escreveu: "Cara! Aquela sua reportagem sobre o Derby estava fantástica! Puro GONZO!" Era a primeira vez que Hunter, ou eu, ouvimos a palavra "gonzo". Hunter a adotou imediatamente e a transformou em coisa sua. Mas, ao mesmo tempo, racionalizou o conceito, definindo-o como um "estilo" de "reportagem", baseado na ideia de William Faulkner de que a melhor ficção é, de longe, mais verdadeira do que o jornalismo. (STEADMAN, 2008)

Hunter Thompson foi uma figura que estendeu a filosofia boêmia dos *beatniks* para a psicodelia e o uso LSD dos *hippies* e reuniu características textuais semelhantes às do *New Journalism* para fundar o *Gonzo*, ou seja, ele foi o elo entre a imprensa e o movimento da contracultura em corpo e alma. Marcelo Pimenta e Silva, em artigo para o jornal *Observatório da Imprensa*, explica que, para Hunter Thompson, não há separação entre vida pessoal e profissional, muito pelo contrário: o envolvimento pessoal do jornalista é primordial para a elaboração da reportagem. “No caso do *gonzo*, a técnica [uso de elementos ficcionais] chega ao extremo: o jornalista produz um discurso extremamente pessoal. Ele está inserido no contexto e o envolvimento é ainda mais profundo.” (SILVA, 2011).

O estilo criado por Thompson nega a mera descrição ou relato do fato. O jornalista faz aquilo que tem vontade, delibera as pautas e hiberna no ambiente tal qual um antropólogo. Isso reflete no ato da escrita, de maneira muito peculiar e positiva, como exemplo é possível citar o artigo editado no livro *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream (Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano)*, que, inicialmente era pra ser uma cobertura da corrida de motos no deserto de Nevada para a *Sports Illustrated* e acabou indo parar na *Rolling Stone*, publicado em duas edições de novembro de 1971.

Sob o pseudônimo de Raoul Duke, Hunter Thompson narra na revista contracultural os excessos e a vida desregrada dos frequentadores de cassinos e questiona o *american dream*, pauta bem distinta da original sobre os motociclistas da corrida *Mint 400*. Thompson, portanto, assumia a faceta libertária da contracultura graças à liberdade estilística e de escolha da reportagem, e também por questionar a promessa de sucesso, prosperidade e poder via trabalho e enriquecimento financeiro, ideal do *american dream*. “Mas qual era a pauta, exatamente? Ninguém se dignou a dizer. Teríamos que descobrir sozinhos. Livre iniciativa. O Sonho Americano Horatio Alger destruído pelas drogas em Las Vegas. Fazer tudo na hora: puro jornalismo gonzo” (THOMPSON, 2005, p. 18).

O parceiro e ilustrador das reportagens de Hunter Thompson durante 35 anos, Ralph Steadman, confirma esse ritmo proposto pelo *gonzo journalism* e narra seu *modus operandi* estilístico. Na ocasião, a dupla fazia a cobertura das eleições presidenciais de Richard Nixon e George McGovern, artigo editado no livro *Fear and Loathing on the Campaign Trail 1972*, um clássico da sátira política:

A gente pode ir a praticamente qualquer lugar e mandar uma série de artigos tão anárquicos e aterradores que o mundo jornalístico jamais será o mesmo. Ficar zozinho. Já pensou nas possibilidades alucinantes de uma empreitada como essa? Pura loucura... numa escala nunca vista até hoje... a gente pode viajar com cortesãs e com carregadores de bagagem, voando de um lugar para o outro, num delírio de drogas e de bebida. (...) Como reportagem, acho que pode render algo forte. E muito oportuno, em termos de política americana. Do jeito que as coisas vão, acho que estamos mesmo precisando de um troço assim. (STEADMAN, 2008)

Em 1972, quando também saía o jornal nacional, a versão norte-americana trazia nas pautas que ocuparam suas capas quinzenalmente uma série de assuntos que viriam a figurar no *Rolling Stone* brasileiro, além de grandes personagens da contracultura e da música dos EUA, que teriam seus artigos traduzidos na versão nacional.

Hunter Thompson já estava trabalhando para o editor Jann Wenner em São Francisco um ano antes, quando publicou a famosa série de artigos que deu origem ao livro *Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano*, que, no melhor estilo *Gonzo*, se utiliza de recursos da ébria literatura *beat* e a prosa romanceada do *New Journalism*, adotando uma produção textual tomada pela espontaneidade, como relata o ilustrador *gonzo* Steadman:

Na concepção de Hunter, bastava comprar um bloco de anotações bem grosso, de espiral, anotar tudo à medida que ia acontecendo, e publicar o todo exatamente em sua forma original - como um fac-símile - sem revisar. Ele queria transmitir a sensação de que a sua mente e olhos operavam simultaneamente, como uma foto de Cartier-Bresson - nada de cortes - o negativo por inteiro, sem a costumeira manipulação na câmara escura. Hunter almejava conseguir retratar o que ocorria na sua mente. Para tanto, fundiu os talentos de um jornalista afiado, o olho de um fotógrafo de arte e os colhões de um ator. (STEADMAN, 2008).

Um olhar para as capas da *Rolling Stone Magazine* do ano de 72 permitirá a comparação com os assuntos abordados no jornal *Rolling Stone* Brasil do mesmo ano, que serão abordados no próximo capítulo. As ilustrações eram um traço marcante no estilo da revista, utilizada para representar personagens caricatos da música e da política. A capa mais colorida era a que trazia Truman Capote. Um pouco do estilo *Gonzo* preencheu a editoria de política, com uma das matérias sobre as eleições, em "*Fear and Loathing in New Hampshire*".

A música, como não podia faltar, era a editoria que trazia as novidades e alavancava a fama dos artistas: há duas edições com a figura de Bob Dylan em ilustração, Keith Moon, Jeff Beck, Carlos Santana, Paul Simon, Mick Jagger, Grateful Dead, Van Morrison, David Bowie, Cat Stevens, Greg Allman, Rod Stewart, Jerry Garcia e Alice Cooper lançavam novidades na *Rolling Stone Magazine* e também apareceram na versão nacional. Anti-belicismo, liberação sexual, feminismo, *gay power*, psicanálise e narcóticos também estavam entre os assuntos abordados pela revista.

Os personagens do cenário pop, muito apreciados pelos jovens, concediam à *Rolling Stone* entrevistas inéditas, com linguagem informal e conteúdo inusitado, o que também atraía atores e seguidores do movimento contracultural. A imprensa *underground* brasileira tomou emprestada essa postura editorial para dialogar diretamente com quem fazia parte da “nova consciência”. Em *Provocações brasileiras*, Patrícia M. de Barros confirma a visão de que a sensibilidade para despertar o pensamento contracultural era proveniente do poder agregador da arte musical.

Não era apenas a música, mas os valores e as possibilidades de ruptura que se anunciavam. Na esteira do rock, surge uma sensibilidade de cultura marginal que se anuncia através dos impressos de cunho contracultural, como a exemplo da coluna *Underground* no *Pasquim*, o jornal *A Flor do Mal* e, principalmente, a revista *Rolling Stone*. Os grupos de rock proliferaram-se em um formato advindo do padrão pós São Francisco e pós Woodstock, assimilado incisivamente. Em depoimento, Paulinho Machado, líder, em 1972, do grupo carioca Sociedade Anônima, afirmava que “seria através do rock que uma nova mentalidade seria criada”. (BARROS, 2007, p. 141).

Como a imprensa alternativa e a contracultura se concentram no mesmo período histórico, é natural que os veículos também servissem de grandes divulgadores do movimento e incorporassem as ideologias destes autores nas suas linhas editoriais. Como disse Luiz Carlos Maciel: “Nossa contracultura está crescendo no segredo e no silêncio” (MACIEL, 1973).

Por isso, a imprensa *underground* contribuiu no sentido de introduzir a figura do jornalista como voz importante do movimento contracultural no Brasil, tão relevante quanto os músicos, artistas, escritores e outros intelectuais. Os veículos reportavam, com inovação na linguagem e no formato, tudo que estava relacionado ao descontentamento e questionamento, e o que havia de novidade quanto aos

valores sociais. Ao ler os alternativos, e os textos de Luiz Carlos Maciel principalmente, a geração que compactuava com as ideias do movimento da contracultura; tais quais: religiões inspiradas no orientalismo e no misticismo, feminismo, bandas de *rock* e cabelos compridos, para citar alguns exemplos; se mantinham unidos a favor de uma nova perspectiva de vida, como assinala o próprio editor da *Rolling Stone*:

(...) existia um sentimento de fraternidade dos excluídos por opção. Nós achávamos bonito ser marginais, estarmos à margem, ser contra o estabelecido, não apenas contra, mas não participar do que estava estabelecido. Que a ideia principal da contracultura é inventar seus próprios meios de expressões, das quais a mais forte foi a imprensa alternativa. (...) Então havia essa coisa de fraternidade, essa coisa de *brother* (...). Mas havia o sentimento de que uma fraternidade seria necessária, porque nós éramos poucos e estávamos querendo mudar uma coisa que era adotada por muitos, que era a maneira de viver tradicional. E a gente estava propondo uma nova maneira de vida, e essa nova fraternidade, que é uma característica de um grupo em fusão. (MACIEL *apud* BARROS, 2007, p. 236).

Essa importância da imprensa alternativa ficou ainda mais evidente no caso do Brasil, que, ao contrário dos países inspiradores da contracultura dos anos 1960 e 1970 – como França e Estados Unidos – estava vivendo um regime de ditadura militar. Geralmente vindos também do segmento jovem, os jornalistas “marginais” se comprometiam em transmitir a informação e adaptá-la ao Brasil, tornando-a compatível com o descontentamento político, em pleno período de repressão.

Bernardo Kucinski, em *Jornalistas e Revolucionários*, expõe a convergência entre propostas da imprensa alternativa e do movimento contracultural:

O radical alternativa contém 4 dos significados essenciais dessa imprensa: o de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre 2 coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos 60 e 70, de protagonizar as transformações sociais que pregavam. (KUCINSKI, 2002, p. 13).

A contracultura trouxe à tona discussões de caráter sociológico e filosófico, pois a base intelectual (e, em outra análise, a origem anti-tecnocrática) do movimento se apoia em textos de sociólogos e filósofos, que, como intelectuais, eram contrários ao regime. Karl Marx, Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre e Bertrand Russell são exemplos de teóricos que, além de lidos pelos jovens da geração

marginal europeia e norte-americana, foram destaque nas páginas dos veículos *underground*. Além destes, os valores comportamentais do movimento, que apareceram também nos jornais “marginais”, contaram com uma ampla influência de psicanalistas, como Sigmund Freud e Wilhelm Reich, dentre outros. A contribuição da filosofia existencialista e da psicanálise foi essencial, até mesmo num movimento que teria questionado o pensamento racional, como explicou Luiz Carlos Maciel em *A Nova Consciência*:

Num certo sentido, a atual contracultura só foi possível depois do existencialismo e da psicanálise. Em face de ambos, ela representa finalmente a tradução integral, para a prática do esforço do homem do século XX pelo autoconhecimento, pois implica na adoção vertical de um novo estilo de vida. O que faz o *underground* internacional é o *dropout*, a decisão em assumir integralmente uma vida marginal à sociedade vigente e trabalhar para a criação de uma sociedade alternativa. O objetivo é a realização efetiva da sanidade psíquica procurada pela psicanálise e do pleno exercício da liberdade preconizado pelo existencialismo. (MACIEL, 1972, p. 79).

Os objetivos dos jornalistas marginais, ao escreverem sobre a contracultura, coincidiam com os dos intelectuais na construção de uma hegemonia contrária à vigente. Essa é, portanto, mais uma aproximação entre a contracultura e a imprensa alternativa: a importância que o intelectual exerce na formação da opinião crítica na sociedade, “na construção de uma hegemonia” (KUCINSKI, 2002, p. 20) diferente da que se observava no país.

A imprensa alternativa dos anos 70 pode ser vista, no seu conjunto, como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista, na função social de criação de um espaço público reflexo, contra-hegemônico. (KUCINSKI, 2002, p. 21).

Além de Marcuse, os jovens liam as teorias da comunicação de Marshall McLuhan e a vertente psicanalítica de Wilhelm Reich – autores que, juntamente com o escritor Norman O. Brown, Norman Mailer, e outros intelectuais do movimento, constituíam o que Luiz Carlos Maciel chamava de “esquerda pornográfica”, numa referência à esquerda freudiana. O autor ficou conhecido como “guru da contracultura” brasileira porque tinha acesso a esses escritores, entendia os livros em inglês e os transcrevia para a linguagem mais jovial do “maluco”, na sua coluna *Underground*, que era publicada n’*O Pasquim*.

Esta chamada Esquerda Pornográfica não tinha nada de pornografia, ao contrário, pregava o sexo sadio, não distorcido pelos labirintos entre o consciente (princípio de realidade) e o inconsciente (o princípio de prazer), pois acreditava-se que só através de uma sexualidade sadia (de uma organização genital) poder-se-ia mudar a sociedade, aniquilando as dualidades que o sistema impõe e que geram conflitos e, conseqüentemente, as neuroses. (BARROS, 2007, p. 79).

Esses autores tentam fugir ao conceito proposto pela Indústria Cultural, cuja gênese remonta ao século XIX, com filósofos como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Após o fenômeno histórico do Iluminismo, a razão, que passa a “domesticar” a natureza humana por meio da técnica, é a principal busca emancipatória do homem. Tais pensadores fizeram conexões com a psicanálise também a partir dos escritos de Marx, e concluíram que o conhecimento torna-se um instrumento de dominação, que perpetua a desigualdade de classes no sistema capitalista, como explica Sílvio Ricardo Demétrio:

Aquilo que na cultura é o componente pelo qual se criam identidades é convertido em seu oposto, na impossibilidade de qualquer identidade, um assujeitamento total à ideologia que serve de base à lógica industrial: o lucro. Daí Adorno e Horkheimer descartarem a possibilidade de uma cultura de massa em detrimento de um fenômeno que eles irão chamar de *Indústria Cultural* (DEMÉTRIO, 2007, p. 27).

Ao rejeitar os valores vigentes, a imprensa contracultural surge como uma alternativa aos veículos da imprensa tradicional. Os ideais da contracultura são semelhantes às propagandas por meio do personagem contado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*: a figura do super-homem, individualizado e desacomodado. No contexto da comunicação, o jornalista da contracultura é livre, desatrelado da necessidade de obter lucro e mais preocupado em abrir um caminho mais autêntico para o futuro da imprensa, como expõe Demétrio:

Um jornalismo contracultural resgatando a potência do estranhamento que revela o artifício da linguagem é condição necessária para que se fale de uma liberdade outra, fundamental. O jornalismo como máquina de representar o mundo, mas um mundo povoado por um povo que virá. Uma comunidade que virá. Uma comunidade crítica em termos foucaultianos [liberdade como capacidade de questionamento] que se define pela contestação da comunidade tácita que se institui com a democracia enquanto palavra de ordem no jornalismo. Não o anonimato fantasmagórico de uma massa, mas a multiplicidade de sujeitos que se constituem segundo

uma ética que entende o valor da liberdade como um dever de suas práticas. (DEMÉTRIO, 2007, p. 92).

No período, os intelectuais sabiam que estudar o modo de fazer comunicação e o que se falava sobre a sociedade nos veículos era essencial para a compreensão da “massa” e o processo das representações ideológicas da sociedade, além de abordarem a questão da alienação humana mantida pelo conformismo e censura. Da mesma forma como essas questões embasaram ideologicamente o movimento contracultural, elas também fizeram parte da produção e das pautas dos jornais marginais.

Marshall McLuhan foi um dos teóricos da comunicação que tratou de temas da contracultura aplicados à geração filha da tecnologia contemporânea. Ele relacionou muitos dos temas da contracultura com a desenvoltura da mídia no período. O som da nova “Idade Elétrica” do conceito de McLuhan, segundo Maciel, é a guitarra e o amplificador de Jimi Hendrix, que consegue transformar a eletricidade em veículo de expressão musical. “Os hippies não são passivos aos avanços tecnológicos: eles os utilizam para reformular o seu próprio sistema nervoso” (MACIEL, 1973). McLuhan dizia que “a sociedade, a cultura, a civilização, os costumes, etc. são diretamente determinados pelos meios de comunicação entre os homens” (MACIEL, 1981).

Para McLuhan, a televisão e os outros meios modernos de comunicação estão transformando o mundo numa grande tribo. E a principal característica do processo de tribalização é a liberdade sexual. (...) Além disso, o LSD e outras drogas alucinogênicas alimentam uma subcultura altamente tribal e comunitariamente orientada (MACIEL, 1981, p. 57-58).

