**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

FELIPE QUINTINO MONTEIRO LIMA

**Personagens-jornalistas na literatura da década
de 1970: uma abordagem do romance *A Festa***

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FELIPE QUINTINO MONTEIRO LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.
Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação
Orientador: Profa. Dra. Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão

São Paulo

2012

FELIPE QUINTINO MONTEIRO LIMA

**Personagens-jornalistas na literatura da década de 1970: uma
abordagem do romance *A Festa***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Data de defesa: ____ / ____ / ____

Banca examinadora:

Profa. Dra. Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão (orientador)
Universidade de São Paulo (USP)

Aos meus pais (Adriano Monteiro Lima e Maria Célia Quintino de Lima), pelo apoio e incentivo aos estudos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Sandra Reimão, pela atenção, constante incentivo e aprendizado.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP).

Aos colegas do mestrado que dividiram comigo as alegrias e angústias.

Aos professores que tive no curso de graduação em Comunicação Social-Jornalismo, em especial, João Barreto, Hérica Lene, Vanessa Maia, Conceição Soares, Cláudio Rocha, Hesio Pessali, Mário Moreira, Fabiano Mazzini, Edgard Rebouças e Iluska Coutinho.

Aos meus amigos e familiares.

Ao jornalista e escritor Ivan Ângelo, pela disponibilidade de conceder entrevista para esta pesquisa e disposição em dividir o seu conhecimento.

Ao CNPq pelo apoio a este trabalho.

RESUMO

A dissertação aborda alguns aspectos de várias relações possíveis entre jornalismo e literatura no período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). O foco da pesquisa recai na participação de profissionais da imprensa na escrita de ficção e na presença do jornalista como personagem de narrativas literárias. Destacadamente, a pesquisa analisa essas questões no romance *A Festa*, de Ivan Ângelo. As características dos três jornalistas retratados no livro, a capacidade do romance apresentar os meandros da imprensa e os indícios do momento político são temáticas debatidas neste estudo. Constatou-se a pluralidade de visões da figura do jornalista, abrindo caminhos para uma gama de sentidos sobre o lugar social da imprensa e de seus profissionais, bem como diversas formas de mobilização da memória sobre o jornalismo e o momento histórico.

Palavras-chave: jornalistas, literatura, personagem, memória, ditadura militar.

ABSTRACT

The dissertation addresses some aspects of various possible relationships between journalism and literature in the period of military dictatorship in Brazil (1964-1985). The focus of the research lies in the participation of media professionals in fiction writing and in the presence of the journalist as a character in literary narratives. The research examines these questions in the novel *The Celebration*, written by Ivan Ângelo. The characteristics of the three journalists portrayed in the book, ability of the novel present the intricacies of the press and evidence of the political issues are discussed in this study. It found a plurality of visions of the figure of the journalist, opening pathways to a range of meanings about the press and professionals, as well as various forms of mobilization of memory about journalism and historical moment.

Keywords: journalists, literature, character, memory, military dictatorship.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 - Jornalistas e momento editorial na ditadura militar: olhares	11
1.1 Motivações da ficção: denúncias e artimanhas da linguagem	14
1.2 Ação cultural e integração nacional	15
 Capítulo 2 – Imprensa na ditadura: resistências e omissões	18
2.1 Censura à imprensa escrita: variações de intensidade	26
2.2 Livros: limites e apreensões	37
2.3 Mudanças no jornalismo brasileiro: da objetividade às notas oficiais	46
 Capítulo 3 - Cultura, política e literatura pós-golpe de 1964	55
3.1 Livro-reportagem e romance-reportagem: possibilidades narrativas	58
3.2 Crítica literária: balanço e perspectivas	62
 Capítulo 4 - Personagens-jornalistas e autores: conflitos internos e memória	65
4.1 Noções sobre personagem e práticas comunicacionais	71
4.2 <i>A Festa</i> : Samuel, Haroldo e Andrea	75
4.3 Ivan Ângelo: uma trajetória entrelaçada	89
 Capítulo 5 - Jornalismo e literatura: contextos e relações	94
5.1 O caminho da crônica	99
5.2 Machado de Assis: união do “útil” e do “fútil”	102
5.3 Folhetim: a narrativa fatiada	106
5.4 O “rodapé” no Brasil: traduções e leituras	109
5.5 Práticas e conceitos	116
 Considerações finais	120
Referências	122
Anexo A (capa do livro <i>A Festa</i>)	131
Anexo B (entrevista com Ivan Ângelo)	132

INTRODUÇÃO

O jornalismo e a literatura apresentam relações e diálogos, embora também existam marcas de conflito. Ao longo da história da imprensa no Brasil e também em outros países, o convívio com os caminhos da literatura esteve presente, com a participação de escritores na vida dos jornais, a publicação de folhetins, a criação de suplementos literários, entre outras aproximações.

Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), essa interseção foi, mais uma vez, notada, a partir de algumas trajetórias: a presença de jornalistas na escrita de ficção, a produção de narrativas que misturam características dos discursos e a experimentação de novas linguagens. Esta pesquisa aborda algumas dessas relações ocorridas no regime militar, período marcado pela censura, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e os indícios de crescimento da indústria cultural.

O estudo recai na participação de profissionais da imprensa no cenário literário, com livros de ficção, e na própria construção do jornalista como personagem dos textos. O percurso de conhecer as imagens dos jornalistas compreende discutir os rumos da profissão e das visões dela ao longo da história da literatura. Os escritores tiveram a possibilidade de trazer à tona questões importantes para a reflexão sobre o jornalismo e as relações da imprensa com os poderes constituídos e a sociedade.

Percebemos que os jornalistas, ao participarem desse ambiente de formulação ficcional dos personagens-jornalistas e do mundo da imprensa, desenvolveram um processo de auto-referenciação, o que compreende falar de si, mas também numa relação com o outro. Dessa forma, a ficção tornou-se potencial de legitimidade do jornalismo, além de disseminação de rastros identitários e das práticas da comunicação. Eles deixaram visões sobre o passado recente do país e, nessa dupla frente de atuação (de jornalistas e ficcionistas), colaboraram na construção da memória e na articulação de possíveis sentidos para os leitores por meio da linguagem.

A pesquisa analisa essas questões no romance *A Festa*, do jornalista e escritor Ivan Ângelo. Publicada em 1976 pela editora Vertente, de São Paulo, a obra apresenta três personagens-jornalistas: Samuel, Haroldo e Andrea. A capacidade de o romance apresentar os meandros da imprensa e os indícios do momento político serão temas discutidos na dissertação, bem como a maneira que o autor encontrou para dar forma aos personagens. A motivação da escolha dessa obra deve-se ao fato de ela ser considerada um importante registro do cenário da década de 1970, com todas as suas contradições e ambivalências, e

mostrar as práticas da imprensa e dos jornalistas. Outra razão envolve a trajetória do autor Ivan Ângelo, que manteve os vínculos entre jornalismo e a literatura em sua carreira. Antes de iniciar o trabalho na imprensa, participou de concursos literários e havia publicado crônicas em jornais de Belo Horizonte. Após alguns anos no jornalismo em Minas, onde atuou como colunista e repórter, ele foi para São Paulo e integrou a primeira equipe de jornalistas que formaria a redação do *Jornal da Tarde*, criado em 1966 pelo grupo de *O Estado de S. Paulo*. O *Jornal da Tarde* deixou de circular em 31 de outubro de 2012.

A escolha do assunto da dissertação me acompanha desde o período de graduação no início do ano 2000, quando iniciei os cursos de Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e de Comunicação Social-Jornalismo na Faculdades Integradas Espírito-Santenses (Faesa). Estimulado por professores e pelos debates em sala de aula, tinha interesse de estudar as fronteiras e diálogos entre jornalismo e literatura, compreendendo também um processo histórico dessas interações. Com o envolvimento cada vez maior, participei de congressos e seminários que abordaram a discussão do tema, como o XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado em Campo Grande, em 2001, o VIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), em Belo Horizonte, em 2002, e o Seminário Imprensa, História e Literatura, no Rio de Janeiro, em 2003. Cursos de extensão universitária nas áreas de história e literatura também foram de grande aprendizado.

Organização

A dissertação está dividida em cinco capítulos, além das considerações finais. No primeiro capítulo está exposto um breve perfil da história editorial durante a ditadura militar. A produção literária de jornalistas coincide com o período de crescimento do mercado de livros no Brasil, na década de 1970, quando o país ultrapassou a barreira de um livro por habitante. Houve a expansão do público leitor em virtude da elevação do poder aquisitivo das classes médias e o do crescimento da política educacional, que alcançou a diminuição da taxa de analfabetismo e o aumento de matrículas no ensino superior. As políticas de apoio do governo à cultura, inclusive ao mercado editorial, e as possíveis razões de profissionais da imprensa produzirem literatura também são temas desse capítulo.

O segundo capítulo aborda as relações conflituosas da imprensa e dos jornalistas no período coercitivo. As posturas englobam comportamentos de resistência à ditadura, que levaram à prisão de jornalistas e à abertura de processos criminais, mas também passam por um grau de omissão e complacência com o regime. A necessidade de entendimento dessas

atitudes diferentes e múltiplas é importante, pois percebe-se um jogo de forças políticas e pressões vindas de variadas origens. As práticas de censura, as diferentes formas de reações às imposições do Estado autoritário e também as razões da autocensura formam esse complexo cenário da imprensa da época, do qual fizeram parte os jornalistas-escritores.

As relações entre cultura e política após o golpe de 1964 são discutidas no terceiro capítulo da dissertação. A produção cultural, nesse período, tem características da diversidade e da busca por novos estilos de expressão. Nesse cenário da cultura, jornalistas contribuíram com outras duas narrativas: o livro-reportagem e o romance-reportagem. Em grande medida, foram influenciados pelo chamado *new journalism*, tendência impulsionada nos Estados Unidos, na década de 1960, que questionou as limitações e padrões dos textos jornalísticos e pregou uma aproximação com a literatura.

No quarto capítulo, as noções de teoria da personagem serão explicitadas para a compreensão dos seus conceitos, recursos de criação, origem e relações com a linguagem. Embora os jornalistas dos livros sejam uma construção ficcional, isso não exclui, totalmente, as possibilidades de vínculos sugeridos pelos autores com a realidade do mundo que o cercou ou até mesmo suas próprias percepções. Assim, a literatura pode colaborar na mobilização de repertórios e, no caso específico desta pesquisa, nos imaginários sobre o jornalismo. Nessa parte, indicaremos outros exemplos de autores brasileiros e estrangeiros que tiveram o universo da imprensa em suas obras. A análise do livro *A Festa* será feita também nesse capítulo, a partir da abordagem já exposta nesta introdução. Os caminhos editoriais do livro, a história da primeira editora e a trajetória do autor integram esse circuito de informações.

O histórico dos diálogos entre jornalismo e literatura faz parte do quinto capítulo. Para esse panorama, abordamos as primeiras medidas dos jornais brasileiros de incentivo à literatura e a participação de escritores em várias funções, como repórteres e editores, além da publicação das obras em folhetins. As razões que possibilitaram a entrada do folhetim no Brasil, o desenvolvimento da crônica e o envolvimento de escritores e intelectuais nesse processo integram esse capítulo. No anexo deste trabalho, encontram-se a capa de umas das edições do livro *A Festa* e a entrevista completa com o autor Ivan Ângelo realizada para a pesquisa.

Capítulo 1 - Jornalistas e momento editorial na ditadura militar: olhares

Durante o período da ditadura militar brasileira, jornalistas produziram obras de ficção, das mais diversas tendências. Entre os profissionais da imprensa que escreveram romances de ficção entre 1964 e 1985 estiveram João Ubaldo Ribeiro, Paulo Francis, Carlinhos de Oliveira, Antônio Callado, Luiz Vilela, Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Pompeu e João Antônio.

A produção literária que estamos enfocando insere-se em um momento de crescimento do mercado de livros no Brasil. Em 1972, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o país ultrapassou a barreira de um livro por habitante, chegando a 1,3. Nesse ano, a população era de 98,6 milhões e a produção de livros atingiu 136 milhões.

No final da década de 1970, com uma população de 119 milhões, a relação de livros por habitante atinge 1,8. O crescimento também ocorreu no segmento de livros didáticos. Editoras desse setor desenvolveram nesse período, como a Ática, fundada em 1964, e a Editora Moderna, criada em 1968. A produção de livros no Brasil mostrou o seguinte desenvolvimento na década:

Ano	População brasileira	Livros publicados	Relação livro por habitante ao ano
1971	95,9	80,1	0,8
1972	98,6	136,0	1,3
1973	101,4	136,0	1,3
1974	104,2	144,7	1,3
1975	107,1	137,8	1,2
1976	110,1	147,2	1,1
1977	113,2	164,8	1,3
1978	116,3	186,7	1,6
1979	119,6	222,6	1,8

Fonte: As informações constam no livro *Mercado Editorial Brasileiro*, da professora Sandra Reimão, que teve como base o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Os dados estão em milhões.

Paixão (1995, p.143) explica essa “explosão” do mercado dos livros na década de 1970 em virtude da expansão do público leitor. Segundo o autor, com o “milagre”¹ econômico, aconteceu uma elevação do poder “aquisitivo das classes médias em paralelo à difusão do ensino em geral”. Ele também atribuiu o crescimento à política educacional:

Em que pesem os tropeços da política oficial, o esforço de alfabetização teve resultados concretos – a taxa de analfabetismo, que em 1960 era de 46%, caiu para 29% no final dos anos 70. O ensino superior também se expandiu de forma notável: entre 1960 e 1972 as matrículas cresceram 983% e, no decorrer da década de 70, o número de estudantes universitários passou de 100 mil para 1 milhão. Apesar da censura, o número de editoras em funcionamento aumentou e, no início da década de 80, atingiu a marca de quatro centenas. Algumas delas, como a Ática, a Paz e Terra, a Perspectiva e a Zahar, destacaram-se pela densidade política de algumas de suas publicações, especialmente as coleções universitárias. Foi também um momento de inovação gráfica e editorial: pela primeira vez organizaram-se as listas dos mais vendidos; multiplicaram-se as resenhas de lançamentos, tanto em colunas de jornais e revistas como em publicações especializadas sobre livros (PAIXÃO, 1995, p.143).

Além dos fatores citados por Paixão, a forte presença da política governamental no segmento dos livros ficou evidente. Considerado pelo bibliófilo José Mindlin o estudo mais completo sobre esse setor no Brasil², *O Livro no Brasil*, do bibliotecário inglês Laurence Hallewell, cita as ações do governo, como a isenção de impostos estendida a todos os estágios da produção do livro, inclusive à fabricação do papel de impressão, e o decreto-lei 46, de novembro de 1966, isentando de taxas alfandegárias a importação de máquinas para a produção de livros, o que “aumentou de tal maneira a capacidade da indústria que logo começou a aceitar encomendas do exterior, especialmente da Argentina” (p.555). Outras medidas foram o estímulo à fabricação de papel e o financiamento para o setor livreiro de várias formas por meio de subsídio a livros. Nas palavras de Hallewell:

A fabricação de papel e a produção local de celulose foram de tal modo estimuladas que, em 1977, a importação de papel limitava-se, virtualmente, a pequenas quantias de tipos especiais: dez anos atrás, a produção nacional cobria apenas 60% do consumo – praticamente todo o papel *couché* (por exemplo) era importado da Escandinávia, e ainda havia reclamações sobre a baixa qualidade. Graças à nova política, o país passou a ser um exportador de papel celulose em escala bastante considerável: em 1983, 393 mil toneladas, contra um consumo interno de três milhões, das quais 733,6 mil para impressão e 106,4 mil para jornais; a exportação de celulose assumiu uma escala bem maior (cerca de um milhão de toneladas, no

¹ O período 1968-1973 ficou conhecido como “milagre” econômico brasileiro em razão de medidas que resultaram em crescimento da economia, no mandato do general Emílio Médici.

² A avaliação do bibliófilo José Mindlin encontra-se na reedição de *O Livro no Brasil*, de Laurence Hallewell. O livro foi reeditado, em edição revista e ampliada, pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), em 2005. O livro havia sido publicado pela primeira vez no Brasil em 1982.

mesmo ano, para uma produção de pouco mais de três milhões). Esse sensível aumento de produção foi obtido, em parte, com maciços investimentos estrangeiros: calcula-se que a participação de empresas nacionais na indústria de papel tenha caído, a partir de 1964, para apenas um terço. Em 1977, surgiu uma preocupação inicial sobre a existência ou não de um número suficiente de compradores no mercado externo para absorver o nível de produção esperado para o início da década de 80. Preocupação infundada, uma vez que, já em 1984, a produção local de celulose e papel, embora registrando elevados índices de aumento nos anos recentes, mal conseguia atender à crescente demanda externa, a tal ponto que as editoras brasileiras já se queixavam de dificuldades na colocação de pedidos para pronta entrega (HALLEWELL, 2005, p.553).

Hallewell registra uma ação legislativa que favoreceu as editoras: a nova lei de direitos autorais (lei 5.988 de 1973). A lei determinou “a cessão dos direitos de publicação de um livro sem levar em conta a mídia” (p.572), possibilitando que o lucro do uso do texto em outros meios caberia exclusivamente ao editor. Hallewell fez referência também aos esforços, no final dos anos 60 e início dos 70, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por meio das embaixadas, para que as editoras estrangeiras traduzissem autores brasileiros. Jorge Amado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Adonias Filho, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Callado, Vinícius de Moraes, entre outros, tiveram suas obras traduzidas a partir dessa iniciativa.

Com consolidação do setor, o pesquisador informa que a indústria livreira sentiu-se segura para organizar, em 1970, no pavilhão da Bienal de Arte no Parque do Ibirapuera de São Paulo, a primeira das bienais internacionais do livro, com a presença do escritor argentino Jorge Luis Borges e a representatividade de 23 países no evento.

Fundada em setembro de 1946, em São Paulo, com o objetivo de unir todos que trabalham com o livro e ajudar no desenvolvimento da indústria editorial no país, a Câmara Brasileira do Livro (CBL) afirma que a expansão do setor no período da década de 1970, além da dependência cada vez menor da importação de papel, deveu-se à incorporação de novas tecnologias. Segundo a entidade, os velhos prelos tipográficos e os linotipos foram substituídos pelo sistema *offset* e a fotocomposição.³

E as modernas máquinas de acabamento permitiram a eliminação das últimas operações manuais na produção final dos livros, como o ajuste da capa do miolo, por exemplo. É certo que os elevados investimentos nessa capacitação tecnológica somente seriam viabilizados por uma elevação substancial de escala. Os custos dos novos processos de editoração, composição, impressão e montagem dos livros eram bem mais altos, ainda que proporcionais à agilidade e qualidade da produção. Mas, com o rápido aumento de títulos, edições e tiragens, não apenas seriam pagos os custos, como os investimentos teriam resultados compensadores (p.61).

³ As considerações da Câmara Brasileira do Livro (CBL) sobre o crescimento da indústria editorial na década de 70 estão no livro de 50 anos da entidade.