McLuhan citou a questão do psicotrópico LSD (*Lysergic Acid Diethylamide*), que, assim como a maconha, o peiote e o haxixe, substituiu as drogas químicas da geração *beat* (álcool e barbitúricos), e eram parte da vida dos atores do movimento e da produção artística, teórica e jornalística dos anos 60 e 70. “O álcool mata, tomem LSD”, era um dos lemas das barricadas francesas. O ácido foi amplamente difundido entre os protagonistas do movimento e para pesquisas no campo intelectual. Timothy Leary, psicanalista e cientista da Universidade de Harvard, chegaria a ser expulso da academia em 1963 por colocar em prática pela primeira vez os experimentos com LSD. Segundo André Forastieri, foi depois do encontro de

Timothy Leary com o teórico da comunicação Marshall McLuhan que as experiências com o psicotrópico saíram do papel:

Perseguido pelo *establishment* e sem dinheiro para continuar suas pesquisas, Leary viu a saída apontada numa conversa com o mais influente teórico das comunicações dos 60, Marshall McLuhan. O conselho: "Se você realmente acredita no LSD, faça proselitismo, palestras, happenings, shows, coisas criativas. Não perca uma chance de divulgar suas ideias na mídia. Se você ficar sozinho, está ferrado". Leary seguiu-o à risca — com enorme sucesso. (FORASTIERI, 2009).

Além disso, é de autoria de Leary o *slogan* da psicodelia: "*Turn on, tune in, drop out*", máxima seguida por aqueles que ingressaram à vida de “desbunde”. Ele acreditava que a experiência do uso da droga auxiliava na recusa do pensamento discursivo e racionalista, na valorização sensorial e na vocação religiosa e mítica, utilizado para a “expansão da consciência”, como assinala Patrícia M. Barros:

Leary era a favor, não do uso indiscriminado da droga, mas de experimentos conduzidos que levassem o indivíduo a níveis diferentes de percepção e experiência, entrando em uma aventura filosófica. Essa experiência confrontava a natureza da realidade com os frágeis sistemas subjetivos de crenças, uma construção social. (BARROS, 2007, p. 161).

A “percepção” é um conceito parafraseado do título de Aldous Huxley, *The doors of perception*, de 1954. As ideias contidas no livro de Huxley influenciaram não somente os estudos de Timothy Leary como também o nome da banda de Jim Morrison, *The Doors*, um dos expoentes do rock psicodélico. Huxley foi pioneiro ao tratar a mescalina como uma “religião química”, capaz de fazer com que o indivíduo releve a questão do tempo e elimine a dualidade interior. Patrícia M. Barros destaca o pensamento de Huxley transmitido em *As portas da percepção*:

Huxley assinalou como possíveis efeitos da referida droga [mescalina], a capacidade para o raciocínio (visto que não sofre redução), as impressões visuais intensas e ampliadas e a sensação de unidade e contemplação. Além de conduzir a um “mergulho interno”, é no ambiente externo que se dão as alterações, a forma de “se enxergar” uma determinada realidade tida como objetiva, aniquilando a questão do tempo e do espaço (BARROS, 2007, p. 162).

Além de Huxley e Leary, os escritores Allan Watts, Allen Ginsberg e Carlos Castaneda, também escreveram sobre o quanto as drogas podem ser um “ajutório na superação da servidão mental” (CAPELLARI, 2007, p. 154). É importante

destacar que todos esses pensadores foram incluídos nos textos de Luiz Carlos Maciel, que sintetizava as “experiências místicas” e os avanços nos estudos sobre essas substâncias numa linguagem ensaística. Em sua coluna *Underground*, ele expõe o pensamento do cientista e traz o conceito da psicodelia como grande instrumento de conhecimento da integridade do ser contra a massificação.

Leary está convencido de que estamos assistindo aos resultados inevitáveis de uma alteração radical em nosso código genético: o aparecimento de uma nova espécie, uma nova raça sobre a face do planeta. (...) Ela se caracteriza, entre outras coisas, pela recusa ao pensamento discursivo e racionalista dessa tradição [ocidental] e pela correlata valorização dos sentidos (visão audição, tato, gosto, olfato) e de outros poderes da mente, como a imaginação, a fantasia, etc. Para Leary, porém, o traço novo mais importante é a sua vocação religiosa, a sua tendência natural e espontânea para a experiência mística de consciência cósmica, o que a aproxima das antigas religiões e filosofias orientais. (MACIEL, 1971, p. 20).

Além de a imprensa alternativa figurar como grande divulgadora das ideias dos intelectuais da contracultura, como já foi dito, ela aderiu aos valores propostos pelo movimento contracultural. O efeito psicodélico de substâncias como o citado LSD, a mescalina e a *cannabis* não somente foi descrito por livros, música dos *Beatles*, artes, *happenings*, performances, teatro e no debate em veículos que continham os textos Luiz Carlos Maciel. As drogas foram experimentadas pelos jornalistas, que produziam os jornais alternativos brasileiros de maneira personalizada, pessoal, desprendida de normas (a exemplo do *A Flor do Mal*, de 1971, que continha poesia). Sobretudo, esse efeito pode ser observado nas ilustrações.

Lapi, que desenhou para o *Rolling Stone*, seguia um estilo que atendia à definição de “psicodelia” de Maciel: “movimento social e até certo ponto político, nascido de uma conquista científica: a descoberta das virtudes dos produtos químicos alucinógenos, dos quais o LSD é o mais famoso” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p. 84). Lapi fazia ilustrações quase surrealistas: ovos movidos a cordas, olhos, escadas intermináveis, flores com esqueleto, etc. Esses desenhos faziam parte da série intitulada “Urbanóides”, que criticavam o modo de vida imposto pela vida nas cidades e o trabalho alienado.

O alternativo mensal *Versus*, de 1975, editado por Marcos Faerman, buscava inspirar-se também na contracultura e no existencialismo e leninismo. O personalismo de jornalistas era visível em seus textos e ilustrações, e permitia que a

proposta visual do jornal também flertasse com a “psicodelia”, valorizando a arte e a inovação gráfica. Ou seja, já que a contestação política não podia acontecer sem a liberação do indivíduo, o jornal procurava incentivar a liberdade sensorial, em contraste com a repressão política.

O jornal trazia grandes artigos e reportagens dedicados à discussão das novas teorias em tela na Europa, naquela época: em especial as teses de pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Valorizava a estética como manifestação política e a arte como um agente revolucionário. Nesse sentido, *Versus* também procurava inovar na apresentação visual. Em suas, a ilustração não era apenas o reforço da matéria. Constituíam um signo em si mesmo, sendo algumas vezes a própria matéria. (ARAÚJO *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 41).

Na corrente mais filosófica do movimento contracultural, pensadores como Herbert Marcuse também propunham a reformulação da sociedade. Para que isso fosse possível, segundo Marcuse, seria necessário rever como a questão do sexo era tratada pela mídia. A imprensa alternativa (especialmente os jornais mais contraculturais) tratou o tema da liberdade sexual com mais naturalidade, por vezes vinculado ao movimento feminista. Mesmo assim, o conceito de “dessublimação repressiva” de Marcuse, que trata da “assimilação do sexo pela tecnocracia” (ROSZAK, 1972, p. 118), pode ser percebido também entre os alternativos brasileiros mais tardiamente, no final dos anos 1970. Isso significa que a mídia nacional, à sua maneira, escancara o sexo, banalizando-o e reprimindo-o. Bernardo Kucinski expõe os títulos “chulos” das reportagens de pornografia “marginal” editadas no Brasil:

A pornografia na imprensa alternativa foi parte do surto geral da proliferação de revistas pornográficas e sua exposição explícita nas bancas de jornais, em meio ao processo de abertura política. Nenhum veículo, no entanto, nem mesmo na imprensa pornográfica convencional, foi tão longe no jornalismo pornográfico e chulo como *Repórter*. Algumas de suas reportagens de capa: *Operação sapatão; Polícia ataca as lésbicas; Prostituição de menores; Virgens loucas por sexo; Masturbação nas ruas; Estupro em família; Os reis do aborto; Sexo atrás das grades; Bunda, a preferência nacional*. (KUCINSKI, 1991, p. 157).

Em *Eros e Civilização*, Marcuse retoma o conceito de “fruição orgiástica do instinto”, de Sigmund Freud, com um tratamento de viés filosófico: para ele, a sociedade da época vivia numa cultura libidinal repressiva e agressiva para o instinto. A solução para que a energia libidinal se distribua para todo o corpo,

segundo Marcuse, é a dissolução do ego (aqui, emprestando a tese da “Biopatia do Câncer”, de Reich, que trata do bloqueio de energia libidinal). Ao liberar essa energia, o indivíduo sente prazer em explorar os sentidos, olfato, paladar, visão e audição, ou seja, sente prazer em estar vivo. Nas palavras de Luiz Carlos Maciel (1981, p. 238): “Marcuse quer uma sociedade erótica, isto é, uma sociedade em que se trabalhe por prazer, mas deixa claro que isso nada tem a ver com lascívia ou permissividade”. Em *Ideologia da Sociedade Industrial* ele expõe o conceito de “dessublimação repressiva”, reproduzido por Luiz Carlos Maciel como informação para seus leitores n’ *O Pasquim* nº 26:

Pode-se fazer tudo, publicar revista de sacanagem, fazer show de sacanagem, etc. Mas é preciso ser dito que isto não é liberação, isto é um recurso do sistema para manter as coisas como estão, dando uma aparência de liberdade. Porque a verdadeira liberação sexual é você, é a sua. É como você transa. Não é porque espia essas coisas. Está na vida de cada um a verdadeira liberdade sexual. E essas manifestações todas de falsa liberdade sexual são um engodo, uma tapeação. Como diz Marcuse, é realmente uma maneira do sistema manter a repressão sexual, dando uma falsa impressão. (MACIEL, 1981, p. 41).

Freud, por sua vez, ao afirmar que a civilização reprime o instinto sexual do ser humano, apresentou argumentos para justificar a máxima da não-violência *hippie*: “paz e amor”. Segundo Marcuse escreve sobre ele, “o fortalecimento da sexualidade (libido) importaria necessariamente o enfraquecimento da agressividade e vice-versa” (MARCUSE *apud* MACIEL, 1981, p. 60). Herbert Marcuse estudou Sigmund Freud porque acreditava que a alienação humana e o pesadelo da imponderabilidade existencial (tratado também nos romances modernos, através do burocrata Joseph K., de Franz Kafka, e do nobre Ivan Ilych, de Tolstoi, por exemplo) eram fenômenos fundamentalmente psíquicos, não sociológicos. Aqui, mais uma vez, é exposto o pensamento contracultural de que as respostas para as grandes questões humanas estão nos textos míticos e “subjetivos”, e não nas publicações formais. “Com a contracultura, a contestação passa para o polo subjetivo – e, contudo, as consequências no polo objetivo são, no mínimo, radicais” (MACIEL, 2001, p.41).

Essa premissa, defendida tanto por Marcuse como por Norman Brown, foi amplamente seguida pelos veículos alternativos, que, tanto na estética como no conteúdo, compunham um produto para ser considerado marginal à “imprensa bege”, e diferente de tudo o que a mídia tradicional publicava. “Imprensa bege” é um

termo que diz respeito à superficialidade com que os temas recém-lançados para o debate eram tratados pelos veículos mais lidos no país. A revolução sexual iniciada com Freud e estendida para Reich, Marcuse e Brown é um desses temas ausentes na imprensa convencional.

Por isso, a mídia que na época era tida como mais “contracultural” - ou seja, que se importava mais com as questões filosóficas, de comportamento e atitudes da contracultura do que com a luta política – se utilizavam da liberdade de linguagem. Inclusive, alguns jornais eram tão democráticos que adotavam até mesmo o modelo colaborativo, com ampla participação dos leitores. O espírito de liberdade, conferido pela importância que os jornalistas davam à expressão pura, sensorial e subjetiva, é um pensamento contracultural defendido por intelectuais, que acreditavam entender a existência humana mais por meio de mitos e metáforas do que por formalidades econômicas, conforme expõe Theodore Roszak (1972, p. 101): “Marcuse e Brown sustentam que aprendemos muito mais sobre o homem nas imagens fabulosas de Narciso, Orfeu, Dionísio e Apolo do que nos dados áridos de receita e despesa (como dizia Marx)”.

Bernardo Kucinski afirma que os alternativos brasileiros utilizavam o modelo participativo, no entanto, a colaboração não diminuiu a importância que os respectivos editores davam aos veículos. Eles acreditavam que o papel da imprensa alternativa como reprodução das ideias da contracultura era essencial na construção de uma hegemonia, como dizia o filósofo e jornalista marxista Antonio Gramsci. Portanto, isso significa que para os jornais alternativos, o leitor é uma peça importante no processo de contestação e exigência de mudanças. Em *A Síndrome da Antena Parabólica*, Kucinski (2002, p. 20) fala sobre o papel do intelectual na construção de uma nova hegemonia social. Paradoxalmente, esses novos valores compactuariam com a contracultura e, portanto, não seriam intelectivos. Alguns jornais entendiam esse valor mais personalista de veículos alternativos, que tomavam suas próprias decisões mesmo num período em que o governo insistia em ditar o “correto”, e se declaravam em congruência com Gramsci, como explica Kucinski:

As estruturas de poder da imprensa alternativa explicitavam propósitos democráticos e participativos. (...) Havia entre as concepções vigentes uma forte inspiração gramsciana, entendendo os jornais como entidades autônomas, com o principal propósito de contribuir para a formação de uma

consciência crítica nacional. Algumas plataformas programáticas (...) reproduziam literalmente as proposições de Gramsci sobre o papel dos intelectuais no processo de construção de uma hegemonia. (KUCINSKI, 1991, p. 9).

Para Marcuse, a mídia aparece como grande responsável pela banalização do sexo e a conseqüente repressão dos instintos naturais do homem. É possível até mesmo afirmar que o intelectual alemão considerava os veículos tradicionais, que compactuam com a tecnocracia e a sociedade industrial de massa, como uma nova forma de repressão e autoritarismo através da setorização da sociedade e exclusão dos que não se encaixam nos valores impostos por eles. Theodore Roszak relaciona a ideia do poder absorvente da tecnocracia com o que Marcuse chamou de *novo autoritarismo*: “o poder absorvente da tecnocracia é a sua capacidade de proporcionar satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto”. (ROSZAK, 1972, p. 26).

Marcuse, portanto, pensava no plano político, e ainda alertava ao fato de que, para haver uma transformação neste âmbito coletivo, ou, no termo de Friedrich Nietzsche, uma “*transvaloração de todos os valores*”, seria necessária a desenvoltura da consciência sobre a necessidade de mudança interna do indivíduo. Em *Por um jornalismo contracultural*, Sílvio Demétrio explicita o valor que Nietzsche atribui à consciência individual, que pode ser comparado ao personalismo e à seleção de assuntos “incomuns”, que entrariam em debate especialmente nos jornais de menor circulação, os alternativos:

É preciso livrar-se do mau gosto de querer estar de acordo com muitos. “Bem” não é mais bem quando aparece na boca do vizinho. E como poderia haver um “bem comum”? O termo se contradiz: o que pode ser comum sempre terá pouco valor. Em última instância, será como é e sempre foi: as grandes coisas ficam para os grandes, os abismos para os profundos, as branduras e os tremores para os sutis e, em resumo, as coisas raras para os raros. (NIETZSCHE *apud* DEMÉTRIO, 2007, p. 90).

Herbert Marcuse concordava com Karl Marx no fato de que a exploração econômica precisaria findar-se para que o caminho da libertação humana fosse aberto. Ele também acreditava que o trabalho era uma forma de deslocar a energia libidinal e estimular o comportamento agressivo. No entanto, o fim do sistema político e econômico, de acordo com ele, não seria o suficiente, porque a angústia do homem persistiria sem uma revolução no âmbito sexual.

Marcuse ainda vai além ao afirmar que a revolução contracultural, no geral, partiria da consciência dos mais favorecidos financeiramente, e não da classe mais pobre, como sugeria Karl Marx. Theodore Roszak explicita esse pensamento em *A Contracultura*: “Ao invés de pressupor que a revolução emancipadora surja nas profundezas mais negras do “empobrecimento”, Marcuse afirma que ela sobrevém no apogeu da opulência”. (ROSZAK, 1972, p. 27).