1.1 Motivações da ficção: denúncias e artimanhas da linguagem

Diante do cenário de crescimento do setor editorial, como podemos entender a presença de jornalistas na literatura? Quais motivos levaram profissionais da imprensa para a escrita ficcional? Ressalvadas as especificidades de cada trajetória, biografia e rumos profissionais, alguns cenários podem ser construídos para explicar essas questões. O pesquisador e escritor Deonísio da Silva disse acreditar que a forte presença da censura, que repercutiu no jornalismo brasileiro, fez com que muitos jornalistas optassem pelo texto de ficção para concretizar suas denúncias⁴. Já Costa (2005, p. 155) argumenta que a liberdade de expressão “certamente moveu jornalistas brasileiros a escrever ficção no período”. Nos livros, segundo a pesquisadora, poderiam “revelar os bastidores da ditadura, assim como a própria engrenagem da indústria da informação”.

Para Strelow (2009), que analisou romances que apresentaram ligação com as práticas jornalísticas e da comunicação, não se pode dizer que a literatura daquele período contou a história que os jornais omitiram, pois isso seria aniquilar os vários elementos envolvidos no fazer literário e as escolhas do próprio autor.

Os escritores dessa época pretendiam preencher uma lacuna deixada pelos jornais. Surgiram, então, muitas obras envolvendo temáticas do momento e colocando em pauta assuntos proibidos para os veículos de comunicação. São livros entremeados de jornalismo, pois coube a eles o papel de resistir às arbitrariedades do regime ditatorial e, mais especificamente, à ação da censura nos jornais e nos demais meios de comunicação. Pode-se dizer, assim, que a literatura contou a história que os jornais omitiram na década de 70? Não. O fazer literário envolve muito mais do que a simples narração dos acontecimentos. A ele, soma-se a visão do romancista, que modifica os fatos ou os transforma inteiramente de acordo com suas crenças pessoais. Além disso, o romance revela sobre o personagem muito mais do que dele se poderia saber. Na vida real, sua vida secreta é visível aos leitores. É uma obra de arte regida por suas próprias leis, que não são as mesmas da vida diária (STRELOW, 2009, p.54).

Os livros escritos por jornalistas inserem-se em uma produção diversificada da década de 1970. É importante ressaltar que, em muitas das obras, há o próprio jornalista como personagem do enredo. Em alguns casos, os livros são os primeiros da carreira do jornalista, uma estreia nesse segmento cultural. Essa produção esteve integrada a um ambiente cultural bastante variado que já se iniciava a relação com o mercado.

⁴ A avaliação do professor Deonísio da Silva sobre a participação dos jornalistas na literatura do período militar foi feita no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado em 2001, em Campo Grande (MS). Ele integrou evento do congresso chamado “Mídia e literatura – perspectivas brasileiras”.

Ao lado de uma produção literária com marcas de engajamento, memorialista e política, tivemos a presença de jornalistas-escritores que mostraram o seu jeito de pensar a literatura e o momento histórico da época. Embora a censura possa ter sido um impulsionador para a escrita de alguns jornalistas, não podemos limitar a literatura elaborada pelos profissionais de imprensa somente a forças do Estado autoritário, pois perderíamos compreender escolhas de linguagem e artimanhas para contar as suas narrativas.

As próprias características do mercado de jornalismo nos anos 70 também podem explicar esse movimento para a experiência literária, como veremos no terceiro capítulo desta pesquisa. Alguns dos livros escritos pelos jornalistas foram publicados no período do crescimento do mercado editorial brasileiro da década de 1970, que passou pelo chamado “milagre” econômico sob a presidência do general Emílio Garrastazu Médici (1970-1973). O plano desenvolvimentista propunha obter altas taxas de crescimento econômico combinadas com redução da taxa de inflação e aumento das reservas cambiais. De fato, o Brasil cresceu e a inflação registrada era baixa para os padrões brasileiros. Entre 1967 e 1973, o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu a 11,3%, e o produto industrial a 12,7%.⁵ No mesmo período, decorrente da evolução de uma indústria de bens de consumo e de bens de capital. A figura do presidente estava ligada a elementos da cultura popular, como futebol e música. A conquista do tricampeonato mundial de futebol, em 1970, no México, mostrou essa prática.

1.2 Ação cultural e integração nacional

Com uso de propaganda nacionalista, o presidente impulsionou a classe média, com a promessa de um país melhor. A partir de facilidades de linhas de crédito e financiamentos, aumentou consideravelmente a compra pela classe média de bens de consumo, como carros, geladeiras e televisão. Para se ter uma ideia, em 1970, havia mais de quatro milhões de domicílios com televisão, introduzida no Brasil, em 1950, por Assis Chateaubriand. Em 1979, o aparelho já estava presente em 13 milhões de domicílios, segundo dados do Anuário Brasileiro de Mídia.

De acordo com Lins da Silva (1984, p.27), o crescimento da televisão era “condição para o sucesso do modelo econômico adotado a partir de 1964”, fazendo com que o Estado autoritário incentivasse a compra dos aparelhos e fornecesse infraestrutura para a sua expansão. Já Miceli (1994, p.47) mostra que o impacto da televisão no Brasil se intensificou

⁵ Ver: Pereira, Luiz Carlos Bresser. *Desenvolvimento e crise no Brasil. 1930-1983*.

com as primeiras transmissões em rede pela Globo e o início da televisão em cores, em 1972. A Rede Globo foi implantada na década de 1960 com a intervenção do capital estrangeiro, a partir de contrato assinado com o grupo norte-americano Time-Life⁶. Em valores da época, seis milhões de dólares foram transferidos para a empresa brasileira nessa operação financeira.

Primeiro telejornal transmitido em rede nacional no Brasil, o *Jornal Nacional*, exibido pela Rede Globo desde 1969, teve o papel de integração do país, acumulando altos índices de audiência. Essa característica de união já podia ser percebida nas próprias palavras do apresentador Hilton Gomes, que ao lado de Cid Moreira, abriu a primeira edição do jornal anunciando: “O Jornal Nacional da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o país”. Cid Moreira disse depois: “Dentro de instantes, para vocês, a grande escalada nacional de notícias”.⁷

O “Brasil novo”, no entanto, conheceu a crise do “milagre” econômico. A crise mundial do petróleo se abateu sobre o país a partir de 1973, com a inflação em alta. O modelo deixou herança pesada para o sucessor de Médici: um grande endividamento externo e concentração de renda nos setores mais ricos da sociedade. Para Tavares (1994, p.20), o Brasil da década de 1970 deu um salto em matéria produtiva e em desenvolvimento industrial, mas o “padrão de financiamento com endividamento externo mergulhou o país, em particular o setor público, num encilhamento financeiro geral”. Tavares argumenta que a repercussão vinda do “milagre” representou uma crise “financeira do Estado sem precedentes”.

Embora a censura tenha aumentado com avanço da repressão a partir da edição do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968, a heterogeneidade da produção cultural brasileira e marcas de industrialização do seu processo foram notadas. É preciso observar que o Estado passa a ter interferência nos caminhos da cultura, atuando como um tipo de “mecenas”, como aconteceu com a formulação da Política Nacional da Cultura (PNC). Assinada pelo ministro Ney Braga e pelo presidente Ernesto Geisel, a PNC regulamentou as diretrizes que determinaram a ação do Estado na cultural, mostrando também o objetivo de “preservar a identidade e a originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais de onde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia”.

⁶ Os detalhes do contrato entre a TV Globo e o grupo Time-Life estão em *A história secreta da Rede Globo*, do jornalista Daniel Herz.

⁷ As informações sobre a primeira edição constam no livro *Jornal Nacional: a notícia faz história*, que integra o projeto Memória Globo.

Segundo Napolitano (2008, p.102), a política cultural do regime militar pode parecer estranha e irracional num primeiro momento, já que, de um lado, havia a censura e a perseguição aos artistas, e, por outro, o apoio direto à produção. Ele aponta três questões que devem ser esclarecidas nesse cenário. A primeira refere-se ao fato de que o apoio direto à cultura nacional cresceu na medida em que a censura ficou mais branda, a partir de 1975, “sugerindo com isso uma espécie de corolário” da política de abertura do governo Geisel.

Outra questão citada foi que os governos militares, apesar de, em linhas gerais, terem aprofundado os elos econômicos com o capitalismo internacional, desenvolviam uma política nacionalista em vários setores, incluindo a cultura, pois “era um meio de integração nacional, independentemente mesmo do conteúdo das obras”. O terceiro ponto levantado por Napolitano tratou da contradição entre os diversos órgãos e agências do governo. O historiador afirma que, enquanto os órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas à artes e ao meio intelectual, além do mecenato cultural representar um “importante dispositivo do governo para tentar cooptar opositores e mantê-los sob controle, mesmo permitindo uma certa liberdade de expressão em suas obras” (p.103).

No início dos anos 70, Napolitano cita quatro tendências que configuravam uma cena complexa e paradoxal após o AI-5: o exílio e a censura impingindo aos principais artistas e intelectuais; o crescimento notável dos meios de comunicação de massa; a propaganda ufanista do regime militar; e a busca de novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental.

Como observou Ortiz (2006, p.121), o que caracterizou a situação cultural nos anos 60 e 70 foi o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. As iniciativas tenderam a ser cada vez mais diferenciadas, ocorrendo uma expansão, no nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura. Foi, portanto, nesse panorama de ações diversas e de evolução de uma indústria da cultura que podemos relacionar a participação de jornalistas brasileiros na vida cultural e social do país durante a ditadura militar.

Capítulo 2 - Imprensa na ditadura: resistências e omissões

Ao trabalharmos com a produção ficcional de jornalistas durante a ditadura militar brasileira, cabe observar o perfil e as características da imprensa para entender as percepções e decisões que tomaram em suas trajetórias. A atuação da imprensa brasileira no regime militar mostrou um perfil complexo de resistências e também omissões, resultados observados no trabalho jornalístico e na relação entre os profissionais e a sociedade. Ao avaliar o cenário dos atos oficiais, resoluções do governo e acontecimentos do país durante o período, é possível perceber as atitudes e comportamentos da imprensa, abrindo uma variedade de posições políticas.

A própria tomada do poder pelos militares no golpe de 1964, que derrubou o presidente João Goulart, mostra os indícios dessa convivência com a política, em muitos casos, bem harmoniosa. A maioria dos órgãos de imprensa apoiou o golpe, sob argumento de evitar a comunização do país. Capelato (1988, p.53) aponta a exaltação dos jornais ao golpe e as expressões de entusiasmo com o futuro por meio das manchetes e editoriais: “Os democratas assumem os comandos militares. Rio festeja a demissão” (*Tribuna da Imprensa*, 31 de março de 1964), “São Paulo e Minas levantam-se pela lei” (*O Estado de S. Paulo*, 1º de abril de 1964), “O significado maior de uma vitória” e “A página que o Brasil escreveu para a História” (*O Estado de S. Paulo*, de 3 de abril de 1964).

Esse apoio dos representantes da imprensa também é explicado por Abreu. Segundo o seu estudo, a maioria dos proprietários de jornal estava ligada aos ideais do liberalismo e também tinha relação com o pensamento da União Democrática Nacional (UDN), partido com origem das classes médias e das elites e que conspirou pela deposição de João Goulart. Ao detalhar essa adesão, a professora argumenta que os empresários da imprensa queriam impedir a “subversão”:

Udenista era a família Mesquita, proprietária de *O Estado de S. Paulo*, assim como Roberto Marinho, dono de *O Globo*. Hebert Levy, proprietário da *Gazeta Mercantil*, jornal que ganharia importância nos anos 70, tinha sido um dos fundadores da UDN em 1945 e foi um dos articuladores do movimento golpista de 1964. Antes de 1964, os grandes jornais alertavam para o perigo de ‘estatismo’ na economia e condenavam as restrições ao capital estrangeiro, que impediram o país de avançar no seu processo de industrialização. Diante da intensificação das reivindicações populares e do ‘perigo comunista’, os empresários da imprensa abdicaram de sua crença na liberdade individual e aceitaram a centralização do poder nas mãos dos militares como única alternativa para impedir a ‘subversão’, ou a ascensão dos grupos de esquerda ao comando do país (ABREU, 2002, p.13).

O jornal *Correio da Manhã*, fundado por Edmundo Bittencourt em 1901, chegou a pedir, nos famosos editoriais “Basta” e “Fora”, a saída de João Goulart da presidência. No primeiro, o jornal questionava até que ponto o presidente da República abusaria da “paciência da nação”. “Não é possível continuar neste caos em todos os sentidos e em todos os setores. Tanto no lado administrativo como no lado econômico e financeiro”, dizia um trecho do editorial. No segundo, publicado em 1º de abril, o jornal afirmava: “Não resta outra saída ao sr. João Goulart senão a de entregar o governo ao seu legítimo sucessor. Só há uma coisa a dizer ao Sr. João Goulart: saia”.

Com o endurecimento do regime e as pressões da censura, a partir do AI-5, o *Correio da Manhã* passa a ter uma postura bem diferente: adota a resistência aos arbítrios da ditadura militar, ao lado de outros jornais. Colaboradores do periódico foram perseguidos. A diretora-presidente do *Correio da Manhã*, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, filha do senador Moniz Sodré, foi presa, processada, “enfrentou carcereiros assassinos, perdeu parte de seu patrimônio pessoal e viu 73 anos de jornal se extinguirem nas mãos dos golpistas” (ANDRADE, 1991, p.39).

Pery Cotta foi chefe de reportagem e editor de Política do *Correio da Manhã*. Testemunha de vários acontecimentos do jornal, ele argumenta que o periódico ficou do “lado certo” depois de perceber as arbitrariedades do governo, tendo como consequência a queda nos anúncios e a pressão para que as empresas não anunciassem no jornal:

Depois, o *CM* abriu os olhos para os perigosos desvios do regime e, como não poderia deixar de ser, ficou do lado certo. O da democracia e das liberdades individuais. Ato Institucional após outro, reforma constitucional e enxurrada de decretos-leis, quem se distanciou e radicalizou Foi o governo, por certo. No regime autoritário, o *Correio da Manhã* ficou onde deveria estar. Mesmo com o ônus pesado de sua posição vigilante, naturalmente crítica e, muitas vezes, obrigatoriamente corajosa. É evidente que seria muito mais vantajoso, comercialmente, seguir o curso do rio e mergulhar no pântano. O velho *CM* tinha caráter e estirpe. Fez o que os outros grandes jornais do mundo culto e civilizado fariam, se estivessem no Brasil: manteve-se como fiscal do governo e ao lado das instituições democráticas. O esquitejamento do jornal, como o de Tiradentes, foi peça para cá e outro pedaço para lá. Primeiro, o corte das grandes empresas estatais. Saía anúncio delas em qualquer jornaleco, menos no *CM*. E o governo, naquele período, era um grande anunciante. Suas estatais, bancos e outras entidades governamentais multiplicavam-se como nunca e tinham orçamentos milionários (COTTA, 1997, p.49).

Assim como retratou Pery Cotta a respeito das pressões para os que tiveram posicionamento a favor da democracia, jornalistas também sofreram consequências tanto em suas vidas quanto em trajetórias profissionais ao exercerem a sua profissão nos anos de ditadura. Considerado um documento importante sobre a repressão exercida no período, o

“Brasil: Nunca Mais”⁸ traz a informação de 15 processos estudados na pesquisa são referentes a jornalistas que “foram enquadrados criminalmente por matérias publicadas em veículos legais, nos quais exerciam sua legítima atividade profissional” (p.67).

Os profissionais foram acusados de criticar o regime militar ou autoridades. De acordo com o documento, apesar da existência da Lei de Imprensa, de 1967, “foi muito frequente a exarcebação do procedimento acusatório, que deixava de lado a Lei de Imprensa para invocar a Lei de Segurança Nacional” (p.168). Com definição de crimes contra a ordem política e social, a Lei de Segurança Nacional (LSN) tinha um viés mais rigoroso, limitando as garantias individuais. Previa a detenção de até um ano ao jornalista que divulgasse, por qualquer meio de comunicação, “notícia falsa, tendenciosa, ou fato verdadeiro truncado ou deturpado, de modo a indispor o povo com as autoridades constituídas”. A legislação adotada era a forma, segundo o documento produzido no projeto “Brasil: Nunca Mais”, de coibir o direito de criticar.

A síntese que se segue desses 15 processos mostra que, na maioria dos casos, em nenhuma hipótese se poderia pensar, com sensatez, em violação da Segurança Nacional. O uso dessa lei especial valia, na verdade, como espantinho todo-poderoso para coibir o direito de informar, o direito de criticar e o direito de discordar. E na outra face da moeda: como manobra para tornar inatacáveis as autoridades públicas – das altas esferas aos pequenos caciques municipais. A distribuição desses 15 processos ao longo dos anos ajuda a fotografar a história da repressão política do Regime Militar. Só um desses procedimentos penais é anterior à decretação do AI-5, o que demonstra o quanto a escalada repressiva de 13 de dezembro de 1968 representou de amordaçamento da imprensa, sem falar dos agentes especiais de censura que foram introduzidos, a partir daí, na própria redação de importantes jornais de circulação nacional, para examinar previamente cada matéria a ser publicada (p.168).

Entre os jornalistas alvos de processos criminal estiveram Niomar Moniz Sodré Bittencourt (já citada neste capítulo por sua atuação no *Correio da Manhã*), Dickson Fragoso Veras (*Gazeta Popular* de Campo Mourão - Paraná), Evandro de Oliveira Bastos (*Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro), Hélio de Azevedo (*Folha do Oeste*, de Guarapuava (PR)), Paulo da Costa Ramos (*O Estado*, de Florianópolis), Sebastião Nery (*Tribuna da Imprensa*) e Carlos Augusto Vinhões (*Luta Democrática*, do Rio de Janeiro).

Com base na metodologia da história oral, Muniz (2011) entrevistou jornalistas que foram presos, apresentando uma visão sobre a repressão sofrida e as limitações e subterfúgios utilizados na prisão para obtenção de informações. Os entrevistados, que tiveram contato com

⁸ O projeto Brasil: Nunca Mais, coordenado pela Arquidiocese de São Paulo, foi realizado entre 1979 e 1985. Estudou a repressão exercida no período militar a partir de documentos que transitaram na Justiça militar brasileira. Ao todo, foram obtidas cópias de 707 processos, ultrapassando mais de 1 milhão de páginas microfilmadas.

a chamada grande imprensa ou afinidade com organizações de esquerda, foram Pedro Porfírio, Álvaro Caldas, Oscar Maurício de Lima Azêdo, Milton Coelho da Graça, Flávio Freitas Tavares, Ana Arruda Callado e Carlos Guilherme de Mendonça Penafiel.

A autora afirma que os relatos permitem que sejam conhecidos “questionamentos, complexidades, conflitos, versões e ‘sub-versões’ presentes nas memórias reconstituídas por aqueles que se dividiam entre a militância e a profissão” (p.138), mas que as percepções podem ser ponderadas tendo como base as experiências individuais distintas. Ela complementa ainda o poder dos relatos dos jornalistas entrevistados para o fornecimento de um “acervo diversificado das estratégias de resistência e enfrentamento adotados por diversos atores sociais” (p.150).

O jornalista Flávio Tavares contou, no livro *Memórias do Esquecimento* (1999), as memórias das prisões (três entre 1964 e 1969). Em uma delas, ele relata que foi preso em agosto de 1967, em Brasília. Colunista político do jornal *Última Hora* de 1960 a 1968, foi interrogado durante 72 horas consecutivas, com intervalo somente para as refeições rápidas. Depois de cinco meses, conseguiu habeas-corpus no Supremo Tribunal Federal (STF). De acordo com Tavares, a consequência maior foi como jornalista, já que não pôde voltar mais a Brasília, onde trabalhava.