No Brasil da década de 70, em meio à ditadura militar, a imagem distorcida de sociedade unida e desprovida de problemas tenta esconder o debate da liberdade porque, naquele contexto, a liberdade estaria necessariamente condicionada ao sucesso financeiro. Roszak engendrou este fato a partir da teoria de Herbert Marcuse:

Sim, há permissividade na sociedade tecnocrática; mas só para os que ‘estão na onda’ e para quem gaste a valer. É a recompensa que cabe aos sequazes politicamente dignos de confiança do *status quo*. Antes que nosso pretense *playboy* possa ser um Don Juan na fábrica, é preciso que seja um empregado dedicado. (ROSZAK, 1972, p. 27).

Os jovens do período buscavam uma informação mais crítica do que o “milagre econômico brasileiro”, por exemplo, pauta dos principais jornais do país na época. Os jovens, ao lerem às obras do septuagenário Marcuse (a maioria dos intelectuais eram também jovens), bem como a outros intelectuais da contracultura, encontravam justificativas para recusarem o conteúdo que a imprensa tradicional brasileira tinha a oferecer, como ostenta Bernardo Kucinski:

Em contraste com a complacência da grande imprensa para com a ditadura militar, os jornais alternativos cobravam com veemência a restauração da democracia e do respeito aos direitos humanos e faziam a crítica do modelo econômico. Inclusive nos anos de seu aparente sucesso, durante o chamado “milagre econômico”, de 1968 a 1973. Destoavam, assim, do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa, gerando todo um discurso alternativo. Opunham-se por princípio ao discurso oficial. (KUCINSKI, 1991, p. 5).

Portanto, para os intelectuais e interessados em seguir as ideologias do movimento da contracultura, a possível banalização do sexo pela mídia, que, segundo Marcuse, ocasiona um aprisionamento dos extintos humanos, prescreve um padrão de sexualidade, sugerindo o que é ou não “normal” nas relações sexuais.

O teórico sugere pôr de lado a “racionalidade da dominação” em favor de uma “racionalidade libidinal”, e, no plano político, acabar com os regimes que impõem um “antiquado princípio de desempenho”, mesmo os sistemas que se diziam “coletivistas” (ROSZAK, 1972, p. 117). Assim faz também a imprensa alternativa, que abandona a facilidade de escrever um texto superficial, de temas que agradam o grande público e poder político, para tentar resgatar experiências mais sensoriais e instintivas. Especialmente a imprensa alternativa musical, que desperta nos leitores mais a emoção do que a razão e trata de um tema relacionado à arte mais apreciada da contracultura.

A função do *rock n’ roll* neste contexto é protestar contra o conservadorismo e a seriedade, disseminando uma rebeldia hedonista por meio das letras e melodias que embalavam a manifestação corporal dos *hippies* (termo derivado de “*hip*”, que significa “quadril”, em inglês) e a espontaneidade na expressão das emoções.

Patrícia Barros comenta como esse estilo musical atingiu as estruturas mais moralistas da época:

O rock atingiu a estrutura do poder, clamando contra o homem “sério”, “civilizado”, que tinha perdido o seu caráter lúdico. Reprimido em suas pulsões primárias, conformado e condicionado, porém sofrendo da doença social que o sistema insiste em impingir, este homem reluta em aceitar o que é considerado “vil” em seus instintos: a sexualidade, a revolta, o lixo que penetra na alma. Tudo isso estava projetado nessa nova sensibilidade roqueira, que anunciava a formação de uma nova consciência. (BARROS, 2007, p. 136).

Luiz Carlos Maciel afirmou que “a informação chega pelo ouvido através de discos de rock” (MACIEL, 1972, p. 105), porém, atribuiu ao rock um viés além da rebeldia e contestação. Segundo ele, o *rock n’ roll* é o tipo de música que melhor expressa a sensibilidade e, por isso, desperta esse sentimento nos ouvintes. Em *Nova Consciência*, o filósofo e jornalista dedica um capítulo a um dos maiores guitarristas de todos os tempos e figura emblemática da década de 60: Jimi Hendrix. O som distorcido dos amplificadores de Hendrix, juntamente ao pedal *wah-wah* e à técnica de microfonia permitiram que Maciel comparasse o “barulho” produzido pelo músico com o que o teórico Marshall McLuhan assinalou como a “Idade Elétrica”:

O que a música eletrônica aspirou a fazer, Hendrix realiza ao nível da música popular. A diferença está no fato de que a música eletrônica, apesar da audácia, continua ligada à tradição racionalista, letrada – como diria McLuhan – da arte ocidental, enquanto a de Hendrix corresponde ao que o

mesmo McLuhan chama de tendência à retribalização da juventude contemporânea. Ela envolve, para ser devidamente apreciada, uma nova sensibilidade musical que os Beatles apenas insinuaram nos seus ouvintes. Hendrix a assume, na sua integridade, e a exige em seus próprios ouvintes. (...) Em vez de rebeldia e resignação, temos aqui uma marginalização deliberada. (MACIEL, 1972, p. 137).

Portanto, os ideais de civilização “correta”, apresentados ordinariamente para a sociedade e aderidos pela “massa” são vistos como perigosos, porque eliminam a importância do instinto e da naturalidade para a composição da cultura individual de cada ser humano e, além disso, tornam-se ferramentas de repressão nas mãos dos detentores do poder político. Essa ideia de liberdade se sobrepõe à aceitação da “indústria cultural”, termo cunhado pela Escola de Frankfurt.

Outro filósofo bastante lido na época e, que seguramente, influenciou tanto a personalidade dos atores da contracultura quanto esteve presente nas páginas da mídia alternativa é Jean-Paul Sartre. Maciel, inclusive, dedicou um livro ao existencialista: *Sartre, Vida e Obra*. O filósofo, escritor e crítico francês partia do princípio de que todo homem é livre porque já está condenado a esta condição. Portanto, os limites éticos não devem ser impostos pelo coletivo, cada indivíduo é responsável pelos próprios atos e produções. Os jovens *hippies* interpretavam-no com identificação, pois Sartre os convidava a criar seus próprios valores morais. Em *A Transcendência do Ego*, o filósofo sugere que “o Ego não está na consciência, nem formalmente nem materialmente: está fora, no mundo; é um ser do mundo, assim como o Ego de outrem”. (SARTRE, 1994, p.43).

O termo “*existencialista*” foi utilizado até mesmo por Bernardo Kucinski para classificar os tipos de veículos marginais brasileiros da época, travando uma discussão que nos permite classificar os veículos aparentemente “despretensiosos” quanto à política como pertencentes a uma imprensa mais “contracultural”, ou “existencialista”, que era contrária à “imprensa marxista”, como definiu Kucinski (KUCINSKI, 2002, p. 15).

O *Rolling Stone*, por exemplo, pode ser considerado “existencialista” porque apresentava matérias variadas, que transcendiam a temática política. Porém, como observa o pós-doutor em Comunicação José Luiz Braga, “Mesmo esses jornais alternativos de raízes mais existencialistas do que marxistas atuavam no plano da contingência política, opondo-se ao regime até mais visceralmente” (BRAGA *apud* KUCINSKI, 1991, p. 6). No caso do Brasil, ao questionarem valores como sexo,

educação, lazer, etc., os jornais *undergrounds* escancaravam assuntos que a imprensa tradicional não travava, e colocavam em xeque o comprometimento desses veículos com a informação, que deveria estar acima do conformismo político.

Esse comportamento denota que alguns dos alternativos tinham interesse essencialmente contracultural, ou seja, eram contrários à tecnocracia e concordavam que esse tipo de sociedade é decorrente de um “fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes de eficiência industrial, de racionalidade e de necessidade” (ROSZAK, 1972, p. 21).

O sistema tecnocrático é mantido pelo sistema político e econômico capitalista, mas, como as linhas editoriais menos políticas da imprensa alternativa defendiam, a tomada do poder pela esquerda não resolveria o descontentamento generalizado, já que, como bem lembra Theodore Roszak, “quando qualquer sistema político devora a cultura em que se inscreve temos o totalitarismo” (ROSZAK, 1972, p. 22).

As ideias dos intelectuais do movimento contracultural estiveram de fato presentes, implícita ou explicitamente, nas páginas dos veículos alternativos. No entanto, a finalidade dessa veiculação seria o simples questionamento. A essência da contracultura não tem base fixa no pensamento dos intelectuais aqui expostos. Pelo contrário, o que aproxima os jornais “marginais” do zen-budismo, da liberdade sexual, do feminismo, do marxismo, do *rock n’ roll*, ou quaisquer outros assuntos em voga nos anos 1960 e 1970 seria justamente a capacidade que eles tinham de reunir um público com um interesse em comum. Conforme observa Theodore Roszak, “os problemas nacionais importantes de nossa época são mais sutis e menos simples. Não se referem a choques filosóficos ou ideológicos básicos, mas a maneiras e meios de se alcançar metas comuns” (ROSZAK, 1972, p. 24). A transmissão de valores com sutileza e de maneira peculiar (descontraída e com linguagem menos rebuscada) reunia os jovens que tinham interesse em adotar novas ideologias, e a adotavam, quase por osmose. Luiz Carlos Maciel, no livro ensaístico *A Morte Organizada*, afirma que a contracultura não se trataria de um movimento, mas sim de uma irrupção espontânea de valores, que se manifestava em cada um dos aderentes:

Tivemos, nos anos sessenta, em pleno coração da cultura ocidental, a irrupção espontânea de uma postura existencial que negava alguns dos supostos dessa cultura mais firmemente estabelecidos. Esse fenômeno não

teve programação teórica nenhuma, não se fundou sobre nenhuma filosofia particular, desprezou toda e qualquer orientação ideológica. Não chegou mesmo a ser um movimento ou algo parecido – e sua liberdade tem mais pontos de contato com uma simples manifestação da Natureza – um vento, um dia de sol, uma tempestade, uma nova estação. (MACIEL, 1978, p. 23).

A prática comum dos jovens da época era a da busca pela edição da revista ou o jornal favorito, mais “marginal”, nas bancas de revista. A importância que esse jovem dava à edição do alternativo pode ser percebida por meio das cartas. Assim como alguns leitores atacavam as publicações, por serem contra a difusão de determinados conteúdos, outros mantinham uma relação de fidelidade e proximidade com os jornalistas. Luiz Carlos Maciel dizia que tinha “mania de ir às bancas, como todo mundo” (MACIEL *apud* BARROS, 2007, p. 235).

As cartas de leitores para Maciel na época da coluna *Underground*, que eram muitas e frequentemente abordavam a questão sexual, se estenderam também no período do jornal *Rolling Stone*, ora para criticar a “falta de nacionalismo” da publicação (mesma crítica que assolara a Tropicália, movimento musical que se inspirou no *rock* norte-americano), ora para elogiar a seleção exclusiva de conteúdos do jornal. Ana Maria Bahiana, que participava da redação na época, destacou a importância das cartas e da colaboração no *Rolling Stone*:

Como eu sabia muito bem, os leitores se julgavam donos da revista, sócios, conspiradores. E eram. Dois escreviam quase toda semana: uns tais de Jamari França e José Emílio Rondeau. Eu reclamava com Maciel: esses caras estão monopolizando as cartas! (BAHIANA *apud* BARROS, 2007, p. 88).

O modelo seguido pelos jornais tidos como “marginais” despertaria no leitor o sentimento definido por Elizabeth Fox como “afetividade coletiva”, ou seja, a sensação de pertencimento a determinado grupo social restrito – o dos contra-hegemônicos - com comportamentos e ideais semelhantes.

Pode-se traçar, assim, uma demarcação entre imprensa convencional e imprensa alternativa no Brasil pelos seus papéis opostos como agregadores ou desagregadores da sociedade civil, em especial, dos intelectuais, jornalistas e ativistas políticos. Conforme um raciocínio original de Elizabeth Fox, a imprensa alternativa pode até mesmo ser definida como uma forma de enfrentar a solidão, a atomização e o isolamento em ambiente autoritário (KUCINSKI, 2002, p. 22).

O sentimento de união evidentemente permeou também os personagens da contracultura nos EUA. Embora não estivessem em regime ditatorial, os jovens norte-americanos sentiam a repressão do sistema e o preconceito da sociedade, e se atentavam em criticar os valores reversos. Através dos grandes festivais de *rock n' roll*, *hippies* e ativistas políticos se reuniam com jornalistas, músicos e intelectuais do movimento - um exemplo é o famoso *Woodstock*. Durante o show do *The Who*, logo após a clássica *Pinball Wizard*, o líder *yippie*, Abbie Hoffman, subiu ao palco e disparou: “*This is a pile of shit while John Sinclair rots in prison!*” (“Isso é um monte de merda, enquanto John Sinclair apodrece na prisão!”), o que ficou conhecido como “o incidente com Abbie Hoffman”, gravado no álbum *Thirty Years of Maximum R&B*, do *The Who*.

John Sinclair, por sua vez, foi um dos personagens mais importantes para a contracultura norte-americana, porque participou de quase todas as instâncias do movimento. John Sinclair atuou na música, como empresário da banda de *garage rock* *MC5* (com letras extremamente políticas) e colunista de *jazz* da revista *Downbeat Magazine*; na literatura, por meio da escrita de poemas; na política, graças ao seu cargo de Ministro da Informação no grupo antirracista *White Panther Party* (*Panteras Brancas*) em apoio ao movimento dos *Panteras Negras*; e, finalmente, na imprensa alternativa, ajudando a reorganizar o *Fifth State*, jornal *underground* de Detroit, e contribuindo para a formação da *Detroit Artists Workshop Press* (“Oficina de Imprensa dos Artistas de Detroit”), que publicou cinco números da revista *Work*. Em 1968, junto a Allen Ginsberg, Abbie Hoffman e Jerry Rubin (que faziam parte do grupo chamado de “*Chicago’s Seven*”), na Convenção do Partido liberdade:

Nosso programa é uma revolução cultural através de um assalto total à cultura, que faz uso de todas as ferramentas, toda a energia e todas as mídias em que pudermos colocar nossas mãos coletivas... Nossa cultura, arte, música, jornais, livros, pôsteres, roupas, casas, o jeito que a andamos e falamos, o jeito que cresce o nosso cabelo, o jeito que fumamos maconha e transamos e comemos e dormimos - é tudo uma única mensagem - e a mensagem é LIBERDADE. (SINCLAIR *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 90).

Os jovens norte-americanos de classe média, que viviam num país que se esbaldava com a riqueza adquirida pós-2ª Guerra Mundial, propunham um desprendimento de suas facilidades materiais para viver nas ruas e viajar de carona. Principalmente devido ao contato que esses jovens tiveram com os teóricos ao redor

do mundo, eles teriam passado a adotar as posturas da filosofia *zen* budista, do cultivo do espírito e à natureza. Os jovens da contracultura teriam participado de uma revolução sexual, reconhecendo a importância da saciedade do prazer físico – com Freud, Reich, Marcuse, Brown. Portanto, o dinheiro já não fazia mais parte dos interesses e valores da juventude dos anos 60 e 70.

Dinheiro é uma abstração: não precisava existir. Nós podemos viver sem ele. Sexo é um negócio diferente. O sexo não é abstrato. Ele nos controla de uma maneira muito forte. E nos governa porque está dentro de nós, em nosso corpo. (MACIEL, 1981, p. 119).

Como os veículos alternativos seguiam a lógica da contracultura, os valores dos jornalistas não permitiam que o dinheiro ocupasse uma posição de destaque dentre as preocupações editoriais. Para eles, era eticamente obrigatório que a imprensa *underground* brasileira no geral seguisse uma lógica de produção de baixo orçamento.

A despeito de veículos como *O Pasquim* e *Coojornal* (KUCINSKI, 1991, p. 151), por exemplo, que ainda aceitavam anúncios, não havia interesse mercadológico de receita publicitária na imprensa alternativa. O que os jornalistas queriam, primordialmente, era uma ampla distribuição, de modo que a mensagem chegasse ao máximo de pessoas possível, dentro do público específico da comunicação marginal, como expõe Bernardo Kucinski:

Porque os jornais alternativos portadores de projetos nacionais insistiam numa circulação nacional, a mais ampla possível, como parte de sua proposta de visibilidade pública e ampliação política, e para isso pagavam um preço. Viviam, assim, cronicamente em déficit. Essa equação, elementar, nunca foi resolvida pelos administradores da imprensa alternativa. (KUCINSKI, 1991, p. 95).