A punição maior, porém, foi como jornalista. Nunca mais pude voltar a Brasília e reassumir meu posto de colunista político na *Última Hora*, do Rio, então o único jornal claramente oposicionista. Com os dois marechais – Castelo Branco e Costa e Silva-, a ditadura ainda se envergonhava de reprimir e, mesmo dura, transigia, buscava aparecer como bem comportada e obedecia à justiça, que pelo menos no âmbito do Supremo Tribunal Federal atuava com independência. Brasília, porém, era um núcleo pequeno e, como tal, um notório covil de dedos-duros, esses pequenos delatores gratuitos, que cheirava subversão em cada gesto só pra subir na vida. Nada mais perigoso que o medíocre à cata de oportunidades (sejam quais forem) para servir o poder e nele servir-se de mesa farta. E, assim, todos, inclusive eu próprio, convieram em que eu – o chamado Dr. Falcão, apontado como ‘mentor da guerrilha de Uberlândia’, em Minas Gerais – não poderia continuar em Brasília nem ter atividades políticas no jornal. Transferi-me para o Rio em 1968 e fui trabalhar, ao lado de Samuel Wainer (que voltava do exílio na França) e de João Etcheverry, na reorganização da *Última Hora*. Deixei o jornal (e me escondi) na tarde de 13 de dezembro de 1968, data do Ato Institucional nº5, quando o governo militar transformou-se sem rodeios em ditadura e, além de extinguir o habeas-corpus, fechar o Congresso e intervir na Justiça, na imprensa, nos sindicatos e em quanto mais houvesse no país, prendeu a esmo, numa gigantesca caça às bruxas que não ocorrera sequer em 1964 na derrubada do presidente João Goulart (TAVARES, 2005, p.30).

Com o endurecimento do regime, Tavares foi preso mais uma vez em agosto de 1969, após própria ajuda do porteiro do seu prédio que facilitou o trabalho dos policiais. Ele foi levado para o quartel da Polícia do Exército do Rio de Janeiro, onde o jornalista foi submetido

a tortura. Relembra que estava algemado “e tudo é tão rápido, feito com tanta destreza que não percebo aonde querem chegar com aqueles fios que me enrolam nos dedos da mão” (p.33). Meses depois, ele era um dos 15 presos políticos “trocados” pela liberdade do embaixador dos Estados Unidos Charles Elbrick, no Rio de Janeiro, ao lado de José Dirceu, Vladimir Palmeira, entre outros. O grupo foi libertado no México e, segundo relato de Tavares, a Junta militar decretou o ‘banimento do território nacional’. No México, ele trabalhou como correspondente dos jornais *Excelsior* e *O Estado de S. Paulo*.

Ao lado dessa atuação de jornalistas que tiveram seu papel na resistência à ditadura, os jornais alternativos exerceram papel fundamental na circulação de outras ideias e oposição ao regime militar. Segundo Gentilli (2008, p.308), se o AI-5, paradoxalmente, prejudicava a imprensa tradicional, com a interdição de temas políticos, em boa medida estimulou o surgimento e uma existência mais estável à chamada imprensa alternativa. Levantamento feito por Kucinski (1991) aponta que cerca de 150 periódicos alternativos nasceram e morreram no período entre 1964 e 1980, como os destacados *Pasquim*, *Opinião* e *Movimento*.

Criado em junho de 1969 no Rio de Janeiro e com forte conteúdo baseado nos costumes sociais da cidade, o *Pasquim* teve a marca do humor e um projeto gráfico que balanceava texto e outras formas de manifestação, tais como caricatura, cartuns, charges, tiras e ilustrações. Para Braga (1991, p.27), o jornal não se pretendia “uma empresa, mas uma patota, um grupo de amigos”, característica que poderia ser observada na sua leitura, na avaliação do pesquisador. Essa característica de “patota”, segundo ele, era observada nas relações pessoais que eram manifestadas nas próprias páginas e refletia nos próprios procedimentos, como “um caráter individual aos desacordos, que não engajam necessariamente grupos internos” (p.233).

Com entrevistas marcantes, como a da atriz Leila Diniz em que o *Pasquim* publica um asterisco entre parênteses com todos os palavrões ditos por ela, a criação de personagens (o rato Sigmund, o Sig, criado por Jaguar) e o engajamento em campanhas, o jornal “revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro, instituindo uma oralidade que ia além da mera transferência da linguagem coloquial para a escrita do jornal” (KUCINSKY, 2003, p.210). A tiragem chegou a 200 mil exemplares.

Em novembro de 1970, oficiais do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa (DOI-Codi) invadem a redação e prendem os jornalistas presentes, entre eles Ziraldo, Paulo Garcez e Luiz Carlos Maciel. Paulo Francis foi preso em casa. Sérgio Cabral e Jaguar, que foram à polícia com alguma esperança de resolver o assunto, também acabaram presos. O jornal fez referência à prisão como o “surto de gripe que

numa verdadeira reação em cadeia assolou a equipe do jornal”. O grupo ficou preso dois meses na Vila Militar, no Rio. Nesse período, acontece “o rush da solidariedade. Todos os amigos, jornalistas e escritores, passaram a mandar colaborações e o jornal sobreviveu” (BRAGA, 1991, p.37).

Considerado por Kucinski o “mais influente jornal de toda a imprensa alternativa dos anos de 1970” (p.299), *Opinião* surgiu em outubro 1972, auge do período autoritário do governo Médici. O jornal foi instruído secretamente pelo comitê central da Ação Popular (AP), organização política formada na década de 1960 a partir da Juventude Universitária Católica (JUC) e que, nos anos 70, fundiu-se ao PCdoB. Bancado pelo empresário Fernando Gasparian, *Opinião* teve o jornalista Raimundo Pereira, que já havia trabalhado em *Amanhã*, *Folha da Tarde*, *Realidade* e *Veja*, como um dos seus criadores. Com projeto gráfico de Elifas Andreatto, o jornal teve a colaboração de vários intelectuais (Antônio Candido, Celso Lafer, Darcy Ribeiro), fazendo com que funcionasse “como um canal de comunicação entre intelectuais e jornalistas perseguidos pelo regime e seu público” (p.315).

Descontente com os rumos do jornal *Opinião* e defendendo um modelo jornalístico que fosse gerido de forma coletiva, Raimundo Pereira esteve à frente do projeto que criou o *Movimento*, em 1975. Na ocasião, foi lançada campanha de fundos para o jornal, que arrecadou dinheiro para a formação do periódico e composição da equipe. No manifesto do lançamento, o semanário informava que seria dirigido por um conselho eleito pela redação, “propondo-se a narrar e comentar os acontecimentos da semana, descrever a cena brasileira e as condições de vida das massas”. O primeiro conselho editorial, responsável por debater as linhas do jornal, foi composto pelo jornalista Audálio Dantas (presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo), Alencar Furtado (deputado federal pelo MDB), Chico Buarque (cantor e compositor), Orlando Vilas Boas (indianista), Fernando Henrique Cardoso (sociólogo), Hermílo Borba Filho (escritor e folclorista), Edgar da Mata Machado (líder católico e deputado federal cassado) e André Forster (sociólogo e ativista do PMDB gaúcho). O jornal transformou-se, na avaliação de Kucinski, em um espaço de aglutinação política, já que “recebeu ativistas políticos sentenciados durante os processos de repressão” (p.347) e os que saíam da cadeia foram dar apoio nas sucursais de *Movimento*.

Com comportamentos editoriais diferentes, desde os mais ligados aos partidos políticos aos de maior dedicação às reportagens, os jornais da imprensa alternativa denunciavam as torturas e violações, fizeram críticas ao modelo econômico, possibilitando a criação de um “espaço público alternativo” (p.22) e “tornaram-se palco de uma realização

sociopolítica, em cujos bastidores dava-se uma disputa política e ideológica permanente” (p.17). Kucinski explica que a imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças:

o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações institucionais e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo, que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. Compartilhavam, em grande parte, um mesmo imaginário social, ou seja, um mesmo conjunto de crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos de forma de uma ideologia, outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo. À medida que se modificava o imaginário social e com ele o tipo de articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos, instituíam-se novas modalidades de jornalistas alternativos. Na origem de cada grande projeto alternativo, havia invariavelmente um episódio específico de fechamento de espaços na grande imprensa que empurrava um grupo de jornalistas em direção a uma alternativa, às vezes ainda mal formulada, imprecisa (KUCINSKI, 2003, p.16).

De forma geral, é possível constatar no estudo do pesquisador, além de um levantamento importante dos jornais alternativos no Brasil, a resposta ao desaparecimento repentino de muitos desses periódicos. Contrariando a mera explicação de que eles faziam parte da lógica da ditadura, Kucinski levanta a questão que as causas da morte dos jornais devem ser estudadas sob a ótica do imaginário dos seus protagonistas e de novos ciclos que surgiram na política e economia.

Araújo (2004, p.70) afirma que o papel mais importante exercido pela imprensa alternativa foi a divulgação das campanhas contra a ditadura militar: “a campanha contra a carestia, pela constituinte e, principalmente, a grande campanha nacional, principal carro chefe da luta pelas liberdades democráticas, que foi a campanha pela anistia”. Cita, por exemplo, a atuação do jornal *Em Tempo*, que divulgou “as diferentes concepções sobre anistia que circulavam na sociedade e assume a campanha pela anistia, ampla, geral e irrestrita” (p.171).

No entanto, nem só de resistência se constrói a história. O governo militar contou com a complacência de parte da imprensa e de jornalistas que atuaram como “colaboradores”, segundo constatou Kushnir (2004), em sua tese de doutoramento. Apontados pela pesquisadora como “cães de guarda”⁹, alguns jornalistas assumiram versões do ideário repressivo, compactuando com o poder. Essa análise foi feita por Kushnir tendo como base a ação do jornal *Folha da Tarde*, do grupo *Folha da Manhã*, que publicava a *Folha de S. Paulo*.

⁹ A autora diz que a imagem de “cães de guarda” para definir os jornalistas e censores ficou perto da conclusão que encontrou no livro do professor da Universidade de Paris VIII Serge Halimi, autor de *Os novos cães de guarda* (Editora Vozes, 1998). Ele analisou a imprensa francesa e suas relações de convivência com o governo.

Criado em 1949 com o slogan “o vespertino das multidões” e tido como “o de maior tiragem” devido ao grande número de policiais (“tiras”) que compunham a redação no pós AI-5, o jornal *Folha da Tarde* “foi, para muitos, uma porta-voz, o diário oficial da Oban ao reproduzir informes do governo como se fossem reportagens feitas pelo próprio jornal” (p.340). Apontando a existência de jornalistas que foram censores federais e que também exerceram a função de policiais, a historiadora expõe as mudanças do jornal pós AI-5. As relações da *Folha da Tarde* com o Estado autoritário, a censura interna e os processos jornalísticos duvidosos foram levantados no estudo, que teve o objetivo de verificar outra face da narrativa histórica.

A distorção dos fatos e/ou alinhamento às ideias autoritárias é que deram o tom do jornal pós AI-5. A *Folha da Tarde*, a partir de então, trancou sua porta e muitas vezes não se reportava o que estava lá fora, mas criava dentro da redação uma narrativa acerca da realidade vivida. Esquecendo-se dos três pressupostos básicos do jornalismo - fiscalizar o poder, buscar a verdade e fomentar o espírito crítico -, a *Folha da Tarde* tornou-se um exemplo claro de colaboracionismo de parte da imprensa com o poder autoritário no pós AI-5. Colaboraram tanto jornalistas como donos do jornal. E foi dentro de uma redação de jornalistas/censores, jornalistas/policiais, que tudo aconteceu (KUSHNIR, 2004, p.232).

Os alinhamentos são revelados pela pesquisadora também no próprio conteúdo do jornal, que “realizou, em muitos momentos, uma releitura da realidade vivida e a retratou, sem isenção, ao seu público leitor” (p.330).

O auxílio de jornais aos órgãos do governo militar também foi observado no caso do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, no DOI-CODI de São Paulo, de acordo com estudo de Perosa (2001). Analisou o “caso Herzog” por meio do trabalho de quatro jornais: *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e *Folha da Tarde*. Apontando o caso como marco na luta pelos direitos humanos e o papel de alguns desses jornais no processo de abertura, Perosa mostra também as contradições e os silêncios sobre esse episódio, “reconhecendo também no processo, àqueles que mantiveram-se declaradamente como força auxiliar dos órgãos de repressão, revelando assim a ambiguidade que marcou o período” (p.29).

Como se vê, as marcas da imprensa durante a ditadura demandam um olhar múltiplo. Não é possível refletir somente o lado da resistência para compreender os rumos da história da imprensa e do próprio país, nem somente a colaboração dos jornais e jornalistas aos governos autoritários. Compreende, nesse panorama, um jogo de forças políticas. Os caminhos da imprensa nesse período estão nesse embate de ideias políticas e comportamentos conflituosos,

mas que, se entendidos de forma abrangente, ajudam a compreender o papel do jornalismo no curso da história.

2.1 Censura à imprensa escrita: variações de intensidade

Embora não possa ser compreendida como o único motivo para justificar a presença de jornalistas no ambiente literário e na escrita de ficção, a censura representou a grande marca da atividade do Estado nas práticas jornalísticas e artísticas nos anos da ditadura militar. Ela mostrou a sua força ao impedir as ideias e articulações de quem contrariasse o regime, baseada em um emaranhado de legislações sobre o assunto. Os historiadores apontam duas instâncias na censura exercida no período: uma relativa à diversão (cinema, teatro, música, televisão) e outra à imprensa, ambas, no entanto, revestidas de um caráter político.

Segundo Fico (2010, p.187), não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar porque ela nunca deixou de existir no Brasil.

Livros, jornais, teatro, música e cinema foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governantes de maneira explícita, legalizadamente. Ademais, instrumentos reguladores – como “leis de imprensa”, “classificações etárias” (para diversões públicas) e proibições de “atentados à moral e aos bons costumes” – frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam, além disso, com o benefício da legitimação que largas parcelas da sociedade lhes conferem, já que os consideram “naturais”. Assim, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação. [...] De modo que não apenas a imprensa, notadamente os jornais, esteve enquadrada desde os primeiros momentos da ditadura. Também as atividades artísticas, culturais e recreativas foram reguladas desde sempre, como o teatro, o cinema, a TV, o circo, os bailes musicais, as apresentações de cantores em casas noturnas etc (FICO, 2010, p.188-189).

Apesar de antes do AI-5 já tivesse a atuação do governo militar na restrição à imprensa, como no caso da *Tribuna da Imprensa* que recebeu visitas de oficiais, o ato é considerado o marco na história da censura. A partir desse marco, a censura à “imprensa escrita viveu períodos de maior ou menor intensidade e variou o seu modo de atuação de acordo com o periódico, a extensão de suas denúncias e com a intensidade de sua resistência” (AQUINO, 1999, p.207). Foi o AI-5 que “permitiu uma atividade censória mais sistemática por parte da ditadura militar” (FICO, 2010, p.189).

A censura política à imprensa escrita apareceu de duas maneiras entre 1968 e 1978: as ordens encaminhadas às redações de todo o país dizendo os assuntos proibidos e o próprio processo de censura prévia junto aos materiais. A aceitação dessas ordens decretou o chamado

processo de autocensura em que as direções dos jornais e demais envolvidos na produção das matérias e reportagens seguiam as imposições. A autocensura representa “um ato consciente, e com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la” (KUCINSKI, 2002, p.538).

Nos dois casos, a atividade censória teve a participação do Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), “órgão não encontrado na estrutura federal, mas que, subordinado diretamente ao ministro da Justiça, realizou a censura à imprensa escrita durante a ditadura civil-militar pós-1964” (KUSHNIR, 2004, p.19). Censores da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) foram alocados no Sigab. Funcionários do órgão ligavam para as redações ou enviavam bilhetinhos estabelecendo os assuntos vetados. Considerados ilegais, embora tenham sido utilizados como se fossem legítimos no tratamento com a imprensa, os bilhetinhos, geralmente, começavam com o dizer: “De ordem superior, fica, proibido”. Outro método utilizado posteriormente foi de um simples telefonema impondo os vetos. Os jornais que desrespeitassem a ordem poderiam sofrer retaliações, como a apreensão das edições, a presença direta dos censores na redação lendo os originais e o envio de todo o material para a sede da Polícia Federal, o que dificultava o processo jornalístico já que teria que fechar as edições com antecedência. Esse expediente tinha a finalidade também de prejudicar economicamente o periódico.

Os agentes entregavam os bilhetes, que, nos primeiros anos, eram timbrados e assinados por alguma autoridade, a um integrante da redação que tinha que dar ciência assinado um recibo que comprovava a entrega da ordem. Marconi (1980) analisou as dinâmicas do funcionamento da censura à imprensa por meio dos bilhetes. Apontando levantamento de mais de 500 proibições impostas à imprensa de 1969 a 1978 pela Polícia Federal, ele avaliou que tanto o aspecto formal (maneira pela qual as proibições eram transmitidas) quanto o conteúdo dos bilhetinhos foram se transformando ao longo do tempo. No início, as restrições ficaram em fatos que o próprio governo considerou subversivos e depois ampliaram a sua ação escondendo atos de corrupção, assassinatos políticos, torturas praticadas contra opositores políticos, violências policiais e até epidemias. Ficou vetada, por exemplo, a divulgação de informações sobre a meningite, assim como a quantidade de vacinas importadas para combater a doença. Na década de 1970, assuntos da sucessão presidencial também estavam proibidos.

Foi graças à terminante proibição de centenas de assuntos, e a esta manipulação, que a quase totalidade da imprensa brasileira aceitou pacificamente que os governos revolucionários, adeptos da censura, conseguiram anestesiarem a opinião pública, fazer um ‘milagre econômico’, e esconder o seu caráter sanguinário que somente nestes

últimos tempos está começando a ser desmascarado. Insatisfeitos com esta instrumentalização da imprensa através da censura, os militares brasileiros também ‘solicitavam’ aos meios de comunicação a divulgação das matérias de seu exclusivo interesse. Como já vimos, todas as mortes de ‘subversivos’ ou ‘terroristas’ cometidas por agentes dos órgãos de segurança só podiam ser divulgadas se limitadas às notas oficiais. Elas chegavam às redações normalmente acompanhadas de uma circular do superintendente local da Polícia Federal onde se ‘solicitava’ providências no sentido ‘de determinar a mais ampla divulgação no órgão sob sua esclarecida direção, da nota em anexo pó cópia xerográfica’ (MARCONI, 1980, p.52).

Em 1972, as redações de jornais do Rio de Janeiro receberam da Polícia Federal um decálogo¹⁰ intitulado “Regras Gerais da Censura”, com a relação dos temas proibidos:

- 1) Inconformidade com a censura de livros, periódicos, jornais e diversões.
- 2) Campanhas visando a revogação dos Atos Institucionais, nomeadamente do Ato Institucional número 5.
- 3) Contestação ao regime vigente.
- 4) Notícias sensacionalistas que prejudiquem a imagem do Brasil e tendentes a desnaturar as vitórias conquistadas pelo Brasil.
- 5) Campanhas de descrédito à Polícia Habitacional, o Mercado de Capitais e outros assuntos de vital importância para o governo.
- 6) Assaltos a mão armada a estabelecimentos de crédito e comerciais, acompanhado de abundante noticiário, instrutivo e exemplificativo, em sentido negativo.
- 7) Tensão entre Igreja Católica e o Estado e agitação nos meios sindicais e estudantis.
- 8) Ampla publicidade sobre nações comunistas e pessoas do mundo comunista.
- 9) Críticas contundentes aos governadores estaduais, procurando demonstrar o desacerto da sua escolha pelo Governo Federal.
- 10) Exaltação da imoralidade e do erotismo, notícias sobre homossexualismo, prostituição e tóxicos.