2. 1 **CONTRACULTURA**

Neste tópico, será citado o movimento da contracultura que se iniciou no velho continente e esteve muito atrelado à política (afinal, a Europa estava dividida – literalmente - entre interesses socialistas e capitalistas). Porém, mais notoriamente, a contracultura ilustrada será à que eclodiu nos EUA, como forma de contestação do sistema, que, por isso, serviu também para o Brasil. Comentaremos o movimento

PROVOS, de Amsterdam, pela proximidade ideológica com essas inserções de contracultura. Portanto, como explica Marcos Alexandre Capellari, as abordagens mencionadas aqui são fenômenos “datados e situados historicamente”, entretanto, é importante observar que “uma contracultura entendida como referência de enfrentamento da ordem vigente reaparece de tempos em tempos” (CAPELLARI, 2007, p. 5). O personagem da contracultura que nos interessa, e que vai figurar no jornal *Rolling Stone*, é aquele cujos ideais transcendem à contestação política.

Anunciava-se assim uma nova dissidência em oposição à esquerda predominante, que passava a contar em suas fileiras com um segmento que, ao invés de apostar unicamente na revolução política como forma de destruir o sistema, apostava na revolução cultural. (CAPELLARI, 2007, p.18).

Os incidentes que resultaram no movimento denominado contracultura, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, tiveram início desde o final da década 1940 e durante os anos de 1950. A geração pós-2ª Guerra Mundial cresceu num ambiente de dualidade política, governos ditatoriais, repressão. Por isso, a contracultura se iniciou arraigada ao levante político.

Nos anos 40 e 50, eclodiram vários movimentos de vanguarda (principalmente na Europa): COBRA, Movimento Letrista, Internacional Letrista, Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginária, Internacional Situacionista, Specto-Situacionista e muitos outros. Traziam novas propostas urbanísticas, sociais, estéticas e, claro, políticas. (OLIVEIRA, 2007, p. 87).

No contexto europeu, as propostas de mudanças tendiam a ser mais esquerdistas do que contraculturais. Havia uma clara oposição ao governo de Charles de Gaulle, além da busca por novos rumos no campo educacional, que culminaram numa greve geral no país. Muitos consideram esse fato histórico como o acontecimento decisivo do século XX, principalmente pelas proporções que tomou. Uma das congruências entre as barricadas na Universidade de Sorbonne, em Paris, e as manifestações contraculturais é o fato de serem focos de resistência preconizados por jovens. A historiadora Patrícia Barros explica o fenômeno e reforça a importância dos desdobramentos desse fato:

Na Europa, o ano de 1968 foi mitificado como sendo o marco da tentativa de ruptura com os laços que prendiam a referida geração às anteriores. Porém, é importante observar, aqui, que não se pode reduzir a um ano, e muito menos a um mês (maio), o montante de transformações ocorridas, como se tratasse de uma ruptura brusca. Lembremos que, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, foi se desenvolvendo, mediante a conjuntura econômica, social, política e cultural vigente, um amplo espectro de práticas sociais e transformações que levaram à implosão de um mundo que já não correspondia aos novos paradigmas que se impunham. (BARROS, 2007, p. 31-32).

A reflexão desses movimentos nos Estados Unidos, país que viu sua economia ascender rapidamente após a 2ª Guerra Mundial, acompanhada de um grande desenvolvimento científico e tecnológico respaldado pela lógica industrial e o valor de mercado. O sucesso econômico, no entanto, estava submetido à ditadura, não só a política (como acontecia no Brasil, Argentina, colônias da extinta URSS, etc.), mas ideológica – este é o movimento que plantou as raízes da contracultura brasileira através dos meios de comunicação e da internacionalização da cultura, em especial da música.

Esses contestadores expunham a ideia de que o sistema reveste-se do avanço para dominação e controle social, submetendo as pessoas a certas normas e valores preestabelecidos – é o conceito da tecnocracia, proposto por Theodore Roszak:

(...) nutrindo-se do generalizado prestígio social proporcionado pela especialização técnica, investem-se de influência normativa até mesmo sobre os aspectos supostamente pessoais da vida: comportamento sexual, educação de filhos, saúde mental, recreação, etc. (...) a tecnocracia é a sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que, por sua vez, justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum. (ROSZAK, 1972, p. 20-21).

Evidencia-se tanto em artigos acadêmicos como em publicações que a formação da base ideológica dos movimentos da contracultura começou a surgir no início da década de 60, proveniente de manifestações da geração anterior, protagonizada pelos jovens *beats*. O próprio Allen Ginsberg, escritor que inaugurou o movimento *beat* com a publicação do livro *Howl* em 1956, afirmou que “as letras de Bob Dylan eram a certeza de que a “tocha” havia sido passada” (ALMEIDA,

2012). Ele citou pela primeira vez a palavra *hipster* num verso de *Howl*, se referindo à geração dos jovens rebeldes americanos: “*Angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night*” (GINSBERG *apud* MACIEL, 1973, p. 34-35).

O *hipster* é o homem que, em face do fracasso da revolução proletária nas sociedades industriais desenvolvidas, rebela-se contra tal estado de coisas. Na sociedade norte-americana, ele pode ser descrito como um *white negro*, um negro branco, porque nessa sociedade, são principalmente os negros que formam uma parte da população marginalizada pelo poder estabelecido, obrigada a viver em constante perigo e capaz de manter em consequência, acesa e viva dentro de si a alma da rebelião. (MACIEL, 1973, p. 35).

Os *beats* se fortaleceram no ano de 1957, nos Estados Unidos, com o lançamento do livro *On The Road*, de Jack Kerouac, e, em 1958, *Naked Lunch*, de William Burroughs. Deles, a geração da década posterior herdou o interesse em novos modos de consciência e linguagem, como, por exemplo, a filosofia oriental e a experiência psicodélica; a aversão às instituições e a defesa da liberdade por meio da marginalidade.

Esta é a dimensão que reúne então sobre o conceito de contracultura manifestações como a *beat generation*, a nova esquerda, a imprensa underground e o movimento hippie: a rejeição dos valores que fundamentam a tecnocracia. (DEMÉTRIO, 2007, p. 49).

O núcleo da geração *beat* foi formado por Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso e Neal Cassady (OLIVEIRA, 2007). Estes escritores, lidos por jovens da geração formadora da contracultura, foram os pioneiros “em fazer com que suas experimentações químicas tivessem reflexo na literatura que produziam” (OLIVEIRA, 2007), ou seja, eles inauguraram a era da psicodelia e do uso de substâncias como o LSD para a “expansão da consciência”, como grande auxiliar da mente criativa. É deles também a premissa de que a primeira ideia é sempre a melhor ideia. Inspirados nas vanguardas artísticas europeias do século XX, Jackson Pollock (o *action painter*), Charlie Parker e Jack Kerouac, na pintura, música e literatura, respectivamente, buscavam a arte que não tinha o intelecto como mediadora.

A Geração *Beat* surgiu no seio da subcultura *hipster* nova-iorquina, embora não tenha se restringido a ela. Os horrores da 2ª guerra mundial, o genocídio de Hitler, mas, principalmente, para os americanos, a capacidade destruidora da bomba atômica, legaram à parcela da geração de jovens do

pós-guerra uma profunda sensação de pessimismo em relação à cultura ocidental. Esses jovens americanos, os *hipsters*, foram buscar respostas no existencialismo francês, no niilismo de Spengler, Nietzsche e Dostoiévski, e encontravam no jazz, nas drogas e nos becos da cidade entre vagabundos e prostitutas, um estilo de vida possível para tempos tão sombrio. (ALMEIDA, 2012, p. 2).

Os *hippies* herdaram dos *beats* o descontentamento perante o modo de vida do Ocidente. A adoção da filosofia zen-budista, divulgada primordialmente pelo filósofo norte-americano Alan Watts por meio do livro *The Way of Zen*, é comum em ambos os movimentos.

O interesse pelo zen-budismo, pelo menos no underground norte-americano, começou ainda na década dos cinquenta como uma saída típica da *beat-generation* que procurava dar uma solução mística ao seu niilismo. (...) A própria filosofia do movimento psicodélico que floresceu na West Coast, a partir da crescente popularidade do LSD, é uma mistura das iluminações do ácido (psicóticas talvez, mas objetivadas e, hoje, parte inegável da nova contracultura) e das máximas dos mestres do zen-budismo (MACIEL, 1981, p. 93).

Como a intenção deste tópico é analisar a relação entre a contracultura e a imprensa, é válido destacar ainda como ocorreu a recepção dos ideais das décadas de 50, 60 e 70 nos meios de comunicação tradicional. Os poemas dos *beats* causaram polêmicas e incitaram o debate nos veículos norte-americanos. A partir daí, ficou claro que a imprensa necessitava reinventar-se.

Classificados como subliteratura, com poemas censurados, e extremamente criticados nos principais jornais americanos, alguns membros da geração *beat* tentaram se defender. Disso resultou um grande debate que recheou as páginas dos impressos americanos [...]. Tais debates envolviam jornalistas, escritores, críticos literários, e até psiquiatras e políticos, além dos próprios *beats* (ALMEIDA, 2012, p. 1).

Theodore Roszak, em *A Contracultura*, salienta as semelhanças entre as principais correntes artísticas deste período. Assim como na contracultura, a música assumiu um papel primordial entre os *beats*. Enquanto os *hippies* frequentavam costumeiramente os festivais de *rock*, a literatura de Burroughs, Kerouac e Ginsberg, e toda a “geração transviada” foram totalmente influenciadas pelo *jazz*. Segundo Roszak, a música improvisada de Charlie Parker, a literatura de Ginsberg e Kerouac e o *action painting* de Jackson Pollock é o rompimento com o estilo intelectual e a instauração da desautomatização e do fluxo espontâneo de linguagem.

2. 2 IMPRENSA ALTERNATIVA NO BRASIL

A história da imprensa alternativa brasileira se desenvolveu concomitantemente com o período do golpe militar de 1964, que acabou com o sistema democrático e instaurou um regime de ditadura. Se não fosse a coincidência do tempo, talvez o papel de “heróis da resistência” (KUCINSKI, 1989, p. 35), dos intelectuais e jornalistas que pretendiam, de alguma forma, fazer a revolução, não tivesse sua razão de ser.

Nos anos 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek, o Brasil assumiu o deleite e a posterior crise diante do modelo desenvolvimentista. Enquanto o presidente prometia “50 anos em 5”, com fortalecimento do mercado interno concomitante com a entrada de capital estrangeiro, criava-se o efeito colateral de extrema dependência do financiamento proveniente dos EUA. Na década seguinte, no entanto, a promessa de quitar a dívida externa veio conjuntamente com uma reforma esquerdista no país.

Ao assumir a presidência em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart propôs “reformas de base”, que eram medidas de caráter nacionalista com intervenção do Estado na economia, a fim de diminuir o índice inflacionário. As acusações de “subversão” e de flerte com o Partido Comunista, desde a saída de Jânio, tentavam abalar a posse de Jango. Os protestos de apoio ao presidente, como o Comício da Central de 13 de maio de 1964, que reuniu cerca de 150 mil pessoas, não conseguiram barrar a tomada do poder pelos militares. A resposta da classe conservadora foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, manifestação que denota o amplo apoio civil ao movimento militar. João Henrique de Castro Oliveira relaciona o comodismo social do contexto ao pensamento de Antonio Gramsci:

Ao atentarmos para o papel da sociedade civil, por exemplo, concluímos que o apoio ao regime foi grande. Instituições organizadas, grupos e sujeitos que deram o aval necessário sem o qual nenhum governo consegue permanecer de pé. A dialética da coerção e do consenso, bem observada por pensadores como Antonio Gramsci, realiza-se aqui em toda sua plenitude (OLIVEIRA, 2007, p. 12).

Com o golpe, o setor público, especialmente a classe média, perdeu a oportunidade do debate das questões de interesse de classe frente ao Estado classista. A veiculação dos “marginais” teria também, a função de suprir esse espaço

de questionamento e devolvê-lo à esfera pública. Bernardo Kucinski narra essa causa histórica do nascimento dos jornais alternativos, que tem base na ditadura militar:

Ao mesmo tempo em que se acentuou seu caráter classista, o Estado assumiu-se como condutor de um processo excludente das massas e silenciador das oposições. Nesse Estado assim privatizado, desavenças entre frações políticas ou econômicas no bloco de poder eram resolvidas nos corredores palacianos, exatamente como nos regimes absolutistas, tornando dispensável a esfera pública burguesa como espaço de confronto entre interesses de classe e necessidades do Estado. (KUCINSKI, 2002, p. 22-23).

No período pós 1964, o jornal *O Correio da Manhã*, de acordo com Bernardo Kucinski (1989, p. 36), foi o primeiro a adotar a postura contrária. O periódico foi editado no Rio de Janeiro no período de 1901 a 1971, conhecido por fazer frente a qualquer partido político. No entanto, os veículos de cunho político marxista, que já circulavam no silêncio, passariam a preferir a clandestinidade para falar abertamente e de forma direcionada a um público específico, desempenhando um papel importante como origem da defesa da democracia. Bernardo Kucinski relaciona as organizações políticas com a resistência na imprensa:

A resistência específica da imprensa não pode ser pensada sem referência ao fenômeno geral da resistência ao regime autoritário. Muitos jornalistas que detinham postos-chaves na grande imprensa pertenciam a organizações políticas clandestinas, inclusive organizações como a ALN, o MR8 e a COLINA, que pregavam a luta armada contra o novo regime. (KUCINSKI, 1989, p. 40).

O Rio de Janeiro, onde o *Rolling Stone* também foi editado, foi o berço das mais importantes e significativas produções nacionais consideradas *underground*. A cidade representou um dos fóruns de reflexão marxista do período e local de encontro dos intelectuais interessados em qualquer teor de mudança. Ao contrário do que ocorria em São Paulo e Belo Horizonte, por exemplo, a revolução carioca contava com marxistas de corrente moderada, que agiam coletivamente, aliados “aos democratas-liberais defensores da democracia formal”. (KUCINSKI, 1989, p. 39).

O intelectual dos anos posteriores ao golpe receberia a incumbência de formar a linha de frente contrária ao regime de ditadura e encontrou nas publicações alternativas o seu terreno fértil de contestação. A introdução do jornalista e do intelectual como atores sociais decisivos no momento de repressão política faz parte

da ideia de Gramsci de construção hegemônica do progresso social, que, segundo Kucinski, foi um valor adotado pelos jornais “marginais”:

Havia, entre as concepções vigentes, uma forte presença de inspiração gramsciana, entendendo os jornais como entidades autônomas, com o principal propósito de contribuir para a formação de uma consciência crítica nacional. (KUCINSKI, 2002, p. 19).

Dênis de Moraes, em artigo para a revista *Debates*, explica o que essa aproximação ideológica com o filósofo marxista Antonio Gramsci significaria em termos de construção de uma hegemonia na comunicação:

A hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras. Além de congregar as bases econômicas, a hegemonia tem a ver com entrecosques de percepções, juízos de valor e princípios entre sujeitos da ação política. (MORAES, 2010, p. 54).

Por isso, as origens da comunicação alternativa no Brasil estão arraigadas à questão política. Bernardo Kucinski expõe o primeiro veículo em formato de revista que circulou em âmbitos “marginais” e explica por que o rumo tomado pelos intelectuais na imprensa ajudou até mesmo na revisão das ideias esquerdistas no Brasil:

É também no Rio de Janeiro que surge a primeira revista nacional de resistência intelectual ao novo regime: a Revista *Civilização Brasileira*, de Ênio Silveira. (...) Ali escrevem, a partir de inícios de 1965, Paul Singer, Luciano Martins, Francisco Weffort, Werneck Sodré, Ferreira Gullar, Jean Claude Bernardet, Octavio Ianni, praticamente toda a intelectualidade progressista. Ali se inicia a análise do significado do golpe, preliminar às duas grandes revisões dos paradigmas dominantes na esquerda: a crítica do populismo e da razão dualista, e, mais recentemente, a revisão do próprio marxismo recolocando a democracia como questão central. (KUCINSKI, 1989, p. 37).

Apesar do vínculo que havia entre a oposição da imprensa e a luta política, Bernardo Kucinski assinala a existência de um segundo tipo de veículo, que seria mais existencialista do que marxista (KUCINSKI, 2002, p. 15). Tal classe jornalística não teria deixado de lado a luta política, porém teria adentrado a um meio de resistência que utilizava vias mais congruentes com a contracultura.

A outra classe de jornais tinha suas raízes justamente nos movimentos de contra-cultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre. Rejeitavam a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera

dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média. (KUCINSKI, 1991, p. 6).