Antes mesmo dessa fase, a imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro havia recebido, em dezembro de 1968, um manual¹¹, com as normas. No manual distribuído no Rio de Janeiro, o material dizia que não poderiam ser divulgadas notícias que pudessem propiciar o incitamento à luta de classes, desmoralizar o governo e instituições, criticar aos atos institucionais, tumultuar setores comerciais, financeiros e de produção, entre outros pontos. Outra prescrição era de que os espaços censurados deveriam ser preenchidos de forma a não modificar a estrutura da publicação ou programa. Com teor semelhante, o manual distribuído em São

¹⁰ Ver Dines, Alberto. *O papel do jornal: uma releitura*. p. 136.

¹¹ Ver Kushnir, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. p.108

Paulo estabelecia que os nomes dos cassados não poderiam ser publicados, “a fim de não colocá-los em evidência, mesmo quando se trate de reuniões sociais, batizados, banquetes, festas de formatura”. O documento direcionava que a prisão dos cassados poderia ser noticiada, desde que fosse confirmada oficialmente.

Em seu estudo sobre o processo de autocensura na imprensa brasileira, Smith (2000, p.12) afirma que ela consentiu a este sistema ao aceitar as proibições. Nesse sentido, diz que essa “inércia” pode ser explicada em razão “da maneira pela qual a censura foi exercida na geração do consentimento da imprensa”. Para a pesquisadora, os procedimentos da censura funcionaram de forma corriqueira e banal e, contra esses aspectos da rotina da atividade, a imprensa se sentiu impotente, embora reconhecesse a sua ilegalidade.

Embora a burocratização da censura não tivesse conseguido atribuir legitimidade a essa prática, parece que gerou inércia, resultado não-intencional mas assim mesmo, pra o regime, muito prático. As rotinas da censura, mais do que o terror ou o pânico, provocaram uma sensação de impotência entre os membros da imprensa, que se ressentiam da censura mas também cumpriam suas rotinas banais e abrangentes. Dessa forma, a imprensa brasileira ficou com esse legado singular. Não há dúvida de que as proibições de notícias e outras restrições constituíram um sistema complexo administrado pelo Estado, mas tanto a imprensa quanto os atores do Estado continuam a designá-lo de ‘autocensura’. A imprensa sabe que não foi ela a fonte das restrições, mas também reconhece que sua observância foi um fator do bom funcionamento do sistema da censura. Modalidades cotidianas da inércia não são necessariamente transparentes, mesmo para os que praticam (SMITH, 2000, p.213).

A autocensura foi utilizada pela maioria dos órgãos da chamada grande imprensa. Considerada uma questão espinhosa por colocar em xeque o posicionamento das direções dos jornais e dos seus jornalistas em meio às arbitrariedades do governo autoritário, a autocensura tem justificativas conflituosas para a sua adoção, como as consequências da repressão, as represálias do regime e dificuldades no desenvolvimento da empresa jornalística. De acordo com Kucinski (2002, p.534), a falta de regras claras no modo que o regime aplicava a censura prévia reforçou o procedimento da autocensura. Avalia ainda que a autocensura foi a solução preferida pelos meios de comunicação por não afetar o modo de produção da empresa jornalística e evitou riscos, como problemas em confisco de edição, que deixava de ser vendida, e a consequente substituição de uma reportagem principal vetada, por exemplo.

Antecipando-se a essas represálias, imprevisíveis, tentando adivinhar as idiosincrasias do sistema, jornalistas, editores e donos de jornais esmeravam-se na autocensura, no controle antecipado e voluntário da informação. Esse exercício generalizado da autocensura, estimulado por atos isolados de censura exógena *manu militari*, determinou o padrão de controle da informação durante os dezessete anos de regime autoritário, sendo os demais métodos, inclusive a censura prévia e os sucessivos expurgos de jornalistas, acessórios e instrumentais à implantação da autocensura. Assim se explica também o reduzido número de processos contra jornalistas durante os dezessete anos de regime militar (KUCINSKI, 2002, p.536).

A visão de Barbosa (2007) sobre a autocensura, em seus estudos sobre a história cultural da imprensa no Brasil, é diferente. Afirmando que parece ser “simplista explicar essa falta de envolvimento contra o cerceamento de imprensa e ampla inclusão e aderência ao regime autoritário por uma espécie de medo prévio da censura” (p.192), Barbosa atribui às vantagens que o relacionamento entre os jornais e o poder estabelece uma causa para esse procedimento adotado, sendo que a autocensura “passou a ser uma espécie de palavra de ordem, fundamental para a aproximação com as cercanias do poder” (p.195).

A construção de defensores do bem comum, dos interesses públicos, das liberdades democráticas é muito mais um efeito discursivo – no caso da imprensa brasileira – do que, de fato, se configura na prática. E esse discurso contribui para a ampliação do público, através da construção de um lugar simbólico onde se destaca o papel de defensores do bem comum e dos anseios da população de maneira geral. Com isso, se autoconfiguram como intermediários entre o poder e o público, referendando o seu lugar de poder. Alguns jornalistas – enfatizando ainda a construção mítica da profissão – justificam o posicionamento dos jornalistas durante o período ditatorial, quando a maioria se adéqua aos padrões de autocensura, em função da ‘paixão pela profissão’. Para eles, é o fato de os jornalistas não conseguirem viver longe da atividade que faz com que se comportem de acordo com o que é produzido pela sociedade política e referendado pelo jornal (BARBOSA, 2007, p.192-193).

Alguns jornais guardaram os bilhetes enviados à redação. No *Jornal do Brasil*¹², foi elaborado um “livro negro” da censura, com a reunião dos bilhetes, em um total de 256. Entre os temas proibidos estiveram assuntos sobre a crise da carne, discursos da oposição na Câmara dos Deputados e pronunciamentos de religiosos, entre eles dom Helder Câmara. Os registros da *Folha de S. Paulo* apontaram 286 bilhetinhos. Para Smith, embora os bilhetes encontrados nos livros não fossem originais e sim cópias feitas pelos jornalistas, o que daria margem a erros, eles mostram que a censura “foi aplicada mais ou menos com o mesmo rigor a todos os jornais” (p.150).

O *Jornal do Brasil* tem uma edição considerada histórica. Um dia depois do decreto do AI-5, o jornal, como forma de denunciar a instalação de um regime de censura e exceção, traz em seu noticiário que “Ontem foi o dia dos Cegos” e a seguinte previsão do tempo no canto superior da primeira página: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”. Oficiais do Exército tinham ido à redação do jornal no mesmo dia “acompanhar” o noticiário, mas deixaram o conteúdo passar,

¹² Informações dos bilhetes do *Jornal do Brasil* serviram de base para publicação de um caderno especial no próprio jornal, em junho de 1978. Realizado pelo jornalista Élio Gaspari, o caderno é denominado “Os documentos da censura”.

como lembra Carlos Lemos¹³, jornalista que fez a edição junto com Alberto Dines, que era o editor-chefe do jornal. Em depoimento sobre o assunto, Lemos recorda a história:

Às três da manhã rodou o jornal. No dia seguinte, 9 da manhã, eu volto para a redação, e, na sala do diretor Lywalls Salles, dois milicos me dizem: ‘O senhor nos enganou’. ‘Eu não, os senhores assinaram todas as páginas. Se alguém se enganou foram os senhores’. Ficaram quicando e, em vez de oficiais do Exército, mandaram censores especializados da polícia política do Dops. Mas essa foi uma página boa de fazer. Foi bonito (p.89).

Os censores ficaram no *Jornal do Brasil* por cerca de dez dias depois desse fato, entre dezembro de 1968 e janeiro de 1969. Após a saída dos censores da redação, o jornal entra no período de autocensura. Para Dines (apud Abreu, Lattman-Weltman, 2003, p.101), que, em janeiro de 1969, havia sido convocado a se apresentar no I Exército para prestar esclarecimento novamente e depois de ter ficado detido anteriormente em razão do teor de um discurso contra o censura, como paraninfo na turma de Jornalismo da PUC-RJ, uma semana depois do AI-5, houve um acordo entre as autoridades militares e o comando do *Jornal do Brasil* para que ele “não estivesse presente no momento em que o jornal ia passar a fazer autocensura”.

Parte da imprensa (a minoria) conviveu com a censura prévia, após discordância de aceitar tais proibições e pela própria imposição do governo militar em fiscalizar o material para evitar surpresas nas bancas. Com esse tipo de restrição, todo o material preparado pelo jornal passava pelo exame dos censores. Eles liam as matérias e editoriais e faziam os vetos, integral ou parcialmente. Já em relação aos jornais que não fossem diários, era exigido que o material preparado fosse enviado para a delegacia regional da Polícia Federal ou diretamente para Brasília, onde os trabalhos estavam concentrados.

O número reduzido de jornais atingidos pela censura prévia tem duas razões, segundo Maia (2002, p.495): ou “eram veículos que imprimiam uma linha editorial que desafiava as normas da censura não-permanente ou, então, eram publicações cujos proprietários haviam se tornado desafetos pessoais dos governantes”. A legalidade da censura prévia, entretanto, gera controvérsias nos estudos que analisaram o assunto. Com argumentos que defendem a legalidade jurídica da ação censória, Kushnir afirma que o decreto-lei 1.077, de 1970,

¹³ As informações relatadas pelo jornalista Carlos Lemos sobre a edição do *Jornal do Brasil* estão no livro *Memória de repórter: lembranças, casos e outras histórias de jornalistas brasileiros* (Editora Verso Brasil, 2010), um projeto que integra o Centro de Cultura e Memória do Jornalismo, uma iniciativa do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Município do Rio de Janeiro.

“justifica e legaliza a existência da censura prévia” (p.115). Na avaliação da historiadora, o governo com esse decreto, que baseia as proibições pelo resguardo da “moral e dos bons costumes”, veta as publicações, nacionais ou importadas, que ofendam esses requisitos. Dessa forma, ela complementa que a censura aplicava-se à imprensa nacional e essas regras já “eram praticadas desde o AI-5, com circulares enviados às redações, mesmo que a emenda da Constituição dissesse o contrário” (p.116). Já Smith afirma que todo o processo que envolveu a censura prévia era inconstitucional, apontando esse tipo de ação como ilegal, secreta e rara. Para Smith, o decreto-lei autorizava “a censura moral de livros e revistas recreativas, mas não a censura política de notícias ou informação” (p.96).

Aquino (1999) analisou a censura política à imprensa e suas relações com o Estado autoritário, tendo como exemplos as experiências de *O Estado de S. Paulo* e *Movimento*, com o detalhamento das matérias e conteúdos vetados. A censura prévia começou no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1972 e se estendeu até 1975, ano do seu centenário. No entanto, a primeira experiência de *O Estado de S. Paulo* com a censura foi horas depois da assinatura do AI-5, em 1968, quando os jornais foram apreendidos em razão do editorial “Instituições em frangalhos”, em que havia críticas ao presidente Costa e Silva. O montante de matérias censuradas, segundo levantamento de Aquino, chegou a 1136, principalmente, as que tinham temáticas políticas.

Enfatizando que a censura atingiu basicamente a crítica à exceção do Estado autoritário na medida em que o grupo representado pelos proprietários de *O Estado de S. Paulo* defendia o modelo econômico e social adotado pelo regime pós-64, Aquino levanta também a questão da criatividade do jornal como estratégia de resistência ao conseguir burlar o objetivo maior da censura prévia de ocultar a sua existência, além de levar o leitor a pensar sobre a informação ocultada. A historiadora coloca como exemplo dessa criatividade a publicação dos versos d’ *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, no lugar de material censurado. Uma matéria de 1973 que informava sobre a volta ao país do compositor Geraldo Vandré, conhecido por suas músicas de oposição ao regime, deu lugar, pela primeira vez, aos versos de Camões. Já o *Jornal da Tarde*, também pertencente ao grupo *O Estado de S. Paulo*, usou de outra estratégia: a publicação de receitas. A curiosidade é que a redação chegou a receber telefonemas de leitores dizendo que as receitas não davam certo, entretanto, “a memória coletiva que resta no imaginário das pessoas guarda lembranças que revelam a sensibilidade dos leitores” (AQUINO, p.100).

Na composição da imprensa alternativa, o *Movimento* teve a censura desde o seu lançamento, em julho de 1975, até o ano de 1978, sendo que foram “cortados” 3093 artigos e

3162 ilustrações, de acordo com dados do próprio jornal. Os materiais eram encaminhados para a sede da Polícia Federal, em Brasília, com prejuízos financeiros para o periódico. Aquino diz que a censura prévia em *Movimento* “atingiu, a um só tempo, as matérias que criticavam os pilares do regime e os da própria estrutura do periódico” (p.194), já que o modelo político era alvo de críticas por parte do periódico. O jornal costumava colocar, em substituição às matérias censuradas, lembretes de autopropaganda ou de ênfase programática, como retângulos em fundo preto que dizia “Leia, assine e divulgue *Movimento*, um jornal democrático”.

O jornalista e professor da Universidade de São Paulo Flávio Aguiar atuou na editoria de Cultura de o *Movimento* desde a sua fundação até o ano de 1977. Em artigo (2002), ele afirmou que os cortes das matérias “eram compensados por meio de uma produção intensa de materiais” e que, na ação censória, “havia alguma sistemática dentro de suas variações, que eram muitas”. De acordo com o professor, determinadas “palavras estavam sempre na mira, como exílio, censura, ditadura, golpe, revolução, tortura, e podiam ser vetadas à menor suspeita de que aquilo fosse uma alusão ao Brasil, mesmo que remota” (p.411).

Além dos censores na redação, o jornal *Opinião* também precisou enviar as matérias produzidas para a sede da Polícia Federal. O jornal teve três edições apreendidas e, ao longo de 230 edições semanais, “foram vetadas 4752 laudas, volume de texto próximo às 5796 laudas impressas nos quatro anos e meio de existência do semanário” (MAIA, 2002 p.469). Já o *Pasquim* passou pela censura prévia a partir de novembro de 1970, um ano depois de sua fundação, e entre os “números 160 e 163 as coisas andaram particularmente problemáticas entre o jornal e a censura” (BRAGA, 1991, p.46). No número 161, por exemplo, a capa trouxe um *close* de um punho que se abatia sobre o Sig, o rato que estampava o jornal. Ele dizia: “*Pasquim*, um jornal que vai ou ra...” Charges de Jaguar e Henfil para o periódico também foram vetadas.

O jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, conviveu com os censores na redação por 10 anos. O jornalista Hélio Fernandes, proprietário do jornal e irmão do desenhista e humorista Millôr Fernandes, foi preso e processado por sua atuação combativa. Segundo depoimento de Fernandes (apud Marconi, p.81), era necessário, às vezes, fazer “três jornais pra sair um e era uma coisa incrível porque fomos nos exaurindo. Quando a censura chegou, o jornal tinha 40 páginas – acabou em 12”. O jornal chegou a circular com páginas em branco.

A censura prévia na revista *Veja*, publicação da Editora Abril criada em 1968, ocorreu durante alguns meses em 1972 e entre 1974 e 1976. Edições foram retiradas das bancas, como

a que trouxe informações do afastamento, por corrupção, do governador do Paraná Leon Perez. Nesse período, houve “10352 linhas cortadas, 60 matérias vetadas na íntegra, assim como 44 fotografias cortadas e 20 desenhos e charges” (MARCONI, 1980, p.84). Em lugar de matérias vetadas, a revista chegou a publicar ilustrações de diabinhos e anjinhos.

Segundo o ex-diretor da revista *Veja* e seu fundador Mino Carta (apud Marconi, p.86), a primeira manifestação da censura contra a publicação aconteceu em 1968 na edição em que a capa havia uma foto do ministro da Guerra e futuro presidente, Costa e Silva, sozinho no plenário da Câmara dos Deputados. A edição foi na mesma semana da decretação do AI-5 e o fechamento do Congresso. Mino diz que a Polícia Federal e o Ministério da Justiça consideraram a foto uma fotomontagem, “quando na verdade era uma fotografia feita anteriormente quando de uma visita ao Congresso”. O jornalista recorda a volta dos censores à revista depois de uma capa sobre torturas, e depois da repercussão do assunto e uma ordem do governo proibindo a divulgação do tema, a ação censória passa a ser dentro da própria redação.

Almeida (2009) analisou a censura nas laudas de *Veja*, além de como ela agiu nas matérias escritas pelos jornalistas e cartas de leitores. Foram analisadas 138 matérias proibidas, separadas pela pesquisadora em seis unidades temáticas: questões políticas, censura, questões sociais, questões internacionais, questões econômicas e questões educacionais e culturais, além de subtemas. Constatou, por exemplo, que as semelhanças em relação aos temas específicos das matérias e das cartas proibidas foram grandes, como observou no subtema repressão política.

Além disso, percebemos que a censura agiu numa perfeita simbiose com os objetivos do governo militar (desmistificando, assim, a ideia de que a censura era imprevisível e arbitrária), na medida em que procurou (especificamente no subtema exemplificado) ocultar qualquer referência ao caráter repressivo do governo militar, num momento do governo em que ainda havia indícios de repressão, verificado, por exemplo, pelas mortes de Vladimir Herzog, do operário Manuel Fiel Filho e da figurinista Zuzu Angel (ALMEIDA, 2009, p.306).

Além dos periódicos já citados, também estiveram submetidos à censura prévia *A Notícia* (de Manaus), *Correio* (de Itajaí, Santa Catarina), *Política* e *O São Paulo* (da Arquidiocese de São Paulo). A censura à imprensa só foi retirada em 1978, e “a mordaca tinha superado a duração do controle da imprensa na ditadura de Vargas, transformando-se no mais prolongado período da censura da história do Brasil independente” (GASPARI, 2002, p.218).

Mas qual o perfil dos censores que faziam os cortes nas matérias produzidos na imprensa brasileira durante a ditadura militar? Os censores que executaram as proibições eram contratados e outros foram chamados a colaborar. O primeiro concurso para censor ocorreu na década de 1970 e, entre os requisitos que deveriam cumprir para exercerem a atividade, estavam: ser brasileiro, ter 18 anos completos, estar quite com as obrigações militares, estar em gozo dos direitos políticos, ter procedimento irrepreensível, apresentar diploma devidamente registrado de conclusão superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia, aprovação em exame psicotécnico e aprovação em exame médico e físico. Em 1977, um concurso para o cargo reuniu 5 mil candidatos e motivou até a realização de um curso preparatório, segundo informou o *Jornal do Brasil* em junho daquele ano. Os censores eram reciclados em cursos de aperfeiçoamento e especialização na Academia Nacional de Polícia (ANP).

Essa relação da atividade com o jornalismo, já que o curso superior era tido como um dos para exercer a função e o próprio fato de jornalistas terem executado a tarefa, traz questionamentos éticos no exercício profissional, mas Kushnir salienta que jornalismo e censura, “ao que parece, tecem muitas tramas. A participação de jornalistas dentro do Serviço de Censura, portanto, foi algo que perpassou toda a sua trajetória” (p.174). Sobre as características dos censores, a historiadora afirma que eles representaram a expressão de uma parcela da sociedade que os queria, “e possuíam uma formação cultural semelhante à de outros brasileiros” (p.23). Nas palavras da historiadora:

Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. Nem sempre as demandas do Estado quanto ao trabalho por eles executado confluíam com as de outros estratos dessa mesma sociedade. No âmago desse desencontro, a imagem do censor incapaz fortaleceu-se ante o absurdo, para quem preza a liberdade de expressão, das ordens que cumpriam. Esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores (KUSHNIR, 2004, p.23).

O ex-professor de inglês Coriolano de Loyola Cabral Fagundes foi técnico da censura e reuniu suas observações em um livro publicado em 1974, ainda na ditadura militar. Começando nessa atividade em 1961, ele foi o penúltimo diretor do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), em substituição a Solange Hernandez (historiadora formada pela Universidade de São Paulo), conhecida como Solange Tesourinha, representante da “linha-dura” dentro do órgão e responsável pelo corte de 2517 letras de músicas, 173 filmes inteiros, 42 peças de teatro e 87 capítulos de novelas, de acordo com registros do DCDP.

Como forma de protesto, o cantor Leo Jaime fez a música “Solange”, que nos primeiros versos diz: “Eu tinha tanto pra dizer / Metade eu tiver que esquecer / E quando eu tento escrever / Sua imagem vem me interromper. / Eu tento me esparramar / E você quer me esconder / Eu já não posso nem cantar / Meus dentes rangem por você / Solange, Solange. A música foi censurada.

Em seu livro, Coriolano sustenta a legitimidade da ação, com base em ampla legislação, e rebate os argumentos da inconstitucionalidade do decreto-lei que possibilitou a censura prévia dizendo que sua inspiração é “eminentemente ética” e representa uma “defesa da moral e dos bons costumes contra a pornografia, a obscenidade e o ultraje ao decoro” (p.340).

A relação dos censores com o trabalho jornalístico revela histórias inusitadas e mostra as consequências para o próprio jornalismo ao ter uma de suas principais funções, a de informar os fatos à sociedade, alvo de limitações. O jornalista José Maria Mayrink, que trabalhou como repórter no *Jornal da Tarde*, disse que os censores ficavam confinados na parte da composição do jornal, “onde checavam cada página já montada e riscavam com seus lápis vermelhos as matérias vetadas” (p.209). De acordo com o jornalista, os profissionais da redação, “uns mais outros menos, tivemos a tristeza de ver proibidas algumas das melhores reportagens daqueles tempos”, citando a proibição em uma matéria que escreveu sobre a história dos conflitos de terra de São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, em que foram feitas “duas páginas de reportagem, mas não saiu nenhuma linha” (p.210).

O cartunista Jaguar, um dos fundadores do *Pasquim*, lembra a situação de uma censora que gostava de beber e “todo dia a gente botava uma garrafa de *scotch* na mesa dela e depois da terceira dose ela aprovava tudo. Resultado: ela foi despedida” (apud Kucinski, 2003, p.217). No lugar dela, entrou o general aposentado Juarez Paz Pinto, pai da garota de Ipanema (Heloísa), e “o mais gozado era que ele recebia a gente num *garconnière*, debaixo de um enorme retrato de Brigitte Bardot com os peitos de fora”. Na realidade, a censora foi demitida por ter deixado passar uma “charge sobre um quadro de Pedro Américo” (AQUINO, 1999, p.521). A charge fazia uma sátira do famoso quadro de Pedro Américo com D. Pedro às margens do Ipiranga.

Ao mostrar esse panorama da censura à imprensa escrita no Brasil, o objetivo foi ressaltar o caráter multifacetado da atividade censória e, mais do que isso, apontar as diferentes formas que os jornais e jornalistas reagiram às imposições do Estado autoritário. Diante de comportamentos de resistência e outros de certa complacência com o regime militar ao aceitar as ordens de restrição de assuntos apontados como indevidos da população ter

conhecimento, revelam-se os contextos, pressões e conjunturas a que cada órgão de imprensa esteve envolvido. Foi exatamente nesse cenário que os jornalistas-escritores, autores de ficção na década de 1970, estavam inseridos, já que a maioria deles conviveu com essas “contradições” no trabalho, tanto na chamada grande imprensa quanto nos jornais alternativos. Cada um a sua maneira, os profissionais tiveram suas experiências com os dilemas da época e com as diversas atitudes, tomadas por eles próprios num ambiente de censura ou pelas direções das empresas em que trabalharam como jornalistas.

2.2 Livros: limites e apreensões

Além da contextualização da censura política à imprensa, cabe ressaltar nesta pesquisa, pelo próprio fato de trabalharmos com a produção literária de jornalistas, as restrições impostas aos autores brasileiros na ditadura. Pelo menos quatro jornalistas¹⁴ tiveram suas obras vetadas pela censura: Ignácio de Loyola Brandão, com o livro *Zero*, José Louzeiro, com *Aracelli Meu Amor*, Aguinaldo Silva, com *Dez Estórias Imorais*, e Renato Tapajós, com a obra *Em Câmara Lenta*.

O escritor e jornalista Antônio Callado definiu bem, em conferência na Hispanic Society, em fevereiro de 1974, o que queria a censura ao limitar a ação artística e jornalística:

A ideia de que nosso governo faz da lei e ordem é obrigar escritores e jornalistas se conformarem, fazendo com que censurem a si mesmos para fugir dos problemas com a polícia e evitar um saldo negativo no banco. O plano deles é fazer os ponteiros do relógio voltarem para trás, obrigando escritores e dramaturgos a retroceder duas etapas na sua trajetória. Seu objetivo é ressuscitar e injetar toda a força na ‘consciência amena do atraso, para fazer com que este estágio se consolide de forma permanente (p.95).

Com ideias semelhantes, o jornalista e escritor João Antônio, em entrevista publicada em 1975, na revista *Crítica*, afirmou que o “grande problema para o escritor é que ele, tanto ou mais que o jornalista, é um indivíduo que não pode pensar em censura na hora de produzir”. Acreditando que a censura sobre o livro tenha sido com menos violência do que sobre os jornais, o autor de *Leão-de-chácara* e *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, entre outros, disse ainda nesta entrevista que o “sujeito tem que transmitir sua mensagem seja qual for, sem os olhos da censura, porque a censura é a castração de qualquer tipo de criação”.

Como se percebe nas palavras de Antônio Callado e João Antônio, a articulação das ideias por meio dos livros no Brasil durante o regime, assim como outras formas artísticas,

¹⁴ Ver Reimão, Sandra. Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar, p.125.

recebeu limitações e foi sujeita aos olhares dos que estavam em nome do governo autoritário. Apesar da restrição da palavra impressa que pudesse ferir “os bons costumes”, argumento utilizado na legislação, a ação de cidadãos e organizações a favor da liberdade de expressão e o apoio a escritores que foram vetados pelos órgãos responsáveis pela censura tiveram um papel importante. A Associação Brasileira de Imprensa (ABI), por exemplo, protestou, em 1978, contra a proibição da publicação, na Revista Status, do conto *O cobrador*, de Rubem Fonseca.

Regulamentada para a área considerada de diversão (cinema, televisão, teatro, espetáculos públicos, música, rádio), a prática da censura prévia se expandiu também para mercado editorial depois da centralização do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), em Brasília. A legislação que aborda os livros veio em 1970, no decreto-lei 1077, assinado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici. O texto estabelecia nos quatro primeiros artigos:

Artigo 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Artigo 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Artigo 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e apreensão de todos os seus exemplares.

Artigo 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste decreto-lei.

O decreto também estabeleceu sanções para quem descumprisse as normas. As sanções previstas envolviam a previsão de multa no valor igual ao do preço de venda da publicação e a perda de todos os exemplares da publicação, que seriam incinerados. As editoras que acreditassem que suas obras estivessem fora da possibilidade de sanção poderiam publicá-los “sem autorização, correndo, porém, o risco de severas penas por qualquer erro de julgamento” (HALLEWELL, 2005, p.585). No entanto, o autor esclarece que o fato de submeter um livro duvidoso à aprovação poderia mostrar uma “admissão de culpa” e implicar a retenção do livro até a decisão final do caso.

O ápice da situação de restrição aos impressos aconteceu com a portaria 11-B, baixada pelo ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Segundo a portaria, a competência para a análise prévia dos materiais ficou atribuída aos delegados regionais do Departamento de Polícia Federal. Para esse órgão, era necessário encaminhar três exemplares da publicação a divulgar. Os delegados, se não encontrassem obscenidades, autorizariam a distribuição no prazo de 20 dias no caso de livros e 48 horas no caso de periódicos. De acordo com Costella (1970, p.145), na hipótese de serem encontradas obscenidades, o processo passaria a ser de competência do próprio ministro. Ele afirma que, “sem dúvida, essa portaria, a título de tornar efetiva a repressão de publicações e exteriorizações obscenas, submeteu ao guante censória, indistintamente, todos os livros, periódicos e demais formas de comunicação”. A norma recebeu repúdio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), por meio do seu presidente Danton Jobim, e da Academia Brasileira de Letras (ABL), na época comandada por Austregésilo de Athayde. A Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) também criticou.

O ministro Alfredo Buzaid (apud Costella, p.146) concedeu uma entrevista dizendo que o fundamento da portaria foi de “preservar a integridade da família brasileira, que guarda larga tradição de moralidade, combatendo o processo insidioso do comunismo internacional que insinua o amor livre para desfibrar as resistências morais de nossa sociedade”. Ele disse ainda que o “processo, elaborado e desencadeado em escala internacional, visa submeter o Brasil ao regime comunista, utilizando-se do erotismo e da pornografia para atingir seu propósito político”. Em meio aos protestos, o governo decidiu recuar e baixou uma nova instrução dizendo que estavam isentas de verificação prévia as publicações de caráter “estritamente filosófico, científico, técnico e didático, bem como as que não versarem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes”.

Essa guinada, consubstanciada na instrução, entretanto, em termos práticos, poderia não representar nenhuma vantagem em favor da liberdade de imprensa. Como se pode saber se uma publicação é de ‘caráter estritamente filosófico, científico, técnico ou didático? Somente com a leitura da publicação. Um constituinte de 1821 já lembrara, por ocasião dos debates em torno da censura dos bispos, que os títulos das obras muitas vezes encobrem seu conteúdo. Ora, se a publicação precisa ser examinada, lida, para que saiba o que contém, poderá ser sempre censurada, segundo a conceituação que venha a lhe ser imposta pelo censor (COSTELLA, 1970, p.148).

Na avaliação do professor, uma boa medida que ajudou para aparar estas arestas se deu com a portaria 219, do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, general Walter Pires de Carvalho e Albuquerque. Com essa decisão, as publicações periódicas ou não, que continham matéria que exteriorize manifestação de temas eróticos, de crimes, de violência,

aventura amorosa, horror ou de humorismo picante, destinadas a um público adulto, só poderiam ser distribuídas aos postos de venda ou encaminhadas aos seus assinantes. Elas precisavam ser embaladas em material opaco, resistente e fechado. No invólucro, deveria constar o logotipo da publicação, número do registro do título no Serviço de Censura, data, origem, preço e o dizer “proibida a venda a menores de 18 anos de idade”. A venda dessas publicações somente poderia ser feita por intermédio de livrarias, estabelecimentos especializados e bancas de jornais situadas em recinto fechado. As assinaturas também estavam permitidas, sendo assinantes apenas os maiores de idade. Outro artigo da portaria informava que os editores tinham que pedir o registro dos títulos no Serviço de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, remetendo três exemplares de cada número, com pelo menos 72 horas antes da distribuição.

Apesar de ainda ter o controle, Costella avalia que a norma “representou um grande desafogo” e mostrou que o governo “parece estar, mesmo, apenas preocupado com as publicações obscenas, e não com o cerceamento de ideias e notícias” (p.149). O jornalista Zuenir Ventura informava, em reportagem¹⁵ na revista *Visão* de 1974, que a lei da censura prévia foi “combatida pelos escritores mais consagrados como Érico Veríssimo, Jorge Amado e mesmo Nelson Rodrigues”, mas que continuava em vigor, “embora na prática se tenha revelado tecnicamente inexecutável”. Segundo o jornalista, somente em 1971 foram lançados no Brasil 9.950 títulos novos, “que exigiram um número incalculável de censores de alta qualificação intelectual”.

Mesmo com o aumento do número de censores federais, Reimão (2011, p.31) afirma que a censura prévia de todo o mercado editorial era “algo não executável”, ocorrendo, na prática, que a maior parte da atividade dava-se por meio de denúncias. Responsável por um levantamento dos livros vetados na ditadura militar pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), órgão que integrava o Ministério da Justiça, Reimão trouxe à tona os mecanismos da censura como forma de coagir as ideias dos escritores brasileiros, representando uma violência à produção cultural e à cidadania.

O estudo aponta que, da listagem total de aproximadamente 490 livros submetidos ao DCDP, cerca de 140 são de autores nacionais. Desse montante, 70 foram vetados, entre obras de ficção, não ficção, eróticos pornográficos e peças de teatro censuradas para publicação em livro. A maioria pode ser classificada de eróticos. De acordo com a pesquisa, os dados

¹⁵ Ver Gaspari, Elio; Hollanda, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, p.102.

quantitativos sobre a censura a livros indicam que a atividade de proibição das obras foi mais rígida entre 1975 e 1980, período em que mais de 50% dos livros submetidos foram vetados.

Ao indicar que a censura ocorreu com mais intensidade na época em que já começa o processo de abertura e não nos chamados anos de chumbo (1968-1972), Reimão levanta a questão de que os atos censórios aumentaram quando a maioria dos jornais e revistas estava sendo liberada da presença da censura prévia nas redações. No período que vai do golpe militar, em 1964, à decretação do AI-5, em 1968, a autora avalia a atuação de censura a livros como “confusa e multifacetada e pela ausência de critérios, mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física” (p.20). A avaliação também é compartilhada por Stephanou (2001), que analisou a censura em seus vários aspectos no regime militar, como o funcionamento do Serviço de Censura e as modificações efetuadas na legislação a respeito do assunto.

De 1964 a 1967, as apreensões de livros, através de *batidas* policiais às livrarias, editoras e gráficas foram constantes, principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Minas Gerais. Essas ações confiscatórias eram marcadas pela ausência de critérios claros na escolha dos livros a serem apreendidos. Clássicos da política e da economia (Marx, Engels, Feuerbach) e teóricos ou estudiosos do socialismo (Afanasiev, Dragulev, Ivostok, Zubok, Leandro Konder) constituíram a maior parte do *material subversivo* apreendido. Segundo o editorial do *Jornal do Brasil* de 22 de janeiro de 1966, ‘todo livro cujo título se refira a socialismo, marxismo ou comunismo ou tenha na capa nome de autor russo ou assemelhado, deve ser recolhido à fogueira purificadora do Dops’. Segundo o editorial, era preciso evitar a ‘confusão de critérios’ para que as apreensões de livros deixem de ser atos grosseiros, degradantes, anedóticos, ‘peça modelares da ignorância. As apreensões eram marcadas por violências das invasões às livrarias, gráficas e editoras, dezenas de agentes policiais armados de metralhadores contra inimigos imóveis e desarmados, livreiros, balconistas, operadores gráficos (STEPHANOU, 2001, p.214).

Com esse cenário, sem definições, abriu caminho para que, entre os livros mais vendidos de 1968, estivessem clássicos do pensamento nacional de esquerda, como *Um projeto para o Brasil*, de Celso Furtado, e clássicos internacionais da literatura erótica, como *Kama Sutra*, segundo estudo de Reimão. Na lista dos livros vetados de ficção, há *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, *Diários de André*, de Brasigóis Felício, *4 contos de Pavor e Alguns Poemas Desesperados*, de Álvaro Alves de Faria. Entre os autores de livros considerados eróticos, Adelaide Carraro e Cassandra Rios foram alguns nomes que tiveram suas publicações enquadradas pelos censores. O levantamento das obras de não ficção conta com *O mundo do socialismo*, de Caio Prado Jr, *A Universidade Necessária*, de Darcy Ribeiro, *O Despertar da Revolução Brasileira*, de Márcio Moreira Alves, *História Militar no Brasil*, de

Nelson Werneck Sodré, *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, de Rose Marie Muraro, entre outros.

A censura ao livro *Dez Estórias Imorais*, do hoje autor de novelas da Rede Globo Aguinaldo Silva, tem uma história inusitada. Ele foi vetado oito anos após a sua publicação, quando Reimão diz que “o ciclo de vida de uma obra não integrante de um *cânone* consolidado já está encerrado” (p.84). A visibilidade que Aguinaldo Silva ganhou, já que trabalhou como jornalista em publicações de oposição à ditadura e teve participação como militante dos direitos dos homossexuais, é apontada pela autora como razão para o exame do livro e ato censório em 1975. No caso do veto à obra *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, a curiosidade é de que ele foi único autor preso durante a ditadura por conta do conteúdo de um livro. Com um perfil autobiográfico em que relata a sua participação na guerrilha urbana, a obra foi publicada em 1977 pela Editora Alfa-Ômega. Ao fazer uma análise de um trecho que gerou a proibição, a pesquisadora argumenta que as mobilizações na imprensa contra a prisão “tornaram politicamente possível que as demais publicações do gênero vicejassem sem maiores problemas”, na medida em que o livro de Tapajós antecede outras memórias de guerrilha.

Com trabalho junto ao governo pelas formulações de políticas que ajudassem a indústria editorial, a Câmara Brasileira do Livro (CBL) reconhece não ter sido fácil “encontrar ponto de equilíbrio entre a inevitável dependência econômica da classe e sua necessária independência gerencial e política” (p.65). A entidade afirma que teve de alertar o “governo sobre a intromissão dos organismos oficiais em áreas de exclusiva competência da iniciativa privada, ou mesmo denunciar medidas arbitrárias, como a censura a publicações nacionais e a censura prévia de livros importados”. A censura acompanhou a trajetória das publicações passando desde o início das atividades de edição, em 1808, ao governo de Getúlio Vargas no período do Estado Novo (1937-1945), quando livros foram apreendidos em livrarias e até mesmo incinerados.

Como se vê, há margem para uma dubiedade do governo militar em relação ao segmento dos livros. Por um lado, a censura aos autores e a formulação de uma legislação que pudesse restringir a palavra. Por outro, há um grande apoio da administração federal às editoras e aos demais envolvidos no mercado para que o setor pudesse desenvolver. Embora possa parecer uma contradição, a atitude pode ser analisada como mais uma tática de colocar a cultura sob o olhar dos governantes, seja para punir ou “acariciar” com incentivos e verbas.

Nesse período de cerceamento, editoras tiveram papel importante de marcar o viés de oposição ao regime militar, como a Civilização Brasileira, Brasiliense, Paz e Terra e Vozes,

que editaram autores com temáticas de cunho político. Em seu estudo sobre o que denominou de “editoras de oposição” no Brasil, Maués (2004, p.43) afirma que elas tinham perfil nitidamente político e ideológico de oposição ao governo militar, com reflexos diretos em sua linha editorial e nos títulos publicados. A maioria das editoras de oposição se enquadrava numa subcategoria que o pesquisador definiu de “editoras de oposição engajadas”, que eram aquelas que publicavam predominantemente livros de oposição e tinham “envolvimento político claro, isto é, tinham vínculos com organizações políticas oposicionistas, caracterizando-se algum tipo de vinculação entre empresa e organização política” (p.55).