Desta classe de “existencialistas”, descrita por Kucinski, surgiriam editoriais que não faziam oposição declarada ao governo por não acreditarem que tal função ou alinhamento esquerdista fosse prioritário para fins de mudança efetiva da existência:

Seus protagonistas, muitos deles antigos militantes, haviam adotado o existencialismo mais como fuga instintiva do dogmatismo das esquerdas, e da própria realidade opressiva, do que como adesão a uma nova acepção de ser. Não criticavam a cultura estabelecida das esquerdas, apenas não mais a adotavam como filosofia de vida. (KUCINSKI, 2002, p. 15).

A primeira reação de transgressão e repúdio à ditadura nos jornais veio por meio do humor. No desdobramento do *Correio da Manhã*, irromperam os primeiros alternativos, a exemplo do *Pif-Paf*, editado por Millôr Fernandes, que surgiu de uma coluna na revista *O Cruzeiro*. O tom humorístico foi o grande aliado no período de repressão e a primeira ferramenta de negação encontrada pelos setores de oposição. Por isso, é importante analisar as ocorrências de charges, caricaturas (que no geral eram evitadas pelo excesso de explicitação), ilustrações e textos de humor nos alternativos, afinal, marcaram o início na imprensa de resistência no Brasil:

Cínicos e libertários, os escritores satíricos e cartunistas desempenharam um papel central na resistência à ditadura brasileira. Nenhuma outra categoria se opôs de forma tão coesa. Em primeiro lugar, como diz Henfil, “o humorista tem a consciência de que só pode expressar o que sente das coisas, se tiver absoluta liberdade”. Em segundo lugar, esse humor funcionou como terapia coletiva, socializando uma das principais funções psicológicas do riso, a de dissipar tensões lentamente acumuladas. (KUCINSKI, 1991, p. 26).

Com a largada humorística do *Pif-Paf* e modelos de reportagens como as editadas por Paulo Patarra e Sérgio de Souza na revista *Realidade*, de 1966, a imprensa alternativa começaria a consolidar-se. Segundo Bernardo Kucinski (2002, p. 13), “entre 1964 e 1980 nasceram e morreram cerca de 150 alternativos”. A *Realidade* começou a sofrer com a censura antes mesmo do Ato Institucional nº 5, porque trazia as temáticas que posteriormente (na década de 1970), ocupariam a imprensa alternativa “existencialista” com propriedade: música, drogas, feminismo, etc.

À parte da classificação proposta por Bernardo Kucinski que reúne os “nânicos” políticos em detrimento aos “existencialistas”, João Henrique de Castro de Oliveira (2007, p. 26) apresenta outra definição para o heterogêneo quadro de alternativos: os grandes nânicos, a exemplo dos jornais paulistas *Opinião* e *Movimento*; os de inspiração marxista-leninista, que seguiam os paradigmas da esquerda tradicional; os libertários, que estariam divididos entre contraculturais/existencialistas – que são os que interessariam a este estudo: o *Rolling Stone*, o *A Flor do Mal*, etc. – e os anarquistas, como o *Utopia* e o *Inimigo do Rei*; e, finalmente, os de minorias, que tratavam de questões éticas, de gênero, raça, etc.

Os veículos alternativos “libertários” tinham em comum a contrariedade ao esquema hegemônico de produção e disseminação de informações. Após 1964, devido à restrição de informação e à tendência do mercado de se concentrar “num número cada vez menor de empresas cada vez maiores” (KUCINSKI, 2002, p. 23), a circulação dos jornais diários caiu em 500 mil exemplares, de acordo com João Henrique de C. de Oliveira (2007, p. 30).

No caso do jornal *Rolling Stone*, apesar de focar na questão musical do período, o modelo editorial permitiu a variedade temática, herdada da versão norte-americana. A publicação trazia textos sobre comportamento e culinária, por exemplo, dentre outras questões mais corriqueiras do modo como o jovem *hippie* sobreviveu ao sistema que o afligia.

A contestação na contracultura se estendeu a várias instâncias. No Brasil, ao contrário do que ocorria na matriz da *Rolling Stone* - os Estados Unidos - vigorava uma política militar ditatorial. Portanto, o desenvolvimento da comunicação alternativa nacional foi diferente: a contestação atingia, sobretudo, a instância política. No entanto, os veículos considerados mais contraculturais faziam uma crítica mais abrangente, que envolvia desde diagramação e estética mais “livre”, sem regras de tamanho de retícula, margem e fonte, até o conteúdo à deriva, escolhido pelos próprios jornalistas e colaboradores, era recheado de colaborações de leitores, ilustrações, etc. Alguns, como o *Flor do Mal* de Maciel, valiam-se até mesmo de textos poéticos, totalmente na contramão da imprensa tradicional.

Segundo Marcos Alexandre Capellari, isso aconteceu porque a forma de contestação que o cidadão brasileiro encontrou foi aderir à filosofia da contracultura como parte do dia-a-dia, aplicando conhecimentos de orientalismo, alimentando-se

naturalmente, procurando uma consciência corporal, ouvindo discos de *rock*, e procurando informação e conteúdos alternativos.

Nessas condições, as formas pelas quais a contracultura se difundiu no Brasil foram bastante peculiares, não podendo contar com um dos elementos que a distinguiram nos EUA e na Europa: as grandes manifestações coletivas de repúdio ao sistema, limitando-se, assim à incorporação de um novo “estilo de vida”, a partir de seus referenciais estéticos e intelectuais introduzidos por intermédio das artes plásticas, da literatura, da música e de jornais alternativos, como *O Pasquim*. (CAPELLARI, 2007, p. 9).

Apesar de estar intimamente ligado a um comportamento condizente com a contracultura, esse conceito de liberdade na imprensa, segundo Bernardo Kucinski, é estrategicamente pensado para o “novo etos – nova forma de ser e agir” (KUCINSKI, 2002, p.15).

Inspirados no conceito de hegemonia e contra-hegemonia do filósofo marxista Antonio Gramsci, os veículos marginais serviam “como entidades autônomas, com o principal propósito de contribuir para a formação de uma consciência crítica nacional” (KUCINSKI, 2002, p. 19).

Toda revolução foi precedida por um intenso e continuado trabalho de crítica, de penetração cultural, de impregnação de ideias em agregados de homens que eram inicialmente refratários e que só pensavam em resolver por si mesmos, dia a dia, hora a hora, seus próprios problemas econômicos e políticos, sem vínculos de solidariedade com os que se encontravam na mesma situação. (GRAMSCI *apud* MORAES, 2007, p. 56).

2. 3 TRAJETÓRIA DE LUIZ C. MACIEL NOS ALTERNATIVOS

Luiz Carlos Maciel formou-se em Filosofia na Faculdade Federal do Rio Grande do Sul em 1958, além disso, sempre atuou e dirigiu teatro amador. Estudou, em 1959, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e no período teve contato com o nicho que viria a ser o grupo mais contracultural do Brasil no período: Caetano Veloso, João Ubaldo Ribeiro, Glauber Rocha, etc. Maciel está, até mesmo, no papel principal do curta-metragem de Glauber, *A cruz na praça*.

Em 1964, após estudar roteiro nos Estados Unidos, Luiz Carlos Maciel mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a escrever nas publicações *Fatos & Fotos*, *Jornal do Brasil* e *A Última Hora*.

Na época (mais precisamente entre 1969 e 1972), Maciel foi convidado por Tarso de Castro para manter a coluna *Underground* no jornal *O Pasquim*, o alternativo de maior circulação e duração no país. O semanário, cujo auge de vendas chegou a 200 mil exemplares por edição, traz à tona a sátira e o humor na abordagem de assuntos políticos com clara oposição ao regime militar. A coluna *Underground* representou o primeiro espaço de debate sobre a contracultura na imprensa. Luiz Carlos Maciel, além de ocupar o posto de colunista, também participou ativamente da fundação de *O Pasquim*, junto aos jornalistas Tarso de Castro, Sérgio Cabral e Ziraldo.

Segundo Capellari, Luiz Carlos Maciel foi pioneiro na mediação entre o discurso global da contracultura e os jovens do movimento underground nacional.

O discurso de Maciel é concebido neste trabalho de interpretação como mediador entre o discurso underground internacional e seu público leitor, constituído principalmente por jovens de classe média (...) (CAPELLARI, 2007, p. 10 e 11).

Portanto, é importante traçar o histórico de trabalhos de Maciel antes de sua carreira no jornal *Rolling Stone*, presente objeto de estudo da monografia. Assim, é notável o amadurecimento na linguagem e o estreitamento da via que o mantinha em contato com o público da contracultura brasileiro.

A coluna *Underground*, assinada por Luiz Carlos Maciel, foi pioneira no tratamento do tema contracultura. Publicada no *O Pasquim* a partir do número 48, em maio de 1970, configurou identidade ao jornal, juntamente aos textos de Sérgio Cabral na seção *Música Naquela Base*, “por [serem os únicos a] possuir temática e conteúdo pré-definidos” (SANTOS, 2002). As duas páginas dedicadas à coluna “traziam desde artigos e tradução de textos até ilustrações, ou qualquer outro material que aludisse à revolução juvenil em curso no mundo” (OLIVEIRA, 2007).

Maciel dava as dicas para quem não quisesse ficar por fora na nova temporada de verão que se avizinhava. Drogas, revolução sexual, Marcuse, Norman Brown, teatro de agressão, cinema “de arte”... Vários temas que animavam a pequena burguesia nativa, ávida em se atualizar em relação ao que acontecia no Primeiro Mundo; e também alimentavam um pequeno mercado que já lucrava com os símbolos da contracultura. (CASTRO, 2007, p. 104).

A estreia da coluna destaca o perfil de Abbie Hoffman, fundador do partido YIP (*Youth International Party*), ou Partido Nacional da Juventude, uma das frentes

do movimento político jovem na contracultura. Hoffman e seu parceiro Jerry Rubin participaram da Convenção do Partido Democrata em Chicago, EUA, no ano de 1968, onde foram condenados a cinco anos de prisão e uma multa de US\$ 10 mil, por “conspirarem contra o governo”.

O comportamento de Hoffman, descrito sumariamente por Maciel, pode ser estendido a outros intelectuais da contracultura. Era um comportamento que diferia daquele estereótipo dos tradicionais militantes de esquerda. Nele sobressai, sem dúvida, certa organização caótica do trabalho: escreve horas a fio sem dormir, faz uso de drogas, ouve música barulhenta enquanto teoriza (OLIVEIRA, 2007, p. 107).

A coluna *Underground* desempenhava o papel de grande mediadora entre a contracultura norte-americana e o público brasileiro, que “desbundava” e agradecia ao guru por informações inéditas sobre os ícones da geração, que eram os criadores dos ideais do movimento: Alan Watts, Wilhelm Reich, Sartre, etc.

A resposta dos leitores foi incrível. Maciel começou a receber cartas de gente do país inteiro, que, desencantada politicamente, roída por dúvidas metafísicas e insatisfeita com a vida sexual, queria largar tudo, cair fora, ir para o mato, juntar-se em “tribos” e viver de paz e amor. (CASTRO, 1999, p. 229)

Em artigo à revista “Bula”, Euler de França Belém expõe o comentário do jornalista e biógrafo Ruy Castro sobre a repercussão pública d’ O Pasquim:

(...) Podiam escrever do jeito que quisessem. (...) O Pasquim não parecia 'escrito', mas 'falado'. (...) O público adorava aquela espontaneidade e ela se tornou padrão nas entrevistas. Os leitores adotaram apaixonadamente O Pasquim e fizeram sua circulação disparar: 14 mil exemplares no nº 1; 94 mil no nº 19; 117 mil no nº 22 (com a entrevista de Leila Diniz); 140 mil no nº 23; 200 mil no nº 27. (CASTRO *apud* BELÉM, 2009).

O Pasquim sobreviveu àquele período inicial porque era diferente do que todo mundo esperava. Os militares, que não tolerariam uma oposição política explícita, custaram a perceber que o deboche do jornal na área dos costumes e da cultura, o que o tornava ainda mais “subversivo”.

O Pasquim nasceu depois de apenas 6 meses do decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo presidente Arthur da Costa e Silva, mais precisamente em junho de 1969. Era inevitável, portanto, que o jornal sofresse forte repressão militar e desencadear momentos de relevância na história da imprensa nacional.

Um desses momentos foi o lançamento da edição nº 22, em novembro de 1969. O volume trazia como matéria de capa a entrevista concedida por Leila Diniz. A atriz foi uma figura importante no contexto da contracultura pelas atitudes de oralidade espontânea, diferente dos padrões femininos da época. Leila foi representante do movimento feminista no Brasil.

Na entrevista, Leila pronunciou: “Eu acho bacana ir pra cama. Eu gosto muito, desde que dê aquela coisa de olho e pele, que eu já falei. Agora, sobre o amor, eu não acredito nesse amor possessivo, acho chato. Você pode amar muito uma pessoa e ir para cama com outra. Isso já aconteceu comigo” (DINIZ, 1969).

A linguagem informal utilizada na entrevista era recorrente n’ *O Pasquim*. No caso da matéria com Leila, a intimidade entre a entrevistada e os jornalistas Sérgio Cabral, Jaguar, Tarso de Castro, Paulo Garcez e Luiz Carlos Maciel acabou dando ainda mais liberdade para que a entrevistada pronunciasse diversos palavrões (substituídos por asteriscos) e falasse com naturalidade a respeito de sua vida sexual.

Tal irreverência contribuiu para que *O Pasquim* fosse um dos primeiros veículos a experimentar o decreto-lei 1.077, ou “Decreto Leila Diniz”, instaurado em 21 de janeiro de 1970, que estabeleceria a censura prévia de todos os veículos de comunicação. Neste ponto, tudo que envolvia *O Pasquim* eram questões de contraversão, desde a estética do jornal até a abordagem das matérias.

Decididos a quebrar regras, começaram mudando tudo o que era possível mudar: em vez de jornal diário, semanário; em vez de página inteira, meia página; ou seja, formato tablóide; em vez de ilustrações submetidas aos textos, ambos com a mesma responsabilidade de emitir mensagens e dividindo com igualdade o espaço da página; em vez de copidescagem padronizada, a personalidade de cada profissional respeitada em termos de linguagem e ponto de vista. (REGO, 1996, p. 22).

Em novembro de 1970, quase todos os redatores d’ *O Pasquim* foram presos na Vila Militar, no Rio de Janeiro. O motivo foi a publicação de uma sátira do quadro clássico de Pedro Américo, que retrata Dom Pedro I às margens do rio Ipiranga. Na charge, de autoria de Ziraldo, o personagem aparece proclama a sentença: “Queremos Mocotó!”.

Seja por intermédio de artigos editados em colunas marcadas pela heterogeneidade temática, como *As dicas*, *Dicas de Mulher* e *Cartas*, no ano de 1969, seja, principalmente, na sua coluna *Underground*, introduzida a partir de 1970 e da qual foi o responsável até sua saída do jornal, em

1972, Luiz Carlos Maciel divulgou e discutiu autores e concepções estéticas, intelectuais e religiosas do movimento contracultural internacional (CAPELLARI, 2007, p. 10).

No cárcere, Luiz Carlos Maciel lançou a Sergio Cabral a ideia de fundar outro jornal, totalmente independente e marginal, de circulação semanal e formato tabloide. Juntamente aos poetas Torquato Mendonça, Tite de Lemos e Rogério Duarte, Maciel fez desabrochar o jornal *A Flor do Mal*.

Foi o primeiro jornal brasileiro totalmente contracultural, ou, pelo menos, um dos primeiros: saiu na mesma época de *Presença*, no Rio, e do *Verbo Encantado*, na Bahia, e muito antes do *Bondinho*, em São Paulo. (MACIEL, 1996, p. 247).

A edição de estreia trazia na capa uma foto encontrada por Torquato Neto pisoteada no chão da redação do jornal *A Última Hora*. Trata-se de uma menina negra sorrindo, com o colo desnudo. Já na capa de estreia de *A Flor do Mal*, portanto, é notável a retratação de poesia, simplicidade e pureza de espírito, intencionada por seus colaboradores. O jornal durou apenas cinco números e vendeu apenas metade dos 40 mil exemplares lançados.

O *Flor do Mal* foi muito bem considerado nos círculos da contracultura, especialmente os mais radicais; e, admito, muitíssimo mal considerado fora desses círculos. O elogio ao *Flor* de que tive notícia e que mais me tocou foi do Hélio Oiticica, para quem este era o único jornal não-machista da imprensa brasileira (MACIEL, 1996, p. 247).