Por suas atuações no acesso e divulgação das obras, editoras e também livrarias ficaram no alvo do terrorismo de direita. Durante o ano de 1968, a Editora Tempo Brasileiro, a Editora Civilização Brasileira e a Livraria Forense foram alvo de atentados a bomba com a participação de dois oficiais¹⁶.

As apreensões de livros, em várias regiões do país, também eram constantes. Segundo Stephanou (2001, p.216), as etapas do processo de apreensão, quando realizadas de forma legal, seguiam as seguintes fases: abertura de um Inquérito Policial Militar (os IPMs), visita à editora por um militar auxiliar do militar responsável pelo IPM (requisitando exemplares da obra investigada), o recolhimento do material considerado imoral ou subversivo e, por final, a editora desapropriada impetrava um mandado de segurança no Supremo Tribunal Federal (STF) pedindo a liberação da obra. Para o autor, este modelo gerava a indagação de quem exatamente censurava, já que os IPMs, que tinham a função de investigação e criminalização contra as pessoas, instituições e organizações responsáveis pela subversão da ordem social e política durante o regime militar, “acabavam determinando a apreensão de livros e a proibição de peças teatrais”. Nesse sentido, o pesquisador conclui que, “ao exorbitar de suas funções, os responsáveis pelos IPMs demonstram que não estava definido o poder da censura e a apreensão”.

No conjunto de materiais recolhidos, podemos citar o livro *Torturas e Torturados*, do deputado Márcio Moreira Alves. Lançado em 1966 pela Editora Idade Nova, o livro foi proibido pelo governo, mas, posteriormente, teve a liberação pela Justiça. A obra registra casos de tortura naquele período. A coleção *História Nova*, lançada em 1964, também foi apreendida. Com a participação do então professor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) Nelson Werneck Sodré como um dos autores e coordenador do material, a coleção chegou a ser aprovada pelo Ministério da Educação e, segundo informações da

¹⁶ Ver Gaspari, Elio. *A ditadura envergonhada*, p.301.

contra-capas, “prende-se à tentativa já impostergável de reformular, na essência e nos métodos, o estudo e o ensino de nossa história”. No entanto, os enfoques tratados acabaram chamando a atenção dos militares, que abriram um inquérito¹⁷ para investigação.

Outras ações de patrulha tiveram a atuação do então ministro da Educação Flávio Suplicy Lacerda, que organizou “pessoalmente o expurgo de bibliotecas, queimou livros de Eça de Queiroz, Sartre, Graciliano Ramos, Guerra Junqueiro, Jorge Amado, Paulo Freire (o método de alfabetização de Freire, integralmente aprovado pela Unesco, foi proibido no Brasil por divulgar o comunis), Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro”. (STEPHANOU, 2001, p.223). Ele foi ministro no governo Castelo Branco e atuou como reitor da Universidade Federal do Paraná.

Considerada um centro das discussões da esquerda no país, a editora Civilização Brasileira, fundada no Rio de Janeiro, foi uma das mais atingidas, no meio editorial, pela força do governo autoritário. A sede da editora sofreu dois atentados a bomba. Um deles destruiu a sua livraria, a maior do Rio na época, na Rua Sete de Setembro. Outras consequências foram inúmeros boicotes para o fechamento das atividades, edições apreendidas e restrição de créditos pelos bancos. A pressão era intensa, tanto que “a distribuição e a venda dos livros foram seriamente prejudicadas em função das pressões por parte do governo militar para que as livrarias não aceitassem os livros da Civilização Brasileira” (LIMA; MARIZ, 2010, p.270).

À frente da Civilização Brasileira, o editor Ênio Silveira representou o símbolo dessa resistência no período. Ele iniciou profissionalmente aos 19 anos na Companhia Editora Nacional (CEN), após ter sido indicado por Monteiro Lobato que o recomendou para seu ex-sócio na editora e amigo, Octalles Marcondes Ferreira, que se tornaria, pouco tempo depois, sogro de Ênio. Lobato editou livros do avô de Ênio, o escritor e membro da Academia Paulista de Letras Waldomiro Silveira. Lá, ele teve contato com as etapas da produção de um livro e escreveu vários textos “da orelha” de obras.

Na Civilização Brasileira, onde passaria a ser proprietário a partir da década de 1960, ele atuou em projetos importantes, entre eles a Revista Civilização Brasileira, Encontros com a Civilização Brasileira e Cadernos do Povo Brasileiro. Membro do Partido Comunista Brasileiro e responsável pelo lançamento de autores da esquerda no Brasil e também de

¹⁷ Os detalhes sobre o IPM da *História Nova* constam na tese de doutorado de Rodrigo Czajka, defendida na Unicamp. Ele diz que “houve, de certo modo, uma desqualificação dos propósitos da coleção, das obras em si e dos próprios autores” (p.191) e ressaltou a visibilidade do projeto editorial, movimentando parte da opinião pública em torno do tema. Segundo o pesquisador, entre as livrarias que tiveram a coleção apreendida para “averiguação” estavam a Livraria Forense e a Livraria Francisco Alves.

estrangeiros, ele foi preso repetidas vezes durante o regime militar. Em maio de 1965, ele ficou preso, por determinação do coronel Gerson de Pina, durante nove dias, “sob acusação de ter escondido o ex-governador Miguel Arraes, deposto pelo regime militar” (STEPHANOU, 2001, p.227). A prisão, segundo o pesquisador, visava a intimidar o editor, e motivou vários artigos e editoriais em jornais, como os escritos por Hermano Alves e Rubem Braga.

Para Halleweell (2005, p.535), Ênio teve uma contribuição em métodos administrativos, publicidade, produção gráfica e política editorial, em conjunto, “quase tão importante em seu tempo quanto haviam sido as inovações de Monteiro Lobato” e “manteve-se fiel a uma política editorial que pôs à prova os limites da tolerância de todos os governos, de Castelo Branco até Geisel”. Em 1990, Ênio esteve na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) para conversar com alunos e convidados, como parte do projeto chamado “Editando o Editor”. Na ocasião, ele contou a sua trajetória no meio editorial e as intimidações que a Civilização Brasileira recebia:

Havia muito ódio contra a Civilização Brasileira. Eles queriam acabar com ela. Isso me foi dito especificamente por um general, hoje general reformado, Gerson de Pina, que me prendeu e um dia foi conversar comigo [...] Então o terrorismo que houve, e de fato houve, foi repellido com a maior violência, com mais terrorismo ainda, quer dizer, uma coisa gerou a outra, violência gerou violência. Mas eles me acusavam de um crime mais sério, um crime silencioso e permanente. Eles me tentavam, me intimidavam de todas as maneiras. Mas prossegui, seguí lançando livros muito importantes, usando aquilo que o Brecht dizia: ‘Há pelo menos cinco maneiras de dizer a verdade’. Então havia livros que eu mascarava, às vezes, me aproveitava da ignorância dos militares brasileiros, mudava só o título e eles engoliam, certas palavras era para eles muito inquietantes, aí eles atacavam (p.94-95).

Ênio e a sua editora transitaram nos espaços culturais e políticos do país, inserindo, por meio de projetos editoriais ousados, debates sobre a história brasileira e seus rumos desde o golpe de 1964. Em junho de 1965, ele fez cartas direcionadas ao presidente Castelo Branco (as epístolas¹⁸ ao marechal Castelo Branco), em que refletia sobre a liberdade de opinião naquele momento, em meio à instauração de inquéritos e à apreensão de livros. Na ocasião, como Ênio informa ao presidente, ele já tinha passado por várias situações: direitos políticos suspensos por dez anos, cinco IPMs, processado criminalmente no Estado da Guanabara pela

¹⁸ As epístolas, publicadas na Revista Civilização Brasileira, foram reproduzidas no livro *Enio Silveira: arquiteto de liberdade*, organizado por Moacyr Félix. O livro é uma homenagem póstuma a Ênio, que faleceu em 1996. Atualmente, a Civilização Brasileira faz parte do grupo editorial Record.

acusação de “crime de subversão”, prisão de nove dias e livros editados sendo apreendidos em vários pontos do país.

Diante das sucessivas “batidas” policiais para recolher livros da editora, a Civilização Brasileira chegou a impetrar na Justiça, em 1966, um mandado de segurança que questionava a legalidade do recolhimento de livros editados pela empresa. O mandado, movido contra o Departamento Federal de Segurança Pública, alegava a ilegalidade dos procedimentos de apreensão por terem sido feitos em desacordo com a legislação vigente e sem a instauração de qualquer inquérito policial. Entre os livros apreendidos estavam *O Canhão e a Foice*, de Pinchas Lapide, *Julião, Nordeste e Revolução*, de Lêda Barreto, e *Marxismo e Alienação*, de Leandro Konder.

2.3 Mudanças no jornalismo brasileiro: da objetividade às notas oficiais

As características do mercado de jornalismo nos anos da ditadura militar e o próprio perfil da profissão de jornalista na época podem dar pistas para entender a presença dos homens da imprensa na literatura e as representações do profissional na ficção. O surgimento de jornais e revistas, o declínio de outros, os entraves feitos pelos governos para a busca da informação e o começo da mediação dirigida por assessorias de imprensa na formatação de reportagens apontam sinais de transformações.

Segundo Gentili (2001, p.2), a década de 1970 “trouxe novas e significativas mudanças no jornalismo”. Antes de falarmos dessas marcas, cabe retroceder para o período da imprensa que coincidiu com os “anos dourados”, na década de 1950, até para observar os caminhos tomados pelos jornais e os impactos nas décadas seguintes. Nos anos 50, as mudanças no texto jornalístico vão ser percebidas com a adoção, pela maioria dos jornais, de um enfoque mais informativo e objetivo, distanciando de um exercício literário da produção. As práticas do modelo norte-americano, baseadas em técnicas e regras para fazer jornalismo, serviram de influência para a imprensa brasileira, embora adaptações tenham sido feitas. Uma das técnicas foi o chamado *lead*, que se baseia em responder, logo no começo do texto jornalístico, seis perguntas sobre o fato: quem (who), o que (what), quando (when), onde (where), por que (why) e como (how). Outra alteração envolveu a implantação do *copy desk*, redator responsável por revisar os textos e colocá-los no determinado padrão.

Em seu estudo sobre a influência americana no jornalismo brasileiro, Silva (1991) explica que o *lead* clássico foi introduzido no Brasil por meio das agências de notícias americanas. Criaram para resolver um problema prático: como o mesmo texto das agências

era utilizado por milhares de jornais de todas as partes do mundo, as informações logo no começo da mensagem seriam uma forma de evitar perda de conteúdo nos casos de cortes e adaptações.

Cada um deles fazia uma avaliação diferente da importância de cada notícia e do espaço que ela deveria ocupar. As agências precisaram criar a fórmula da pirâmide invertida para que cada jornal pudesse fazer os cortes necessários nos textos para adaptá-los a suas necessidades sem perderem informações fundamentais. Daí a colocação dos dados em ordem decrescente de importância. O corte poderia ser feito pelo pé numa operação rápida, sem perda de substância informativa. Daí, generalizou na imprensa americana, como maneira mais simples de dar a cada leitor a mesma opção que as agências davam aos jornais: interromper a leitura em qualquer ponto do texto de acordo com seu interesse pelo assunto, tendo recebido as informações fundamentais desde que lido o primeiro parágrafo (SILVA, 1991, p.110).

Essas mudanças foram colocadas em prática no Brasil, inicialmente, pelo jornal *Diário Carioca*, em 1951, quando o periódico tinha Danton Jobim na direção e Pompeu de Sousa na chefia da redação. Um crítico ferrenho dessa objetividade foi o jornalista e escritor Nelson Rodrigues, que passou a fazer referência aos *copy desks* como “idiotas da objetividade”. Ele dizia: “Falo muito nos ‘idiotas da objetividade’. Ele é justamente quem vive dos fatos, depende dos fatos, morreria afogado sem os fatos. E, se alguém diz que os fatos não são bem assim como eu conto, respondo: pior para os fatos”. Na biografia que fez sobre Nelson, Ruy Castro diz que o jornalista considerava essas técnicas um empobrecimento do texto, mas o curioso é que quase todos os primeiros *copy desks* eram amigos dele, “o que tornava suas provocações ainda mais saborosas” (p.232).

Na avaliação de Ribeiro (2002, p.9), o ideal da objetividade se desenvolveu no Brasil “num contexto em que o jornalismo se profissionalizava, lutando por uma maior autonomização frente à literatura e à política”. Como é possível notar, jornalismo e literatura, que apresentam diálogos desde o surgimento da imprensa no Brasil, estão em estranhamento nos anos 50 pela imposição de um novo modelo de fazer notícia, baseado em uma linguagem direta e objetiva.

Ao incorporar as novas técnicas e o ideal da objetividade, recusando vínculos explícitos com a literatura e a política, o campo jornalístico transformou-se numa comunidade discursiva própria e criou as condições sociais da sua eficácia. Reformar jornais, afiná-los aos padrões norte-americanos, ainda que apenas teoricamente, significava inseri-los formalmente na ‘modernidade’. No contexto dos anos 50-60, significava conferir ao campo jornalístico um capital simbólico sem precedentes, significava fazer do seu discurso uma ‘fala autorizada’ e transformar a imprensa em um ator social reconhecido (RIBEIRO, 2002, p.14).

Inovações em coberturas e alterações gráficas também foram levadas adiante pelos jornais *Tribuna da Imprensa* e *Última Hora*. Os criadores desses dois jornais, respectivamente, Carlos Lacerda e Samuel Wainer, protagonizaram rivalidade nas páginas da imprensa. Fundador da editora Nova Fronteira na década de 1960, Lacerda levou o seu jornal para oposição ao presidente Getúlio Vargas. Já Wainer havia recebido incentivos de Vargas para a criação do jornal, em 1951, como forma de mostrar as realizações do seu governo.

O periódico recebeu financiamentos de bancos. Em livro de memórias, Wainer relembra as brigas com Lacerda, a quem atribui ter sido o responsável pela interrupção do processo de consolidação econômica da *Última Hora*:

A *Tribuna da Imprensa* divulgava informações do tipo: ‘Fulano foi visto conversando com Samuel Wainer na avenida Rio Branco. Trajava um terno e gravata listrada. O que será que estavam conversando?’ Era um clima de completo terror, e mesmo velhos amigos meus começaram a mostrar-se assustados. Mas a *Última Hora* sabia revidar, sem dúvida. Escrevíamos artigos terríveis contra Carlos Lacerda, vigiávamos estreitamente seus passos e, principalmente, não perdíamos a chance de ridicularizá-lo. Às vezes alguma tentativa nessa direção falhava, como ocorreu no episódio em que apontei a *Tribuna da Imprensa* como ‘lanterninha’ entre os jornais. Em outras ocasiões, contudo, atingíamos o alvo em cheio. Foi assim no acidente a partir do qual Lacerda seria nacionalmente conhecido como ‘corvo’ (WAINER, 1988, p.180).

Na segunda metade da década de 1950, acontece a reforma do *Jornal do Brasil*, considerada uma das principais da imprensa brasileira. Em 1956, surgem as primeiras alterações. Foi criado, por Reynaldo Jardim, o Suplemento Dominical, que abordava temas culturais e de comportamento. Coordenada por Odylo Costa Filho, a reforma consistiu em várias mudanças gráficas e jornalísticas, como a valorização das fotos (adotou a fotografia na primeira página), eliminação dos fios que separam as colunas de textos e a organização da página de esportes. As alterações gráficas ficaram, principalmente, sob a responsabilidade do artista plástico Amilcar de Castro.

Na época, foi montada uma nova equipe de jornalistas para trabalhar no *Jornal do Brasil*, muitos deles vindos do *Diário Carioca* e da *Tribuna da Imprensa*, como Jânio de Freitas, Hermano Alves, Ferreira Gullar, Wilson Figueiredo. Para Ferreira (1996, p.154), o “êxito da reforma no *Jornal do Brasil* é um indicador importante do significado das transformações que tiveram lugar na imprensa brasileira dos anos 50”, mas que esse desempenho pode ser atribuído a um conjunto de variáveis: a conjuntura histórica do período, a capacidade de decisão empresarial para captar as demandas do seu tempo e apostar no novo, a boa condição financeira do jornal e a moderação política do *Jornal do Brasil*.

Em seu estudo sobre o jornalismo nos anos 50, Abreu (1996, p.58) fez análise dos suplementos literários, com a intenção de conhecer a entrada de novas ideias, bem como identificar a atuação dos intelectuais nesses cadernos. Ao expor que esses suplementos acolheram diversas linguagens e abrigaram nomes da geração de escritores, poetas, contistas, ensaístas e críticos desta década, Abreu afirma que eles, no entanto, não foram o lugar de recepção de um discurso ideológico e político de esquerda. Esse viés, segundo a autora, entrava de outras formas, tais como o cinema crítico, o teatro engajado, a poesia concreta, artes plásticas e música.

Para Abreu, as transformações do jornalismo na década de 1950, principalmente com uma linguagem mais objetiva e com prioridade à notícia em detrimento da opinião, vão se acelerar na década de 1960, com a televisão. Nesse sentido, ela afirma que as redações foram sendo ocupadas por outro tipo de jornalista: o de formação especializada que acabava de concluir os recém-criados cursos de jornalismo, sendo que “os intelectuais, escritores, poetas e artistas foram cedendo lugar ao jornalista profissional, especializado em resenhar obras recém-editadas” (p.58).

Foi nessa época que cresceu a discussão sobre a regulamentação profissional de jornalista, o que culminou com um decreto-lei em 1969 sobre o assunto. O texto estabelecia a exigência do diploma em Jornalismo para exercer a profissão, norma derrubada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 2009. A decisão tem sido hoje questionada pela Federação Nacional de Jornalistas (Fenaj).

O período de repressão levou o jornalismo para a “nota oficial”, com o uso das versões do governo. Raramente aconteciam entrevistas e era comum a fonte dizer o famoso “nada a declarar” aos repórteres. A dificuldade de acesso já acontecia no credenciamento dos jornalistas junto aos órgãos governamentais:

Nos anos 70, em Brasília, as restrições ao credenciamento de jornalistas junto ao Palácio do Planalto e à administração direta ou indireta afetam jornais e emissoras de rádio e televisão locais, regionais, nacionais e estrangeiros, abrangendo 60% das notícias de política e economia. As relações entre o poder e a imprensa se agravam a partir da crescente hostilidade do governo, que não reconhece como legítimo o direito à informação. O credenciamento expõe uma crise irremovível, desde que o autoritarismo se considera dono da verdade e inclui a investigação jornalística entre os crimes que, a seu critério, capitula contrários à segurança do Estado. A guerra contra a imprensa não atinge só a liberdade de informação. Toda a sociedade – mesmo pequena parcela que não se beneficia diretamente das notícias, por desinteresse ou por adesão à censura – é punida, participe ou não dela. Os principais centros de informação do país – a sede do governo federal, os Ministérios militares, o Itamarati, o Legislativo e o Judiciário e as maiores estatais, repartições da justiça civil e militar – cerceiam com rigor o exercício do jornalismo (BAHIA, 2009, p.324).

Bahia diz que a única exceção ficou por conta do Congresso Nacional, mas ele aponta as limitações para apuração do que era dito em *off* (sem identificação da fonte) nas demais instâncias impactadas com aquela determinada informação. Os líderes do governo, segundo ele, evitavam comentar assuntos que já tinham se tornado público, “com receio de ferir susceptibilidades no interior do regime militar” (p.324).

De acordo com Dines (1986, p.91), o jornalismo investigativo foi sendo abandonado pela imprensa, “justamente quando os grandes jornais preferiram a linha ‘empresarial’, que consiste basicamente em informar sem comprometer-se”. Outra questão que desferiu o “golpe” nesse processo, segundo ele, foi a organização, por parte das organizações privadas e públicas, de departamento de informações para “filtrar e divulgar através de notas e releases, a matéria de seu interesse ou que lhes era solicitada”.

Esse novo “perfil” afetou diretamente a produção jornalística. Segundo Seabra (2006, p.131), o “jornalismo político sofreu um duro golpe nesse período” e ficou proibido de tocar em assuntos que tivessem relação aos que fizeram oposição ao golpe. Nesse momento de crise do jornalismo político, ele aponta o surgimento das revistas semanais *Veja* (1968), *Istoé* (1976), entre outras, que “formarão um espaço novo para a reportagem e a análise políticas, mesmo sob forte censura”.

O jornalismo se volta para a economia, que passava pelo momento do “milagre” e do crescimento do PIB. O governo fazia a divulgação dos seus feitos e realizações. A divulgação dos avanços na economia pela imprensa representou estratégia do governo, “já que o desempenho da economia era uma fonte de legitimação política para um regime instalado e mantido pela força” (ABREU, 2002, p.22). O jornalismo econômico, na avaliação de Lene (2010, p.30), atingiu a maioria não apenas devido à modernização da economia e à censura no noticiário político, mas também em razão de novas necessidades e aspirações das classes médias em ascensão.

Apesar das dificuldades impostas para o exercício do jornalismo durante o regime militar, foram publicadas reportagens que tiveram um perfil mais crítico. Para Nascimento (2010, p.42), “lembrar das dificuldades impostas pelo regime militar à prática do jornalismo investigativo não equivale a dizer, é claro, que nesse período não houve reportagens investigativas”.

Algumas dessas reportagens foram reunidas no livro *Dez reportagens que abalaram a ditadura*, que inaugurou, em 2007, a coleção Jornalismo Investigativo, uma parceria entre a Editora Record e a Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji). Entre os temas abordados estiveram corrupção, denúncias de torturas, fome e pobreza. Para o jornalista

Fernando Molica, organizador do livro e autor da apresentação da obra com o texto “Muito além do embrulho de peixe”, vistas em conjunto, as reportagens permitem uma nova leitura do regime militar e de suas consequências que mais chamavam a atenção dos jornalistas e da sociedade, embora saliente que a seleção das matérias não pretendeu esconder o fato histórico do apoio quase unânime dos jornais e revistas ao golpe de 1964.

Castilho (2010) analisou as reportagens vencedoras no Prêmio Esso¹⁹ no período da ditadura militar. Ele constata que apenas três reportagens identificadas mais diretamente com a temática política foram contempladas na categoria principal em 15 edições do prêmio: “113 dias de angústia – impedimento e morte de um presidente”, do jornal *O Globo*, premiada em 1970; “Assim vivem os nossos superfuncionários”, de *O Estado de S. Paulo*, em 1976; e “Exclusivo: fala Figueiredo”, publicada pela *Folha de S. Paulo* e vencedora do prêmio em 1978. Para ele, a baixa representatividade de reportagens políticas pode ser associada ao controle do governo “exercido através de diferentes instrumentos de coerção e intimidação, dentre eles a censura prévia e principalmente a autocensura” (p. 322). Além desses fatores, Castilho cita mecanismos de vigilância sobre os conteúdos informativos e uma nova relação dos repórteres com as fontes oficiais, após o desenvolvimento de assessorias de imprensa e a disseminação de releases.

É preciso observar uma relação íntima entre o governo e os órgãos de imprensa. Ao mesmo tempo em que monitoravam e censuravam as notícias, os governos militares “financiaram a modernização dos meios de comunicação” (ABREU, 2002, p.15), com o investimento em publicidade nos órgãos de mídia. Essa modernização era a forma do governo, segundo Abreu, de montar uma estratégia ligada à ideologia da segurança nacional, com a implementação de um sistema de informação capaz de integrar o país no contexto de um “projeto que o Estado era entendido como o centro irradiador de todas as atividades fundamentais em termos políticos” (p.15). Três órgãos foram criados, representando símbolos desse projeto: Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), Ministério das Comunicações e Telebrás.

Abreu aponta ainda que o contraponto à concentração dos meios de comunicação, motivada pelo apoio financeiro do governo, foi o desaparecimento de vários jornais e revistas. A explicação refere-se à elevação do custo de papel. Com a crise do petróleo, em 1973, o

¹⁹ A criação do Prêmio Esso ocorreu em 1955, mas a sua primeira edição foi realizada um ano depois, com o apoio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). A primeira reportagem vencedora foi “Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara”, de Mário de Moares e Ubiratan Menezes. Publicada na revista *O Cruzeiro*, a reportagem contou a saga dos fugitivos da seca do Nordeste.

papel de imprensa teve o seu preço elevado. Na época, o Brasil exportava 60% do seu consumo.

Em outubro de 1975, um fato traz mudanças para repensar o jornalismo e motiva a discussão dos rumos do regime autoritário: a morte, sob tortura, do jornalista Vladimir Herzog, aos 38 anos, nas dependências do Departamento de Operações Internas (DOI) do II Exército em São Paulo. Ele atuava como diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, cargo que assumiu por escolha do então secretário de Cultura José Mindlin. O jornalista foi uma das vítimas da Operação Jacarta, que tinha a finalidade de aniquilar a militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Vlado, como era conhecido entre os colegas, se apresentou espontaneamente para depor sobre as acusações de envolvimento com o PCB.

Um dia depois, o comando do II Exército informava que o corpo do jornalista havia sido encontrado enforcado, “usando para tanto a cinta do macacão que usava”, em um gesto que seria consequência de ter se “conscientizado da sua situação e estar arrependido da sua militância”. Chegou a ser instaurado um inquérito policial militar (IPM) para apurar as “circunstâncias do suicídio”, tese falaciosa e combatida por familiares do jornalista e amigos.

A morte do jornalista aconteceu em um ambiente eleitoral marcado pela derrota da Arena, partido do governo, nas urnas, e por um processo de distensão e abertura política, no governo de Ernesto Geisel. A chamada linha dura dos militares atuava contra esse projeto de liberalização, com maior repressão aos movimentos de esquerda e atos de violência. Diante da morte de Vlado, houve reação de parte da sociedade contra as torturas. O Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, na época dirigido pelo jornalista Audálio Dantas, confrontou o inquérito policial. Autor de um livro que conta essa história, Audálio Dantas afirmou que a reação do Sindicato dos Jornalistas foi decisiva para o movimento de protesto contra o assassinato de Vlado.

As vozes de protesto que se ergueram no Sindicato dos Jornalistas ecoaram em todo o país. As mensagens de apoio que começaram a chegar na véspera multiplicaram-se na manhã de terça-feira. Eram vozes de ajudaram a espantar o medo. Vinham de organizações internacionais de trabalhadores de imprensa, como a Federação Internacional dos Jornalistas (FIJ), que, juntas, representavam mais de 230 mil profissionais de imprensa de todo o mundo. E vinham também de gente anônima, como o cidadão que deixou uma carta na portaria do Sindicato: ‘Nós, do povo, também estamos solidários com a classe e sentimos profundamente o desaparecimento trágico e confuso do jornalista e professor Vladimir Herzog’ (DANTAS, 2012, p.261).

Cerca de oito mil pessoas compareceram em ato ecumênico, em memória do jornalista, na Praça da Sé, organizado por dom Paulo Evaristo Arns, pelo reverendo James

Wright e com a participação do rabino Henry Sobbel. Três meses depois, o operário Manoel Fiel Filho foi encontrado morto em circunstância semelhante, com a mesma versão do governo de “suicídio”.

Para Moraes (2006, p.26), no fluxo de conjuntura específica de crise política e econômica dos anos 70, novos atores sociais surgiram nesse processo a partir do caso Herzog, com diversas concepções em torno da cidadania. Nesse sentido, o historiador afirma que a morte do jornalista fez surgir uma rede cultural de informações tecida pela classe média intelectualizada da cidade de São Paulo e construída sobre determinada geografia social do município. Esse grupo criou, segundo Moraes, uma linguagem comum de representações ideológicas, como ideal de participação, pluralidade e igualdade de direitos, que propiciou uma identificação social e, mais tarde, consolidou a ideia de cidadania.

Os vários protagonistas sociais - imprensa, estudantes, governo, igreja, advogados, Sindicato dos Jornalistas de São Paulo e associações de mães - se posicionaram diante da tragédia, na avaliação do pesquisador, “mirando-se mutuamente e nas contradições do próprio movimento” (p.111). Ele avalia ainda que esse caso abre caminhos para a retomada dos conceitos de tolerância e cidadania, relacionando-os a problemas atuais, como a continuidade da tortura em presos comuns, as muitas oposições ao diálogo democrático e o papel do Estado na repressão.

De acordo com o jornalista Paulo Markun, colega de trabalho de Vlado na TV Cultura e organizador de um livro sobre o caso, publicado dez anos depois, esse fato gerou reação popular e mudanças na história brasileira, abortando um “golpe dentro do golpe”.

A morte de Vladimir Herzog mudou o Brasil. Provocou a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias, o desrespeito aos direitos humanos. A morte de Vlado abortou um golpe dentro do golpe, estancou uma operação em marcha. E não é exagero dizer que ali, naquele prédio escuro da rua Tomás Carvalhal, no confronto entre um homem magro encapuzado e seus algozes, começou a grande transformação que fez o Brasil voltar ao caminho da democracia (MARKUN, 1985, p.11).

Sobre esse acontecimento, Kucinsky (2003, p.99) afirma que o “protesto dos jornalistas, de início tímido e hesitante, explodiu num movimento que envolveu personalidades do centro e até do campo conservador”. No campo jornalístico, ele comenta as crises internas agudas em algumas redações, levando à ruptura nas relações de trabalho e ao surgimento de uma nova modalidade de jornais alternativos, de caráter regional, como os jornais *Posição* (em Vitória), *De Fato* (em Belo Horizonte) e *Coopjornal* (em Porto Alegre).

Também avaliando o reflexo da morte de Vlado na imprensa, Abreu (2002, p.25) diz que a “censura explícita ou a autocensura dos órgãos de imprensa foi bastante amenizada, e os jornais e revistas passaram a agir com mais desenvoltura em defesa da volta à democracia, da anistia e da liberdade de expressão”.

Com esses fatos, acontecimentos sociais e mudanças no jornalismo, tanto na linguagem quanto na própria estrutura de mercado de imprensa, pode-se notar uma variedade de questões e conflitos a que jornalistas estavam submetidos no período coercitivo, provocando a possibilidade de expressão em outros territórios, inclusive na literatura. A intervenção de profissionais da imprensa em outros espaços de discussão da cultura brasileira mostra uma multiplicidade de posições, atitudes e ideias colocadas em práticas. Ao estudar o que chamou de “jornalistas-intelectuais” no Brasil, Pereira (2011) observa a potencialidade de jornalistas ocuparem outros espaços, abrindo oportunidade desses profissionais gerenciarem múltiplos pertencimentos em termos de identidade.

Os jornalistas-intelectuais podem ser definidos como indivíduos que participam de atividades distintas da produção jornalística. Pessoas que intervêm nos espaços associados à prática política, acadêmica, artística e literária. Do ponto de vista da identidade, essas situações nos levaram a pensar em dinâmicas de duplo ou triplo pertencimento, na aquisição de estatutos concorrentes ou complementares ao de jornalista (PEREIRA, 2011, p.62).

Entendemos que os jornalistas-escritores autores de ficção durante a ditadura militar podem ser compreendidos nesse cenário observado por Pereira, na medida em que eles desempenharam outros papéis sociais, até mesmo de forma simultânea, como foi o caso da proximidade com a literatura.

Capítulo 3 – Cultura, política e literatura pós-golpe de 1964

Ao pesquisarmos a participação do jornalista diante dos conflitos abertos no período ditatorial, consideramos de importância ressaltar as relações entre política e cultura. Essas relações fizeram, em grande parte, o desenvolvimento da vida cultural, incluindo a literatura, que moveu profissionais da imprensa.

Em *Cultura e política, 1964-1969*, o crítico literário Roberto Schwarz fez uma contextualização da produção cultural brasileira da década de 1960, levando em conta as limitações e contradições das iniciativas surgidas no período. Publicado originalmente, em 1970, na revista francesa *Les Temps Modernes* e depois traduzido para o público brasileiro, o ensaio é considerado fonte para os pesquisadores que analisam as atividades culturais e suas relações com a política.

Com críticas diretas aos caminhos escolhidos pelos artistas, Schwarz propõe o conceito de “hegemonia cultural de esquerda” para explicar as dinâmicas culturais nos primeiros anos da ditadura militar, instalada em 1964 com o golpe e que tinha, entre seus objetivos, evitar a comunização do país. Apesar do comando da direita no Brasil, que derrubou o governo de João Goulart, Schwarz argumenta que a esquerda vai conduzir grande parte dos processos culturais e, em suas próprias palavras, dará “o tom” nos “santuários da cultura burguesa”.

Para o autor, há ambiguidade nessa hegemonia na medida em que os intelectuais eram de esquerda, enquanto suas produções difundidas para os meios de comunicação e comissões de governo não tiveram esse perfil. Ele explica essa contradição no conteúdo das obras em razão das características que o socialismo se difundiu no Brasil antes de 1964 ao ser “forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”. Além disso, ele cita que o Partido Comunista não conseguiu especificar a ligação entre imperialismo e reação interna, situação que refletia no cenário cultural.

Até o golpe, Schwarz observa o cenário de efervescência cultural, com várias formas artísticas e a forte presença dos jornais no cotidiano brasileiro, o que o fez avaliar que o “país estava irreconhecivelmente inteligente” (p.21). Com o golpe e a instauração da repressão, o autor enfatiza que o processo da cultura perde sua força e, ao mesmo tempo, as iniciativas do período não mais refletiam caráter revolucionário, ganhando contornos para chegar ao grande público. Na concepção do autor, as soluções artísticas passaram de revolucionárias a “símbolo vendável da revolução”, além do momento caracterizado pela combinação do moderno e do

antigo, “das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga”.

Nesse contexto, o estilo tropicalista e o seu reflexo no teatro, principalmente as peças do grupo Oficina, dirigidas por José Celso Martinez Corrêa, receberam duras críticas de Schwarz por não estarem aliadas ao processo histórico, à autonomia das pessoas e ao impacto político. Sobre o tropicalismo, ele afirma que o movimento tem caráter alegórico do país e o veículo utilizado para expressão é moderno, mas o seu conteúdo é arcaico. Em oposição ao pensamento que poderia sugerir o tropicalismo com intenções revolucionárias, o autor levanta a questão que o movimento atuou com a “conjunção esdrúxula do arcaico e do moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional” (p.32). Ao se utilizar de modelo estrangeiro e decodificado por um público específico, o tropicalismo estaria, segundo ele, retratando o “atraso do país”, sem pensar os desafios em questão na realidade brasileira.

De forma geral, Schwarz argumenta que o movimento cultural em plena ditadura representou uma “floração tardia” e é fruto de “dois decênios de democratização” (p.52). Ao ressaltar a derrota com o golpe e os próprios conflitos da direita e da esquerda nesse contexto da ditadura, o autor ressalta a crise da intelectualidade para representar o país. Elegendo no final do seu ensaio o romance *Quarup*, de Antônio Callado, como possibilidade de consciência histórica e do lugar do intelectual no contexto repressivo, o autor mostra que as saídas apontam para o envolvimento nas lutas e o retorno da cultura ao seu papel de conscientização e reflexão das mazelas do país.

Para a compreensão das lutas políticas e culturais dos anos 60 e início dos anos 70, Ridenti (2000) expõe a hipótese de um “romantismo revolucionário”, que valorizava a vontade de transformação e um processo da construção do homem novo (nas palavras de Marx), mas o modelo desse homem novo “estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (p.24). Segundo o pesquisador, versões diferentes desse romantismo estavam presentes nos movimentos sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964, como os de trabalhadores urbanos, estudantes e intelectuais.

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se do romantismo, sim, mas revolucionário. [...] A volta ao passado, contudo, seria a

inspiração para construir o homem novo. Buscavam-se no passado elementos que permitiram uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, a o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro (RIDENTI, 2000, p.25).

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves também analisaram o cenário cultural da época, especificamente a literatura. Rebatendo a ideia de que literatura do período tenha sido apagada, eles apontam o surgimento de novos autores e o movimento editorial, embora tenham salientado que essas características não são por si só vitalidade da literatura. Ao analisarem opções de linguagem e a produção do período, os pesquisadores colocam a literatura no centro do debate cultural. Nesse contexto, eles avaliam que, na década de 1970, surgiram condições para a consolidação de um mercado para a produção cultural e outras características marcantes, como indícios da profissionalização do escritor, o “surto” da poesia, a promoção de concursos literários, a proliferação de revistas da área, as editoras fazendo lançamentos do ponto de vista mercadológico e a imprensa abrindo espaço para os suplementos de literatura.

Surge um número surpreendente de novos autores, ressurgem outros tantos, caracteriza-se o boom da ficção, concretizam-se alternativas por baixo e por cima da terra, correntes e contracorrentes. Assiste-se às tendências do nacionalismo e do populismo ressurgindo com forte apelo, e o mercado editorial ensaia sua maturidade comercial. Sobretudo, a literatura, mais do que na década anterior, atrai as atenções e inscreve-se significativamente na atualidade do debate cultural (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p.98).

Em *Mercado editorial brasileiro*, Sandra Reimão fez um perfil da produção literária de 1960 a 1990. Ligando a produção da época a fatores sociais políticos e econômicos do país, a pesquisadora interpreta os caminhos escolhidos pelos leitores a partir dos livros *best-sellers*. Na década de 1970, as características expostas do cenário brasileiro apresentado repercutiram na literatura. Até 1973, Reimão registrou a presença de autores que tinham forte ligação com a televisão, como Marisa Raja Gabaglia (então jurada do programa de auditório de Flávio Cavalcanti) e Chico Anísio.

A partir de 1974, com a crise do “milagre”, a pesquisadora constata uma literatura engajada e política, de caráter também jornalístico, preocupada com os rumos do país. Nesse cenário, estão Érico Veríssimo (*Incidente em Antares* e *Solo de Clarineta*) e Chico Buarque de Holanda (*Calabar*, *Fazenda Modelo* e *Gota d'Água*). No final dos anos 70, é apontado o *boom* do realismo fantástico, com Gabriel Garcia Marques e Mário Vargas Lhosa. Além desses perfis, a pesquisadora afirma que convivia na lista dos mais vendidos uma literatura brasileira bastante “complexa e “elaborada”, com livros de Pedro Nava, Clarice Lispector,

Osman Lins, Lúcia Fagundes Telles e Raquel de Queiroz. Diante desses caminhos literários, Reimão conclui que, apesar da década de 1970 ter representado um período de solidificação da indústria cultural, isso não significa um “vazio cultural”.