3 O Jornal *Rolling Stone*

Em dezembro de 1971, Mick Killingbeck, físico inglês, e o americano Theodore George compraram os *royalties* da revista *Rolling Stone* para editá-la no Brasil. Para a chefia da redação, eles escolheram o principal divulgador das ideias dos pensadores que permeavam o movimento da contracultura na imprensa alternativa, Luiz Carlos Maciel. O jornal *Rolling Stone* Brasil nasceu em novembro de 1971, a edição de número zero trazia Gal Costa na capa. A publicação durou um ano. A edição nº 1 saiu em 1º de fevereiro de 1972 e a última edição - de número 36 - saiu em 5 de janeiro de 1973.

A redação do jornal estava localizada na Rua Visconde de Caravelas, nº 73, no bairro do Botafogo, Rio de Janeiro. Da equipe nacional, além de Maciel, de acordo com a jornalista Ana Maria Bahiana, colaboradora do jornal na época, participaram o crítico e produtor musical Ezequiel Neves; os repórteres Joel Macedo, Mônica Hirst, Marilene Alves da Silva, Carlos Marques e Ana Maria Lobo; o cartunista Lapi; além dos colaboradores Okky de Souza, Carlos Alberto Sion e Sheila Shelders. (BAHIANA, p. 84). Além destes, posteriormente o jornal contou com artigos do músico Jorge Mautner e da feminista Rose Maria Muraro, sem contar as colaborações de leitores. O então editor-chefe Luiz Carlos Maciel narra o nascimento do jornal *Rolling Stone* em seu “livro de memórias” *Geração em Transe*:

(...) No final de 1971, fui procurado por um jovem inglês, Mick Killingbeck, que havia vindo ao Brasil para trabalhar como físico nuclear, mas que amava mesmo era o *rock n' roll*. Estava conseguindo os direitos da Revista *Rolling Stone*, o maior sucesso nos EUA do gênero, para editá-la aqui. (...) Fizemos um número zero, com direção de arte do Fortuna, que tinha Gal na capa, uma longa matéria minha sobre a visita de Santana ao Brasil, uma crítica de Mick do show *Fa-tal* e outras matérias. Em seguida, Fortuna foi substituído pelo Lapi e, para a redação, contratei Ezequiel Neves e também Okki de Souza e Ana Maria Bahiana, que estavam começando. O primeiro número saiu em 1972 e saudou, em grande estilo, a volta de Caetano Veloso ao Rio de Janeiro. A revista fazia a cobertura total, com um poema meu dedicado ao artista, mais entrevistas com Caetano e Jorge Mautner, com quem, aliás passei a ter um contato bem estreito. (MACIEL, 1996, p. 247- 248).

A história da contracultura se confunde com a dos personagens que viveram o período, entre *beats*, *hippies*, *yippies*, novos jornalistas, músicos, etc., estudar a imprensa alternativa significa dar destaque àqueles estenderam o estilo de vida contracultural às suas produções intelectuais e midiáticas. No jornal *Rolling Stone* é possível destacar as temáticas da contracultura presentes por meio dos personagens que ajudaram na composição do jornal e o estilo que eles empregaram à réplica brasileira.

A capa da edição de número 1 já é um elemento a ser analisado e identificado como um traço contracultural na linguagem jornalística do *Rolling Stone*, que começou falando de música, é claro. Tal qual a capa do nº 0, que trazia Gal Costa, o RS nº 1 estampou um personagem brasileiro – o paulista Newton de Alvarenga Soares, mais conhecido como “Big Boy”, produtor musical e DJ

especializado em *rock*. Big Boy começou na rádio Mundial FM, no Rio de Janeiro, onde apresentava três programas. A reportagem evidencia a personalidade do produtor musical, que “conversava” diretamente com o público protagonista do movimento da contracultura. Além de ser parte dos jovens, criou uma linguagem própria e descontraída para a locução: “*Hello, crazy people!*” era seu jargão.

Segundo Carlos Townsend, radialista e criador da Rádio Cidade - primeira FM carioca inspirada no estilo Top 40 norte-americano – tudo o que estava saindo lá fora era lançado no programa do Big Boy (2004). “Amava os Beatles e com eles se correspondia “nos States” trazendo gravações ainda ignoradas por aqui, e as divulgava e promovia” (DAGER e PETERSEN, 2004).

Na mesma edição, o colaborador Jorge Mautner assina a matéria “Cabelo”. Com desenhos creditados a “Paixão”, as páginas 10 e 11 do RS Brasil tratavam de uma representação do “desbunde” entre os jovens do movimento hippie, os cabelos compridos. A tendência é mostrada, inclusive, no clássico musical “Hair”, que estreou na Broadway em 29 de abril de 1968. O filme, inspirado no espetáculo, traz a música de mesmo nome “Hair”, faixa de nº 10 original de Galt MacDermot, com letra de Gerome Ragni e James Rado.

Mautner discute sobre como o “cabeludo” é visto pelas diferentes classes sociais e sugere que a “massa” não se surpreende com as aparências porque *a priori* desdenha qualquer comportamento que possa causar estranhamento:

[...] A massa, o povo, não estranha cabelos compridos nem se escandaliza como a classe média em seu ritual puritano. O jovem cabeludo pode simplesmente pertencer a uma outra tribo, porque há tantas... Nós, os brancos de cabelo comprido, somos os brancos que são negros... (MAUTNER, 1972, p. 10).

A matéria também enfatiza a função antropológica e, conseqüentemente, cultural do cabelo comprido, que é a de pertencer a uma “tribo”, palavra utilizada também por Marshall McLuhan para caracterizar a sociedade do começo da década de 70:

De Hair (o show) até uma nova concepção de beleza alimentada pelo desejo de ser como tribos primitivas que dançavam ao redor do fogo cercados de palmeiras, que é o desejo da grande parte da juventude atual. Nós temos o significado do cabelo longo. (MAUTNER, 1972, p. 11).

A edição nº 1 trazia ainda textos traduzidos da versão norte-americana, que tampouco abandonavam o círculo contracultural, uma entrevista com um dos literatos ícones da geração *beat*, William Burroughs. Nas notas sobre discos musicais, na página 23, apareciam os nacionais “A todo vapor”, de Gal Costa e “O Carnaval de Caetano”, de Caetano Veloso, escritos por Luis Carlos Maciel e Jorge Mautner, respectivamente, além de críticas traduzidas de álbuns do *The Doors*, Jimi Hendrix, *Led Zeppelin* e Carlos Santana nas páginas 24 e 25. O jornal traz ainda, nas páginas 13, 14 e 15, um artigo escrito pelo guitarrista, vocalista e compositor do grupo britânico *The Who*, Pete Townshend. Ele narra os dias de composição e gravação das músicas da coletânea *Meat Beaty and The Big Bouncy*. Na página 26 estava a seção “Livros”, com uma crítica traduzida de “A família: a história do esquadrão de assalto de Charles Manson”.

A cultura nacional da época também teve seu espaço no jornal, por meio de notas sobre José Celso Martinez Corrêa e Glauber Rocha, revolucionários da arte *underground* brasileira, graças às inovações de linguagem que promoveram no campo das artes cênicas e audiovisual, respectivamente. No artigo, o crítico e produtor musical Ezequiel Neves aborda o Movimento da Tropicália, reunião de artistas brasileiros que compunham a trilha sonora de jovens do ‘udigrudi’. Neves escreveu sobre o programa da TV Tupi de 29 de setembro de 1971, que trazia o som de Gal, Caetano e João Gilberto.

A partir da edição de nº 2, lançada em 15 de fevereiro de 72, o projeto gráfico do *Rolling Stone* brasileiro começava a tomar características próprias. Ezequiel Neves passava a assinar a coluna “Toque”, que aparece logo ao lado do expediente do jornal no abre da página 4. Apesar de manter a capa com um artista nacional, desta vez anunciando a entrevista com a cantora Maria Bethânia por meio de uma foto-notícia, o espaço da página foi dividido para a publicação do início de uma entrevista traduzida da revista norte-americana, com o cantor Rod Stewart. A edição nº 2 ainda estava condicionada, quase totalmente, à *Rolling Stone* dos EUA, apresentando várias traduções. É necessário lembrar, no entanto, que a falta de dinheiro e a censura repreendiam a realização de algumas reportagens pela equipe brasileira. O único repórter “*on the road*”, que trazia as novidades diretamente de países estrangeiros era Joel Macedo.

Além do espaço de música “Toque”, o jornal passou a emplacar novas seções, como “Notas Ligadas”, assinada por Zeca Neves; e críticas de discos e

livros. Nessa edição, fica mais perceptível que o jornal não viria a ser uma cópia da revista norte-americana, mas se comprometeria em informar sobre os movimentos contraculturais e musicais no Brasil, como é o caso do Tropicalismo. O nº2 trazia uma sequência de reportagens com artistas nacionais: uma “anti-entrevista” com o trio nacional Sá, Rodrix & Guarabira na página 13; a reportagem “Caetano Veloso, menino manhoso”, assinada por Jorge Mautner; informações sobre Maria Bethânia; um artigo sobre rádio assinado por Julia Hungria, com foto de Gilberto Gil; e uma resenha positiva do álbum *São Paulo, meu amor*, de Tom Zé, escrita por Ezequiel Neves. A publicação chamou o bate-papo entre Sá, Rodrix e Guarabira de “anti-entrevista” porque não há mediação do repórter, trata-se da reprodução da conversa entre os músicos sobre projetos futuros. Na edição, Luís Carlos Sá e José Rodrix escreveram ainda na seção de crítica musical “Discos”, e Sá declarou o que pensava sobre a arte *underground*:

Tem muita gente aí carregando a cruz do *underground*, tem nego amigo meu que na segunda-feira bate no peito e diz: “malandro, sou *underground*, sou anticomercial”. E na terça eu encontro o cara no corredor da gravadora mostrando a música pra qualquer careta gravar. Ora, pombas, *underground* é aquele músico fricado (sic) que toca violino em bar de Copacabana. Na medida (...) que você quer viver de música, ganhar dinheiro com música, você já não pode dizer que está lutando contra a “sociedade de consumo” ou coisa que valha. (SÁ, 1972, p.13).

A crítica feita pelo músico foi uma discussão que perdurou durante os anos 1970, por vezes atribuída como a causa do fim do movimento contracultural: a submissão ao modelo mercadológico. Por não conseguir sobreviver à margem da lógica de mercado, os artistas acabavam cedendo suas produções aos grandes monopólios. André Forastieri, no ensaio *Psicodelia para principiantes*, trata da maneira como o *establishment* englobou o *flower power*, que era seu maior opositor, e por que a contracultura persiste em importância, mesmo envolvendo interesses mercadológicos:

A reação veio a cavalo, com a maioria conservadora dos EUA elegendo Nixon em 68 e as grandes empresas aproveitando a onda — como a *Warner Bros.* ao transformar o festival de *Woodstock* num megaevento de marketing. Morreram Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison, e John Lennon arriscou um epitáfio: “O sonho acabou”. Acabou nada. A contracultura e a psicodelia — mesmo banalizadas em musicais como *Hair* — foram um salto evolutivo no comportamento da raça humana, com um saldo político inegável. (FORASTIERI, 2011).

Na página de cartas, intitulada “Correspondência & Consultório Sentimental”, as primeiras impressões sobre o jornal se dividiam. Ao contrário do que ocorreu na edição nº 1, a maioria das cartas da segunda edição do jornal traziam críticas, principalmente acusando o *Rolling Stone* de trair a cultura nacional. O leitor Alfredo Flores registra a indignação com relação ao tipo de música abordado no jornal (FLORES, 1972, p. 3): “Um verdadeiro lixo. O número zero ou qualquer outro número da revista Rolling Stone – não existe. Vocês não entendem nada de música. Música brasileira é samba. Show brasileiro é desfile de escola de samba”. No entanto, além de reclamações, há elogios sobre o tipo de música abordado pelo jornal e uma resposta ao artigo “Cabelo”, de Jorge Mautner, alertando que nem todos os cabeludos são “*brothers*”.

A edição nº 3 saiu em 29 de fevereiro de 1972. Além das seções aqui descritas, o jornal estreava mais colaboradores nacionais. Um deles é a feminista Rose Maria Muraro, que naquela edição assinava o artigo “Feminismo e Androginia”. Segundo o editor Luiz C. Maciel, o sexismo, ou seja, o privilégio a um gênero em detrimento a outro, é um assunto que entrou em voga na contracultura, e graças às feministas, o debate ganhou força:

O sexismo começa a ser combatido em todas as frentes, em todos os lugares. Talvez porque tenham nas mãos uma ideologia jovem e uma revolução inédita, as novas feministas são, indiscutivelmente, os revolucionários mais ardorosos, entusiasmados e trabalhadores dos dias atuais. (MACIEL, 1981, p. 105).

A matéria de Muraro tem uma ilustração de Paixão na parte superior da página 6, que retrata uma mulher acorrentada sobre uma janela. O pano de fundo da ilustração é composto por feministas em meio a protestos, no estilo caricaturista e desenhadas a lápis, semelhante ao trabalho do quadrinista das décadas de 60 e 70, Robert Crumb (figura 1). No artigo, Rose Muraro fala da ativista e feminista norte-americana Betty Friedan, da aceitação do trabalho feminino pelo homem e do avanço das pesquisas sobre a condição da mulher e de leis de proteção aos direitos femininos. Muraro exalta a importância de iniciativas feministas que começavam a irromper no Brasil:

Em fins de 71, desapareceram as listas das mais elegantes. São substituídas pelos destaques daquelas que realmente influíram na sociedade do ano que finda. Ao mesmo tempo acaba de aparecer um jornal

feito inteiramente por mulheres. Dando certo ou não, só o fato desta tentativa já é um sinal bastante claro que há um desejo de publicações menos frescas sobre a mulher. (MURARO, 1972, p.6).

Figura 1 - Rolling Stone, n. 3, p. 6



Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Carvalho

Em congruência com o teórico Theodore Roszak, que expôs os motivos que teriam atribuído a revolução contracultural exclusivamente à geração jovem (ROSZAK, 1972, p. 37), a feminista defende que a liberação da mulher estaria condicionada ao espírito de juventude:

O homem e a mulher adultos – salvo honrosas exceções – não são mais capazes de se libertarem desses condicionamentos [cultura baseada em especializações, fragmentações e repressões]. Conclusão: se, na juventude, a liberação da mulher *já era*, entre os de mais de trinta possivelmente ela jamais *será*... Ou jamais será totalmente. Ao menos no Brasil. (MURARO, 1972, p.7).

O motivo do destaque para matérias de comportamento logo nas três primeiras edições do Rolling Stone é o pioneirismo do debate de certas questões que contrapõem valores da sociedade vigente. O tema persiste nas demais publicações do jornal. É evidente, portanto, que a análise dos alternativos contraculturais vai esbarrar em questões existenciais, como a psicanálise, o misticismo e outras tendências do movimento.

Sexo, família, loucura, espiritualidade, entre outros aspectos do cotidiano, passaram a frequentar a pauta dos debates até então preferencialmente voltada para a análise econômica e política, fazendo transbordar os conflitos da esfera privada para a pública. (CAPELLARI, 2007, p. 17)

É importante destacar que o planejamento gráfico do jornal, a partir do 3º número, continha mais ilustrações e fotos maiores em relação às edições anteriores. A quantidade de texto, conseqüentemente, também foi reduzida. No entanto, a estrutura padrão de 4 colunas por página, e 5 colunas nas páginas finais, nas seções “Discos” e “Livros” foi mantida. A linguagem descontraída, inclusive com uso de gírias, estava presente em diversas reportagens do jornal. Na reportagem assinada por um provável leitor, Claudio Lysias, que comenta os festivais de música ao ar livre organizados por Nelson Motta, a informalidade está presente em quase todos os parágrafos. O jornalista utiliza expressões como “grilos do som”, “ideia geral da transa” e “estrunchar”, e satiriza a contradição presente no nome do festival, “Concerto Pirata”, já que estaria submetido a interesses mercadológicos: “Vai ter Kolynos ou Coca-Cola na transa, ah isso vai. E promoção na TV Globo (chamadas fantásticas, anúncios incríveis)” (LYSIAS, 1972, p. 11).

Entre as “Notas Ligadas” de Ezequiel Neves, o produtor musical preenche com uma entrevista com o músico e poeta Roberto Piva, “o paulistano desvairado” (NEVES, 1972, p. 12). Piva se revela como um estudante de sociologia para, tal qual faziam seus companheiros de contracultura, estudar os valores da civilização para poder questioná-los: “Justamente para perceber todas as transas do sistema e tomar o caminho oposto. Me interessa, principalmente, pelas obras de Paul Goodman e sua sociologia visionária” (PIVA, 1972, p. 12). Goodman, por sua vez, foi um autor citado por Roszak (1972, p. 34) em *A Contracultura* por ser um dos teóricos que explicou o “mal do nada-pode-ser-feito” que existia entre os adultos. Na entrevista, Piva revela a forma marginal que encontrara de promover seus shows. Ele seguia um princípio semelhante ao que Dropê fazia no jornal *Rolling Stone*, que, além de elaborar reportagens-volante nas ruas, vendia exemplares na praia, no Rio de Janeiro, por meio da comunicação boca-a-boca. Roberto Piva estabelece a vantagem de não depender dos veículos de comunicação de massa para sua promoção:

Eu vou de bairro em bairro e pela vibração descubro os hamburgers (sic), os botecos, as sinucas, onde a garotada daquele bairro se junta. Chegando nesses botecos, eu sigo o princípio de Platão, escolho o garoto mais bonito, entrego os lembretes-impressos do *show* e digo: você tem que levar todo mundo no meu *show*. Aí eu consigo o que nenhum veículo de comunicação de massas vai conseguir, o toque pessoal da comunicação. Aquilo que Charles Fourier chamou de “autoridade de atração”. (PIVA, 1972, p.12).

A edição nº 3 apresenta ainda uma reportagem sobre Roberto Carlos escrita por Jorge Mautner e segue com matérias musicais traduzidas sobre Paul McCartney, Beatles e Elvis Presley. O jornal traz também uma nota sobre festivais na TV, com foto de Moacir Franco, e, na seção “Discos”, o único nacional: uma resenha sobre Tim Maia, por José Rodrix. A última página, dedicada a “Serviço”, trazia uma coluna para os “Classificados de graça”, espaço de pequenas notas anunciando vendas, que traziam humor a despeito da função prática de serviço. Uma das notas assinalava: “Troco todos os meus discos do Paul McCartney porque acho ele um chato. Procurar Pachanga. Rua Epitácio Pessoa 87-14, SP” (*Rolling Stone*, 1972, p. 27). A última página continha ainda os lançamentos de discos nacionais e internacionais e uma orientação sobre preços e disponibilidade do espaço de anúncios, que, naquela edição, se tratavam de cópias de *banners* da revista norte-americana. Um deles era sobre “haxixe legal” (figura 2).

as páginas e também o interesse da redação em seguir um modelo alternativo participativo:

O fato de que você está lendo este jornal mostra que você é diferente dos outros. Um pouco mais inteligente, talvez? Mais esquisito? Mais perigoso? Bem, essa é a nossa viagem, mas agora é tempo de você fazer a sua. Envie-nos material sobre a música que você gosta, sobre as coisas que estão acontecendo ao seu redor. Você manda e nós publicamos. Pode escrever tanto quanto queira, mas preferimos que seja ao redor de 500 a 750 palavras, o que dá duas a três folhas datilografadas. Guarde uma cópia para você porque não devolvemos as originais. (Rolling Stone, 1972, n.3, p. 27).

A edição nº 4 chegou às bancas em 21 de março de 1972. Dela, vale destaque a reportagem traduzida sobre John Lennon (“O novo o novo o novo John Lennon”), que tratava do envolvimento político do membro dos *Fab Four* com o ativista *yippie*, Jerry Rubin, e o líder dos *White Panther*, John Sinclair. Sobre música brasileira, o jornal traz a matéria “Apesar de tudo, Milton: o que há com Milton Nascimento”, por Ronaldo Tapajós e a ilustração de Lapi, que mostra Milton com um livro do autor irlandês vegetariano Bernard Shaw no bolso. A nota com pedido de participação de leitores persiste, na página 6.

No volume 4 do *Rolling Stone*, as matérias específicas sobre a contracultura aparecem com mais evidência. O jornal contou com duas reportagens sobre psicotrópicos: “Drogas nas ruas”, sobre a proposta de um laboratório nos EUA de analisar a composição da maconha, mescalina e LSD vendidos por traficantes, que traz um quadro com os tipos, localização e preço das substâncias; e “Drogas: novo problema em Israel”, que continha ilustração de Lapi mostrando o diálogo entre dois cabeludos no bar e um careca “careta” ao lado, enquanto o *hippie* comenta: “tem gente sem pudor que fica andando com a orelha de fora por aí”. (LAPI, 1972, p. 22). Outra reportagem traduzida, “Percepção extra-sensorial”, trata da experiência da banda *Grateful Dead* de incluir *slides* durante suas apresentações, convidando o público a participar do sonho de Malcolm Bessent. Bessent era estudioso da parapsicologia e da precognição, um mecanismo que utiliza os sonhos para receber informações prévias. Lapi ilustra a matéria com um personagem sentado em um grande violão e cercado por olhos, retratando a percepção psicodélica do sonho (figura 3).



Figura 3 – Rolling Stone, n. 4, p. 16
 Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Carvalho

O movimento musical, que era a frente editorial do jornal, como já se sabe, estava muito vinculado à luta política nos Estados Unidos. Na reportagem de 3 páginas “O novo novo novo John Lennon”, o líder *yippie* Jerry Rubin discorre sobre sua trajetória ao lado de Lennon e Yoko Ono na década de 70, com destaque para o

sentimento de identificação que irrompeu no ativista desde o primeiro contato com as músicas de Lennon e com o casal. Desde o encerramento dos *Beatles*, o guitarrista e vocalista afinou-se aos movimentos políticos e utilizava de sua popularidade para desenvolver o sentimento de união que enxergava no *flower power*:

Também podemos ter conjuntos tocando nas ruas – haverá gente para cuidas dos contatos. Eu quero apenas ser músico, e dar algum amor de volta ao povo. Será a apresentação usual, mas sem o lado capitalista. As pessoas vão pagar entrada nos concertos, mas deixaremos nossa parte do dinheiro nas cidades onde ganhamos, que é o melhor lugar pra ele. Queremos também dar consciência às pessoas. (LENNON *apud* WERBIN, 1972, p. 10).

A partir do festival de Woodstock, em 1969, Jerry Rubin passou a acompanhar o que irrompia do movimento da contracultura, e acreditava numa efetiva união entre os que adotaram o *drop-out* como experiência de vida. Inicialmente, ele escreveu o manifesto *yippie Do it*, preconizando questões que viriam a ser enfrentadas pelo movimento. Após ser preso em Chicago, na Convenção do Partido Democrata de 1968, Jerry Rubin também escrevera no cárcere, assim como Timothy Leary o fez: *We are everywhere*, já no título, denota o espírito de união do ativista, que trata da multiplicação dos que acreditam no *flower power*. O livro demonstra um Rubin ambicioso, posicionando-se como “inimigo do Estado” e reavivando as frentes políticas da contracultura, como o *Black Panther Party* e o *Women’s Liberation*. Luiz Carlos Maciel, que já havia introduzido o ativista político na coluna *Underground*, comenta a importância das obras *yippies* e da relação do trabalho de Rubin e de seu parceiro Hoffman com princípios de Marshall McLuhan:

Rubin e Hoffman não perdem tempo com teorias e argumentos elaborados. Seus livros são compostos de textos curtos, lembranças, pequenas reportagens, cartas, entrevistas, exortações, etc., sem compromissos com estilo ou preocupação literária. O que lhes interessa é a afirmação direta, forte, franca e insolente. Além disso, obedecendo às descobertas de Marshall McLuhan, desde que Quentin Fiore paginou o *Do it*, de Rubin, os livros dos dois líderes *yippies* usam os mais variados recursos gráficos, o que os valoriza visualmente e os transforma em pequenos, mas significativos murais de nossa época. (MACIEL, 1981, p. 110).

John Sinclair, a quem Lennon dedicou uma música, também aparece na história narrada por Rubin para o *Rolling Stone* e ilustra a ideia de “música para o

povo”, de alto teor contracultural, com a qual Lennon compactuava. Sinclair, graças às experiências com o *MC5*, foi pioneiro em atribuir à música – livre e acessível - o poder de união e conscientização. A matéria do jornal encerra com a opinião de Lennon sobre Sinclair:

Depois que os visitantes foram embora, John e Yoko falaram sobre eles, e como tinham ficado tantos anos sem se conhecer. Sobre Sinclair: Yoko, ele é na realidade um homem de rock que tornou-se político depois de tomar ácido. (LENNON *apud* WERBIN, 1972, p.10).

Trechos da biografia de Janis Joplin; uma nota sobre Mick Jagger; outra sobre Robert Crumb e matéria com foto de Jimi Hendrix eram os demais conteúdos traduzidos do jornal. Nas páginas 24 e 25, o jornal mostra que tem conteúdo de humor, Luís Carlos Sá faz uma sátira dos “testes” de personalidade comumente publicados em revistas. O “teste do careta”, para saber se o leitor era “desbundado” ou não, continha perguntas como: “*Easy rider* [traduzido como “Sem Destino” no Brasil, o filme retrata dois motoqueiros que decidem viajar pelas estradas dos EUA. O *drop out* os permite o contato com diversos tipos de cidadãos norte-americanos, inclusive, os que viviam nas comunidades *hippies*] foi dirigido por quem?” (SÁ, 1972, p. 24); e respostas para cada alternativa escolhida, a exemplo de: “Por causa de gente como você é que impera a “bundamolice” geral. Zero pontos””. (SÁ, 1972, p. 25).

Para a contracultura e para a música brasileiras, talvez a matéria mais emblemática desta edição seja a contida nas páginas 27, 28 e 29. Trata-se de uma entrevista com Gilberto Gil assinada por Jorge Mautner. Nas respostas, Gil sintetiza música, misticismo e espiritualidade contracultural. O músico fala sobre seu interesse em cultura e religião oriental e demonstra proximidade com a ideia de supressão da dualidade interior, presente no debate de quase todos os intelectuais que embasaram o movimento da contracultura. Theodore Roszak explanou as ideias de Herbert Marcuse, Alan Watts, Allen Ginsberg, Norman Brown e Timothy Leary, por exemplo, e concluiu definitivamente que “a essência da contracultura estaria na exploração da política de consciência” (ROSZAK, 1972, p. 161). A nova visão de mundo seria causada por um contraste entre mutação psicológica e aprendizado intelectual. Segundo Luiz C. Maciel (1996, p. 273), “o centro vital da contracultura

era a experiência da expansão da consciência”. Gil demonstra grande interesse em findar qualquer dualidade interior criada e desenvolvida pelo ocidentalismo:

Eu estava lendo um livro sobre o Princípio Único, que é a coisa dos sete céus e tudo mais. Uma coisa que dá uma visão arquetípica, tá entendendo? Ao Uno, à unidade, à possibilidade de criar da existência de tudo isso... e daí pra cá toda minha visão, meu chocar de olhos com as coisas passou a ter uma resposta imediata num sistema que era aquele do Yin e do Yang. Eu começava a ter um código em torno da bipolaridade. Unificada. Que era o oposto do pensamento ocidental, que é a bipolaridade absoluta. Então eu passei mesmo a construir essa coisa chamada consciência, através do conhecimento. Então a macrobiótica e o sistema do Princípio Único e tudo mais vieram a ter comprovações factuais na minha relação com a vida, no meu sentido, meu corpo e meu sistema nervoso, que mudou e muda ainda, deflagrando um sistema de mudança. (GIL, 1972, n.4, p. 27).

A entrevista tem fotos intimistas de Gilberto Gil, que é clicado de baixo, de perfil, sorrindo (figura 4).



Figura 4 – *Rolling Stone*, n. 4, p. 28-29
Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Carvalho

Quando questionado sobre o fato de a imprensa brasileira não ter noticiado sua emblemática apresentação no Festival da Ilha de Wight, no sul da Inglaterra, em 1970 (Gil foi o único a fazer show no exterior na época, apresentando a Tropicália ao

mundo). O baiano - que dividiu o palco com nomes de peso do *rock n' roll* e do *folk* na ocasião, que embalavam e ajudavam a construir o movimento contracultural: The Who; Jimi Hendrix; Richie Havens; Emerson, Lake & Palmer; Joni Mitchell; The Doors, Joan Baez; Ten Years After; Moody Blues, etc. – afirmou que não havia uma imprensa autenticamente *underground* brasileira para noticiar o fato, que ficou restrito às páginas da *Rolling Stone* norte-americana:

O Brasil não tem ainda imprensa *underground*, então não pode mesmo sair noticiário, porque o que aconteceu lá pertence à cultura *underground*. O *Rolling Stone* noticiou porque tinha repórteres lá com a gente, viajando com a gente, assistindo o festival, amando, tomando banho tudo com a gente. (GIL, 1972, v.4, p. 29).

Os lançamentos e estreias no teatro e no cinema dividiam a página 35 da edição com os “Classificados de graça” e a coluna “Som”, que tratava de equipamentos sonoros e instrumentos musicais. Dentre os discos indicados, o nacional Caetano & Gil ao vivo de 1969, era oferecido na contracapa do jornal como brinde a quem adquirisse uma assinatura. A prática passou a acontecer frequentemente no jornal, que presenteou assinantes com diversos lançamentos nacionais e internacionais da indústria fonográfica.

Na edição nº 5, que saiu no dia 4 de abril de 1972, o modelo de entrevista continuava a ocupar uma posição de destaque no jornal, assim como acontecia na revista dos EUA. Desta vez o jornal dedica 4 páginas para que José Carlos Capinam, poeta e músico que participou ativamente da Tropicália brasileira, entreviste o músico Luís Gonzaga (CAPINAM, 1972, n. 5, p. 6-10). O padrão de perguntas e respostas bem separadas e devidamente indicadas, ao longo da entrevista, vai dando lugar à liberdade de estilo e linguagem, misturando o bate-papo entre os músicos (“me diz aí, Gonzaga”, repetia Capinam), e intercalando com trechos de letras do “rei do baião”.

Na página 11, o *Rolling Stone*, mais uma vez mostrando-se congruente com o movimento da contracultura internacional, reproduz um artigo do “guru” do orientalismo, Alan Watts, que alerta sobre a visão limitada das instituições religiosas a respeito do papel de Jesus Cristo na história. Watts afirma que, assim como Jesus, outros profetas espiritualizados desempenharam nobres funções na Terra. Ele taxa os cristãos de pretensiosos e repressivos chamando-os de *Jesus-freaks*, ou seja,

bitolados que tratam Jesus como uma exceção e não englobam figuras como Lao-Tsé ou Buda no rol de personagens sábios da história. Watts observa que:

(...) Mas identificar o homem Jesus com a única aparição de uma divindade, considerada o Jeová real, imperial e militante, serve apenas para reforçar a pestilenta arrogância da cristandade “branca” – com todos os preconceitos e a crueldade do seu zelo missionário. (WATTS, 1972, v.5, p. 11).

“Para eles, o rock é a música popular-atual-universal, o som da grande tribo eletrônico-primitiva que troca milhões de informações por segundo” (FERREIRA, 1972, p. 17). A reportagem de Carlos Ferreira para o *Rolling Stone* na página 17 exalta o cenário local de bandas, principalmente dos gêneros *rock n’ roll* e progressivo, desta vez, por meio do grupo “Módulo 1000”. A cidade do Rio de Janeiro foi palco para o surgimento e desenvolvimento do cenário do *rock* na década de 1970, representado por bandas como A Bolha, Os Lobos, O Terço, Karma, Os Brazões, e também pelo Módulo 1000. Assim como ocorreu com o cenário musical *rock n’ roll*, grande parte da imprensa alternativa da época estava concentrada na cidade do Rio de Janeiro.

Como observou Bernardo Kucinski no artigo “Quando a imprensa precisou de heróis” (1989, p. 39), contido no livro “Comunicação, memória & resistência”, o foco mais eficiente de crítica à ditadura militar era na “cidade maravilhosa”, onde os marxistas não aderiram ao radicalismo, porém enxergavam a necessidade da emergência de novos atores no quadro social do final dos anos 60. A partir do tradicional *Correio da Manhã*, o público leitor exigia dos jornalistas uma posição contrária ao AI nº 5, outorga constitucional devidamente apoiada pelos grandes veículos:

O radicalismo carioca carregava na crítica de costumes e convenções, rejeitando o dogma e, no limite, o marxismo. Era também mais gregário e mais homogêneo. E seus jornalistas tinham o estatuto da personalidade pública. (...) já separados dos falsos liberais “udenistas” pela polarização pré-golpe, esses pensadores, escritores, artistas e jornalistas reagiram coletivamente nas páginas do *Correio da Manhã*, em *Civilização Brasileira*, esporadicamente no *Jornal do Brasil* e em *Última Hora* e, posteriormente, em *O Pasquim*. (KUCINSKI, 1989, p.39).

O jornal *Rolling Stone*, portanto, estava localizado na cidade ideal para seu desenvolvimento, juntamente à música e ao foco de resistência representado pela classe jornalística e seu público. Ainda na edição nº 5, há a estreia da página

destinada às colaborações de leitores, que foram solicitadas pelo próprio editor do jornal por meio das notas intituladas “Isto é uma experiência” dos volumes anteriores. Em “Recado do Leitor”, na página 18, o *Rolling Stone* publicou uma resenha crítica do álbum *Killer*, de Alice Cooper; além do texto “A lata de lixo de Dylan”, do leitor Renato, satirizando os conceitos e as “máscaras” que a contracultura e a música do período teriam assumido; e um desenho de Mário Barata com a legenda “Já é hora de ficar consciente das coisas que nós fazemos... já...”, que ilustra um homem nu com o cabelo estilo “black power” imune diante de vários homens nus no quadro acima, e na tira abaixo, várias ações e interações entre os “cabeludos”. A ilustração segue a retícula de cima da página em seguida, que contém mais textos de leitores e, inclusive, a nota com o pedido de colaboração.

Nas páginas que se seguem, há mais uma referência explícitas aos ideais da contracultura, com a matéria “Anti-psiquiatria e repressão”. As marcas d’água utilizadas na diagramação das páginas 20 e 21, de autoria de Jule, mostram dois perfis de homens segurando seringas de uniforme médico, com cabeças de velas que derretem suas peles, o que poderia sugerir a visão da pessoa que assinou a matéria como “anônimo”: a cabeça quente e “derretida” de um profissional de sanatório. Ao final da reportagem, na página 22, as cabeças aparecem novamente em progressão de tamanho, ao final de cada coluna. A diagramação da página 21, ainda, chama a atenção pela disposição diferente das colunas, o que pode ser interpretado como uma demonstração do sentimento de um “louco”: de que a fuga do comum não prejudica o entendimento da realidade.

O lado inconsciente, irracional, oculto e subjetivo da consciência humana foi repreendido por médicos do século XIX. O próprio editor do *Rolling Stone* manifestou sua aversão ao sistema de tratamento psiquiátrico no Brasil em diversos artigos. Para afirmar sua opinião, Luiz Carlos Maciel manteve o assunto da psiquiatria como repressão ativo no *Rolling Stone*. A pauta apareceu nas edições seguintes 7, 8 e 14, sempre com a cobertura do jornalista Jule Barreto.

Já n’ *O Pasquim*, Luiz Carlos Maciel publicou um texto bastante comentado a respeito de como a sociedade cria o louco e ainda o pune com tratamentos controversos e irreversíveis, tais quais eletrochoque e coma de insulina. O artigo foi reproduzido no livro “Nova Consciência”:

Wilhelm Reich já escreveu um estudo primoroso sobre as intuições profundas dos esquizofrênicos, mais capazes de captar e ver do que as desordens emocionais dos neuróticos. Karl Jaspers ensaiou penetrar no terreno ainda obscuro das relações entre o gênio e a loucura, através de estudos de Van Gogh, Strindberg e outros. As dicas sobre o assunto são poucas mas já deviam ser suficientes. O establishment cria a insanidade e, depois, teme suas revelações. (MACIEL, 1973, p.55).

A geração da contracultura se referia constantemente à formação de uma nova consciência em todos os âmbitos da existência. A mudança de comportamento e atitude dos *hippies* envolvia o corpo e a mente. Por isso, além de defenderem o misticismo, o orientalismo, a liberação sexual e a extinção do trabalho alienado, também praticavam tais filosofias na rotina diária. O *Rolling Stone*, portanto, atendia à nova consciência e trazia informações sobre medicina alternativa, culinária orgânica vegetariana e massagem, por exemplo, assunto que ganhou duas páginas de reportagem ilustrada na edição de nº 8 do jornal.

No entanto, o volume mais comentado e de maior repercussão no jornal foi o nº 6. O *Rolling Stone* dedicou 5 páginas ao banho de conservadorismo do militar “inimigo nº 1 das drogas” (MARQUES, 1972, p. 9), Nelson Duarte, assinada pelo repórter Carlos Marques. As cartas dos leitores se dividiam entre críticas e congratulações: continham desde indignação com as declarações de Duarte até complacência com o jornal devido à exposição das ideias sem fundamento que representavam o grupo moralista. Segundo Maciel revelou posteriormente em entrevista à Patrícia Marcondes de Barros (2007, p. 158), Nelson Duarte concordou em falar com o *RS* acreditando que o intuito da reportagem era exaltar as ideias moralistas do militar sobre juventude, segurança pública, drogas e música como um ponto de vista correto. Entretanto, o texto sugere que a entrevista não passa de uma grande sátira para escancarar as ideias controversas, como se pode observar neste trecho:

O som é a pior desgraça da juventude. Sou contra o som que se fala e faz por aí. Só tem barulho e muitas vezes provoca entorpecimento. A juventude tem caminhos diabólicos. Todos os apartamentos e casas denunciados à delegacia e revistados por mim e minha equipe tinham nas paredes fotos de viciados, envenenados e mortos pelas drogas: Jimi Hendrix, Janis Joplin, etc. (DUARTE, 1972, p.12).

A repercussão da matéria sobre Nelson Duarte foi intensa e perdurou até a edição quinzenal de nº 9, por meio de cartas na coluna “Correspondência e consultório sentimental”. A anti-psiquiatria aparece em vários momentos e com várias abordagens no jornal, que reportava exemplos de clínicas adeptas a tratamentos alternativos, depoimentos de pessoas que já foram internadas, tipos de tratamento, conceitos de esquizofrenia, paranoia, etc. sempre assinadas pelo jornalista Jule Barreto.

Na edição nº 10 o Rolling Stone estreia a coluna “Na Estrada”, de Joel Macedo, que aborda fatos ocorridos na Califórnia (EUA). O volume nº 11, que saiu no dia 27 de junho de 1972, traz o aviso de que o jornal passaria a ser semanal a partir do próximo número, numa tentativa de angariar mais público leitor e salvar a redação da crise financeira. No entanto, tal empreitada de Maciel passaria a vigorar a partir da edição de nº 14, do dia 1º de agosto de 72.

É neste mesmo jornal de nº 14 que aparece a seção “Horóscopo”, escrito por Sheila Shelders com base nos elementos da natureza que representariam cada signo. A androginia aparece novamente como assunto neste volume, desta vez, expondo o andrógino como um “ser em busca da totalidade” (1972, p. 10). O psicanalista Carl Jung e o ativista Abbie Hoffman também aparecem nas reportagens.

A edição de nº 18 traz uma matéria sobre Jack Kerouac, o escritor *beat*, além, de mais psicologia jungiana, parapsicologia e astrologia. O jornal saiu no dia 29 de agosto de 1972. A partir da edição de nº 34, os problemas financeiros foram agravados, resultando na perda dos *royalties* do jornal. Assim, o *Rolling Stone* passou a publicar números assumidamente “piratas”.

Depois de sucessivas tentativas de alavancar o índice de leitores, com brindes de LPs, álbuns ilustrados com letras de música de grupos norte-americanos, etc., a publicação findou suas atividades em 5 de janeiro de 1973, sem qualquer aviso prévio. O nº 36 traz a chamada da “nova consciência” na capa e repete o termo sucessivas vezes no conteúdo textual, que consistia, em sua maioria, de traduções.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho, que a princípio propunha analisar minuciosamente cada traço de contracultura presente no jornal *Rolling Stone*, acabou por assumir o caráter de explanação das questões da contracultura em comparação com a imprensa alternativa tendo o jornal em questão como principal fonte de informação para tal correlação.

Partindo do princípio McLuhaniano de que as formas de comportamento, a sociedade, a civilização e todas as manifestações culturais estão sujeitas à forma do ser humano se comunicar, vê-se a importância do contexto da imprensa alternativa e da visibilidade que o trabalho dá ao jornal *Rolling Stone*, raro e pouco conhecido. Para que a leitura da publicação pudesse ser plena, sem barreiras ideológicas ou preconceito, o entendimento do ideal contracultural foi essencial, bem como a passagem pela trajetória de teóricos, psicanalistas, filósofos, músicos e jornalistas, mesmo que brevemente.

O conceito de Elizabeth Fox (2002, p. 22) que caracteriza uma das finalidades da imprensa alternativa é justamente a união e a sensação de pertencimento gerada pela participação num grupo social específico. Portanto, foi de importância primordial para o trabalho elencar tais especialidades e pensamentos dos anos 1960 e 1970 e relacioná-las com um dos produtos do movimento da contracultura: uma imprensa representativa. Não importa se o jornal teria cunho existencialista, marxista, leninista ou humorístico. Todas estas categorias carregam um sentimento comum à imprensa alternativa e a contracultura: o levante contra-hegemônico.

A conclusão é a de que o período *underground* nos deixou muitas ideias, que além de perdurarem nos dias de hoje, focalizariam a realidade com um olhar diferenciado para os olhos dos adeptos à culinária macrobiótica, qualidade de vida, espiritualismo e experiências extra-sensoriais. Além disso, o “aqui e agora” orientalista é um conceito que desperta o sentimento hedonista e libertário de fazer o que se tem vontade: amor livre, improvisação musical, *new journalism*, dentre outros assuntos com mesmo mote – a liberdade, independentemente à qual instância se refere.

As reportagens do *RS*, mesmo quando não travavam o assunto da contracultura diretamente, continham nas entrelinhas o pensamento dos

personagens que compunham suas páginas: o “guru” da contracultura Luiz Carlos Maciel, a “desbundada” linguagem do produtor musical Zeca Neves, a representação do *drop-out* na coluna de Joel Macedo, o feminismo de Rose Maria Muraro, o misticismo de Sheila Shelders, a anti-psiquiatria de Jule Barreto e a psicodelia de Lapi. A incorporação de todas as ideologias estava presente nas músicas dos tropicalistas, tantas vezes entrevistados pelos alternativos, e também, como não poderia deixar de ser, no principal personagem do jornal: o leitor colaborador que demonstrava sua condescendência por meio das cartas, textos e ilustrações.

A visibilidade para o *Rolling Stone* brasileiro reforçaria, portanto, os ideais de uma contracultura como foco de resistência que reaparece de tempos em tempos, permitindo a recusa da classificação dos alternativos em apenas 3 categorias propostas por Bernardo Kucinski (1998, p. 181): grandes “nânicos”, marxistas e leninistas e existencialistas, reforçando a categoria de imprensa “existencialista” e libertária com a incidência de uma suposta comunicação contracultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. Uma Geração em Debate: Beats ou Beatniks? Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads_01/singlefile.php?id=42&lid=5535>. Acesso em 26 set. 2012.

BAHIANA, Ana Maria. Almanaque anos 70. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 416 p.

BARROS, Patrícia Marcondes de. O Poder da Flor. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=617:contracultura-o-poder-da-flor-do-mal&catid=54:artes-plasticas&Itemid=54>. Acesso em 3 jul. 2012.

_____. Provocações brasileiras: a imprensa underground made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) e a Rolling Stone brasileira (1972-1973). 2007. 268 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP. 2007.

BELÉM, Euler de França. Tarso de Castro. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/livros/tarso-de-castro>. Acesso em 28 out. 2011.

BULHÕES, Marcelo. A hora e a vez do New Journalism. In: Jornalismo e literatura em convergência. São Paulo: Ática, 2007. p. 145-166.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. 248 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

CAPINAM, José Carlos. O rei do baião. Rolling Stone, 04 abr. 1972. N. 5, p. 6-10.

CASTRO, Ruy. Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 1999. 452 p.

COCCARELLI, Joana. A rebeldia nasceu na Holanda. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/05/19/joana-coccarelli-a-rebeldia-nasceu-na-holanda/>>. Acesso em 17 out. 2012.

FERREIRA, Carlos. Módulo 1000 nas bocas. Rolling Stone. 04 abr. 1972, N. 5, p. 17.

FORASTIERI, André. Psicodelia para principiantes. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=426&titulo=Psicodelia_para_Principiantes>. Acesso em 31 out. 2012.

GOMES, Pedro Gilberto; BULIK, Linda; PIVA, Marcia Cruz (Org.) Comunicação: memória e resistência, São Paulo: Paulinas, 1989, 259 p.

GUARNACCIA, Matteo. Provos: Amsterdam 1960-67: gli inizi della controcultura. São Paulo: Conrad, 2001.

HORTA, Sandra Alves. Imprensa Alternativa – Comentários sobre o acervo. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n5/a06n5.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2012.

KUCINSKI, Bernardo. A aventura alternativa: o jornalismo de oposição dos anos 70. In: KUCINSKI, Bernardo. A Síndrome da Antena Parabólica: ética no jornalismo brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

_____. Jornalistas e revolucionários. São Paulo: Página Aberta, 1991.

LABASH, Matt. Buy the ticket, pay the ride: Hunter S. Thompson's wildness should not be mistaken for carelessness. Disponível em: <<http://online.wsj.com/article/SB10001424052970203633104576622740517824106.html>>. Acesso em 17 out. 2012.

LYSIAS, Claudio. Bom pirata, bons negócios. Rolling Stone, Rio de Janeiro, 29 fev. 1972. N. 3, p. 11.

MACIEL, Luiz Carlos. A Morte Organizada. Rio de Janeiro: Ground, 1978. 229 p.

_____. As Quatro Estações. Rio de Janeiro: Record, 2001. 300 p.

_____. Negócio Seguinte. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. 247 p.

_____. Nova Consciência: jornalismo contracultural – 1970/72. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. 235 p.

_____. Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 275 p.

_____. A nova mutação e o velho Buda. O Pasquim, Rio de Janeiro, 01 jul. 1971. Underground, p. 20.

MARQUES, Carlos. Nelson Duarte. Rolling Stone, Rio de Janeiro, 18 abr. 1972. N. 6, p. 9-13.

MAUTNER, Jorge. Cabelo. Rolling Stone, Rio de Janeiro, 01 fev. 1972. N. 1, p. 10-11.

MAUTNER, Jorge. Gilberto Gil. Rolling Stone, 21 mar. 1972. N. 4, p. 27-29.

MORAES, Dennis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. Revista Debates, Porto Alegre - RS, vol. 4, n.1, p. 54-77. Jan.-jun. 2010.

MURARO, Rose M. Feminismo e Androginia. Rolling Stone, Rio de Janeiro, 29 fev. 1972. N. 3, p. 6-7.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1983. 104 p.

PIVA, Roberto. Um paulistano desvairado. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1972. N. 3, p. 12.

ROSZAK, Theodore. A Contracultura. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 301 p.

SÁ, Luís C. Sá, Rodrix e Guarabira. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1972. N. 2, p. 13.

SÁ, Luís Carlos. Teste do careta. *Rolling Stone*, 21 mar. 1972. N. 4, p. 24-25.

SARTRE, Jean-Paul. A Transcendência do Ego: esboço de uma descrição fenomenológica. Lisboa-PT: Colibri, 1994,

SILVA, Marcelo P. e. 40 anos de jornalismo “bandido”. *Observatório da Imprensa*. Campinas-SP, n. 636, abr. 2011. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/40_anos_de_jornalismo_bandido>. Acesso em 16 set. 2012.

STEADMAN, Ralph. Delírio da Era Gonzo. *Piauí*, São Paulo, n. 20, mai. 2008. Disponível em: < <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-20/diario/delirio-da-era-gonzo>>. Acesso em 17 out. 2012.

_____. A brincadeira acabou. *Piauí*, São Paulo, n. 21, jul. 2008. Disponível em: < <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-21/diario/a-brincadeira-acabou>>. Acesso em 17 out. 2012.

TELES, José. Há 40 anos era publicada primeira edição da brasileira do *Rolling Stone*. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2011/11/20/ha-40-anos-era-publicada-primeira-edicao-da-brasileira-do-rolling-stone-22724.php>>. Acesso em 02 de jul. 2012.

THE Big Boy Show. Direção: Cláudio Dager e Leandro Petersen. Fotografia: Tito Nogueira e Rudy Huhold. 20 min, colorido. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0t6FhgHDMas>>. Acesso em: 4 set. 2012.

THOMPSON, Hunter S. Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem pelo coração do sonho americano. São Paulo: Editora Conrad, 2005. 216 p.

ROLLING STONE BRASIL. Rio de Janeiro: Camelopard Produções Gráficas Ltda., 1972. Quinzenal. Ed. 1-36.

WATTS, Alan. O que é que você pensa que eu sou? *Rolling Stone*, 04 abr. 1972. N. 5, p. 11.