Industrialização da produção cultural – foi esse o termo com que mais nos deparamos ao tentar entender e descrever o mercado editorial brasileiro nos anos 70, seu desempenho em vendas e a literatura brasileira aí presente. O fato de focar a década de 70 como um período em que a indústria cultural e a produção cultural massificada se solidificaram no Brasil não implica que aceitemos uma visão global da época como a de um ‘vazio natural’. Nossa ênfase aqui, pela própria especificidade do tema mercado editorial, foi no aspecto quantitativo da produção cultural do período e nas variações do perfil aí dominante. Isso não quer dizer que, mesmo sem ter atingido o mercado de forma significativa, não tenha existido nesta época produção cultural de qualidade nem elaboração que passasse por outros caminhos e rumos que não os da crescente massificação da cultura (REIMÃO, 1996, p.73).

3.1 Livro-reportagem e romance-reportagem: possibilidades narrativas

Na década de 1970, jornalistas participaram do cenário cultural brasileiro, além da ficção literária, com duas outras narrativas: o livro-reportagem e o romance-reportagem. Para Sato (2000), essa produção dos anos 70, em que o “livro-reportagem e o romance deram vazão à ânsia de veicular informações que a censura do regime militar impedia, coloca a questão das áreas de atuação da literatura e do jornalismo como complementares, como dialógicas”.

Muitos deles foram influenciados pelo *new journalism*, tendência que teve impulso na década de 1960, nos Estados Unidos, e que utilizava recursos da literatura para a redação de matérias jornalísticas. Consolidado pelo escritor Truman Capote, no livro *A sangue frio*, que narra, a partir de entrevistas com assassinos, um crime brutal no interior dos Estados Unidos, o *new journalism* consagrou nomes de repórteres como Tom Wolfe e Gay Talese. Em seu famoso ensaio chamado *The New Journalism*, Tom Wolfe comenta a possibilidade dos usos de recursos literários no jornalismo que ajudariam a “excitar o leitor, tanto intelectual quanto emocionalmente” (p.8). Os quatro recursos apontados por Wolfe foram reconstruir a história cena e cena, registrar diálogos completos, apresentar as cenas pelo ponto de vista de diferentes personagens e registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem.

Segundo Pena (2006, p.53), o que vai proporcionar o advento do *new journalism* na década de 1960, nos Estados Unidos, foi a insatisfação de muitos profissionais da imprensa com as regras de objetividade do texto jornalístico, expressas no chamado *lead*. Bulhões (2007, p.46) traz ainda a ideia de que o advento do *new journalism* revela uma admirável

consonância com o espírito transgressor da década de 1960 e diz ser compreensível e ao mesmo tempo revelador situar o desabrochar dessa vertente no período de profunda transgressão de valores e comportamentos.

Também não deixa de ser revelador notar que tal vertente tenha surgido exatamente nos Estados Unidos, o país de onde provieram as maiores exigências de um jornalismo objetivo, ágil e pragmático. O fato de o *new journalism* ter surgido ali é sintomático de uma atitude de reação. No país em que o jornalismo mais de desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujos produtos redacionais passam por uma estrutura similar à linha de produção industrial, compreende-se que o *new journalism* tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. E para elaborar formas expressivas de uma “nova” textualidade jornalística, desatrelada da pasteurização e do pragmatismo noticiosos, desatando o nó da gravata da burocracia redacional, os representantes do *new journalism* convocaram conscientemente as armas – e os barões assinalados – da literatura (BULHÕES, 2007, p.146).

Os jornalistas americanos buscaram em Balzac e Dickens, escritores que falavam do cotidiano, do chamado realismo social, para contar suas histórias com personagens reais. Essa tendência teve repercussão na imprensa brasileira. A revista *Realidade*, lançada em 1966 pela Editora Abril, e o *Jornal da Tarde* (com o repórter Marcos Faerman, por exemplo) apresentaram elementos narrativos do *new journalism*. A revista *Realidade* ousava em seus textos. Os repórteres vivenciavam a realidade dos entrevistados e dos fatos. A revista contou com grandes “contadores” de histórias, como José Hamilton Ribeiro e João Antônio.

Na avaliação de Moraes (2007, p.56), é possível encontrar elementos característicos do *new journalism* nas reportagens de *Realidade*, tais como a presença do repórter na matéria transmitindo suas impressões a respeito do assunto tratado, a não preocupação com o “furo” jornalístico e o estilo do texto, “que, muitas vezes, fazem a reportagem parecer uma crônica ou um romance”. Acrescenta que o uso que a revista fez dos recursos do *new journalism* foi “muito próprio”, englobando-os aos seus propósitos.

O significado do *new journalism*, segundo Faro (1997), abria as perspectivas da reportagem além dos limites da imprensa americana, permitindo a revisão do papel do profissional de imprensa na indústria cultural, “já que o nível de autonomia do seu trabalho se ampliava em função dos novos códigos de abordagem propostos pelo movimento” (p.19). Pesquisador da história da revista *Realidade*, Faro afirma que, ainda que o surgimento da *Realidade* responda a causas encontradas no desenvolvimento da própria imprensa brasileira e na evolução do nível de realismo crítico provocado pela conjuntura político-cultural que absorve a intelectualidade dos anos 60, o entendimento do código proposto pelo *new journalism* é fundamental para que compreenda toda a abrangência de sua proposta editorial.

Nesse sentido, ele considera controversa a hipótese que tenha uma relação direta entre o código narrativo do *new journalism* e a produção jornalística de *Realidade*. Embora reconheça a possibilidade de que profissionais da revista tenham lançado mão de vários elementos daquele código, Faro não vê isso como uma influência direta sobre o estilo *Realidade*, já que envolveu um desafio colocado para toda grande reportagem nos anos 60.

Para Lima (2004), o principal legado do *new journalism* encontrou sua “mais refinada expressão no livro-reportagem”, porque este, apesar dos avanços da reportagem literária em veículos cotidianos, “ainda oferece as condições ideais para a narrativa jornalística que precisa escapar à indústria cultural cerceadora do jornalista criativo” (p.211). Lima defende a hipótese de que o livro-reportagem exerce um papel extensor do jornalismo impresso cotidiano ao cobrir vazios deixados pela imprensa, ampliando, para o leitor, a compreensão da realidade.

Ao discordar da visão de Lima sobre livro-reportagem, Ferreira (2003) vê o fenômeno dessa narrativa como uma categoria de produção cultural vinculada às tensões existentes entre discursos da literatura, do jornalismo e da história. Adotando a perspectiva da análise do discurso, Ferreira afirma que o livro-reportagem deve ser entendido dentro de uma ótica de uma análise da comunicação como processo social e histórico, das produções de sentidos e das tensões com outros discursos.

Desse modo, ao invés de ampliação, temos tensão em todos os sentidos: na relação com o jornalismo / imprensa (no tratamento diferenciado do fato noticioso, na temporalidade – em termos de enunciação única não sucessiva e nas angulações forma-conteúdo), na relação com a literatura (nos dilemas entre ‘qualidade’ e massificação, entre atualidade / contingência e permanência etc.), na relação com a recepção (com o público – levado a ver o diferente e a enxergar a si mesmo sob outros prismas; com as autoridades governamentais e não-governamentais – a censura oficial e não-oficial do Estado, da moralidade pública, da religião, das editoras, a perseguição policial e não-policial; com a crítica etc.). (FERREIRA, 2003, p.326).

A produção brasileira de livro-reportagem conta com *A Ilha*, de Fernando Morais, *A sangue quente: a morte de Vladimir Herzog*, de Hamilton Almeida Filho, *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida*, de Ignácio de Loyola Brandão, entre outros.

O romance-reportagem também caracterizou outro limiar e tensão entre literatura o jornalismo. Caracteriza-se por abordar fatos reais, entretanto, se misturam técnicas ficcionais. A expressão romance-reportagem apareceu na década de 1970 como título de uma coleção publicada pela Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira. Entre os romances-reportagem publicados no Brasil, tivemos: *Lucio Flávio, o passageiro da agonia* e *Aracelli, meu amor*

(ambos de José Louzeiro), *A menina que comeu césio* (Fernando Pinto) e *O caso Lou* (Carlos Heitor Cony).

Ao estudar o papel do romance-reportagem, Cosson (2007, p.37) enfatiza que a “aberta a todas as experimentações e declaradamente comprometida com o momento histórico, a literatura plural da década de 1970 também apresenta uma forte ligação com o jornalismo”. Ressaltando que essa ligação parece ultrapassar as opções temáticas e estilísticas individuais ou comportamentais, Cosson atribui esses laços aos seguintes fatores: grande número de escritores-jornalistas, a censura e a função de informar que a literatura assumiu no período, o impacto da indústria cultural e a situação de marginalidade com que muitos autores foram confrontados.

Cosson defende a autonomia do romance-reportagem como gênero que resulta do entrecruzamento de dois discursos, mas ressalta ser importante entender a ambiguidade para além do estatuto do gênero, “pois ela é parte da própria constituição textual das obras” (p.63).

Essa autonomia do gênero do romance-reportagem não é facilmente percebida na leitura de obras isoladas por força de seu estatuto narrativo ambíguo. Situado na fronteira do discurso literário com o discurso jornalístico, o romance-reportagem é paraliterário e parajornalístico simultaneamente, requerendo, para a sua leitura, a elasticidade dessa linha fronteira que separa, mas também une, o romance e a reportagem. Fazer dessas narrativas um tipo de romance é desconsiderar seu lado jornalístico e tornar falho o lado literário. Considerá-las como jornalismo é ignorar sua apropriação do literário e negar sua especificidade narrativa. Gênero ambíguo, produto de fronteiras e paralelos, o romance-reportagem confirma sua especificidade de gênero narrativo autônomo ao declarar-se diferente do jornalismo e da literatura pelas semelhanças mesmas que cultiva com o romance e com a reportagem (COSSON, 2007, p.62).

Para Bianchin (1997, p.91), que também pesquisou o romance-reportagem, essa narrativa está alicerçada em acontecimentos comprovados e comprováveis, o que “não assegura de antemão a estes textos a condição de jornalísticos, mas assegura ao jornalismo um certo controle na construção desses discursos. Bianchin explica que, por um lado, ao compor uma história para ser publicada em livro e em que o texto se utiliza da imaginação para reconstruir cenas, o autor deixa de ter os compromissos com a verdade factual que regem o jornalismo. Por outro lado, esses mesmos compromissos não podem ser ignorados na medida em que há um propósito de narrar fatos reais, amplamente documentados em jornais e revistas.

Galvão (2005) afirma que são nos anos 70 que “avultam o memorialismo e o romance-reportagem, que como que demarcam os limites laterais do biografismo, com ambos mantendo fronteiras às vezes indistintas”. O biografismo, segundo a autora, é uma tendência

que surge com intensidade, em voga internacional, e tomou impulso no Brasil na década de 1970, “quando os autores passam a vasculhar desvãos e personagens mais enigmáticos”. A professora aponta uma origem específica: o resgate da saga da esquerda, duramente reprimida pela ditadura militar de 1964, ramificando depois em várias direções, inclusive o cinema.

3.2 Crítica literária: balanço e perspectivas

Naturalistas, alegóricos, documentais e fragmentários. Essas foram algumas palavras utilizadas pela crítica literária para descrever os romances da década de 1970. As posições em relação às escolhas tomadas pelos autores foram manifestadas de maneiras distintas pela crítica, algumas delas divulgadas no calor dos acontecimentos e também logo após o fim da ditadura militar.

A crítica literária e professora Flora Sussekind foi uma das primeiras a analisar as obras dos anos de autoritarismo, em ensaio publicado originalmente, em 1985, em uma coleção da Jorge Zahar Editora. Segundo a pesquisadora, uma “função parajornalística” esteve presente em grande parte das obras, em meio à situação de censura aos jornais e aos meios de comunicação. Sussekind questiona a preferência por uma literatura pautada por pistas alegóricas e pela referencialidade, e não “por uma linguagem menos ‘figurada’ e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderia responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime militar” (p.18).

Em geral sequer se pensa na possibilidade de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período. Imagina-se que essas seriam as únicas saídas possíveis tendo em vista o rigor da censura. Quando lembramos, no entanto, a existência de textos mais tensos e capazes de trabalhar ficcionalmente com silêncios, cortes, risos nervosos, não parecem tão inevitáveis assim os rumos tomados pela literatura brasileira pós-64. A censura deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesmo é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios. E personagem talvez não tão poderoso quanto se imaginava. [...] Ao contrário do que se pensa normalmente, a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares com campo da cultura depois de 1964. Assim como no plano estritamente político não se pode falar destas duas décadas como um todo monolítico, também a estratégia cultural não se manteve idêntica (SUSSEKIND, 2004, p.20).

Ao analisar a relação e ficção e política nos anos 70, Pellegrini (1996) diz ser simplista submeter a produção desse período ao grifo específico da situação política e social brasileira, sem levar em conta contingências mais amplas, que dizem respeito ao desenvolvimento do capitalismo como um todo. Por isso, a pesquisadora contextualiza o romance brasileiro dos

anos 70 numa dimensão maior, apresentando traços de “transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal” (p.14).

Em primeiro lugar, as tão propaladas ‘gavetas vazias’ encontradas após a atenuação e o desaparecimento da censura institucionalizada apresentavam-se, na verdade, cheias de interrogação como as que colocaram até aqui. Havia muita coisa por baixo do chamado ‘vazio cultural’: um fervilhar subterrâneo de ideias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam; ao lado disso, um crescimento notável do mercado editorial, inflado por um sem-número de obras de autores anteriormente atuantes, de novos e de novíssimos, além da afirmação do conto como gênero narrativo de maior evidência, e do florescimento da chamada ‘poesia marginal’ (PELLEGRINI, 1996, p.14).

A censura e a repressão aos escritores representaram, na avaliação de Santiago (2004), “duas das formas mais exigentes de negação da necessidade da literatura e de afirmação da necessidade de informação”. Isso fez com que a literatura passasse para “um nível secundário” e, no momento em que os meios de comunicação de massa foram proibidos de informar, o “texto não precisa ser literário, bastava que veiculasse a informação justa e necessária” (p.40). Santiago afirmou ainda que há na literatura daquele período, em particular nas obras de Murilo Rubião, Rubem Fonseca, Autran Dourado, Lygia Fagundes Teles, Ivan Ângelo, Antônio Torres e outros, “um trabalho feito em cima do ódio e da vingança que desarticula limites históricos e circunstanciais, para liberar ao leitor de hoje a essência da tragédia humana” (p.41).

Para Silverman (2000, p.31), o modo que o regime militar e suas consequências influenciaram a literatura brasileira parece ser uma questão presunçosa, já que havia o cenário de torturas, assassinatos e exilados. No entanto, observa que os ficcionistas mereciam atenção porque foram eles que, paradoxalmente, “melhor puderam comunicar a dura realidade, as notícias que, por longo tempo, ficaram oficialmente abafadas”. Em seu estudo, divide as obras que exemplificaram o espírito de protesto nos seguintes segmentos: o romance jornalístico, romance memorial, romance de massificação, romance de costumes urbanos, romance intimista, romance regionalista-histórico, romance realista-político, romance da sátira política absurda e romance da sátira política surrealista.

Qualquer balanço da literatura brasileira pós-1964 e, especialmente do romance de protesto, deve considerar vários fatores conexos e interdependentes. Nascidos, na maioria de circunstâncias extraliterárias em rápida transformação, todos os textos foram influenciados pela alternância funesta da repressão e da agitação, relacionada com a profética dívida positivista de ordem e progresso. Quando examinados desapaixonadamente e num contexto mais amplo, esses fenômenos socioeconômicos

e, além de tudo, políticos, que influenciaram a produção literária, são consequência das dores de crescimento do Brasil, refletindo uma preocupação permeável e inconsciente com o caráter nacional. Essa crise de identidade, comum nos países emergentes, foi ampliada pelas dimensões continentais do país e certamente exarcebada pelo golpe militar (SILVERMAN, 2000, p.417).

A memória da ditadura militar brasileira, na avaliação de Ginzburg (2012), se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Cabe à crítica, entre outras tarefas, o discernimento entre as várias formas de produção cultural para estabelecer critérios e valor, de acordo com Ginzburg.

Sem excluir controvérsia e incerteza, o debate sobre esses critérios está longe de ser consensual. A crítica universitária se ocupou, até hoje, de modo espantosamente insuficiente das relações entre literatura brasileira e a ditadura militar. Muitos fatores contribuíram para isso, incluindo a presença de ideologias autoritárias nas universidades (Oliveira, 1983), a cooptação da elite intelectual pelo sistema de poder (Miceli, 2004), e a circulação de correntes críticas defensoras de análises literárias que desconsideram o contexto histórico (Bosi, 1992). Um fator de presença constante é a alegação, dentro da política de especialização do saber, de que a ditadura militar não é um assunto para a crítica literária. Os críticos deveriam, na linguagem que remonta, entre outros, a Afrânio Coutinho, distinguir o literário do social e se ocupar de seu objeto de maneira autônoma (Coutinho, 1975). Indo mais longe, textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que destituiria de interesse artístico, havendo neles apenas valor documental (GINZBURG, 2012, p.424).

Como podemos mostrar, as avaliações da literatura dos anos 70 foram variadas e de caráter multifacetado, a partir das visões e conceitos teóricos de seus críticos e pesquisadores. Para esta pesquisa, elas contribuem para trazer a dimensão das relações entre jornalismo e literatura no período autoritário, bem como seus lugares na cultura da época. Apesar das críticas dessas interações, consideramos que o jornalismo e a literatura devem ser entendidos em sua complexidade dos discursos e não com uma simples guerra de “mundos separados” e de resistências. Além disso, partilhamos da visão de que os temas, assuntos e abordagens da produção cultural do período militar geram desafios hoje de análise como forma de repensar a memória da ditadura em meio às questões que ainda esperam respostas.

Capítulo 4 – Personagens-jornalistas e autores: conflitos internos e memória

A literatura produzida durante a ditadura militar contou com a presença de jornalistas no desenvolvimento das narrativas e também nas escolhas do desenrolar do enredo e histórias. Profissionais que tiveram passagem pela imprensa contribuíram com suas visões para este personagem no cenário literário e o próprio jornalismo. Em alguns casos, a publicação do romance de autores jornalistas representou uma estreia nesse segmento, também caracterizado pela articulação da linguagem.

Entre os livros publicados nessa época que apresentaram o jornalista como autor e personagem podemos citar *Um novo animal na floresta e Domingo 22*, de Carlos de Oliveira, *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela, *Um cão uivando para a lua*, de Antônio Torres, *Cabeça de papel e Cabeça de negro*, de Paulo Francis, *Setembro não tem sentido*, de João Ubaldo Ribeiro, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *A Festa*, de Ivan Ângelo, e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu.

Qual é a imagem construída pelos jornalistas-escritores sobre os profissionais e as atividades da imprensa? Qual a capacidade dessas narrativas retratarem os bastidores da ditadura, bem como os meandros da cultura da informação e da imprensa? Qual a potencialidade desses textos emitirem rastros para a construção de uma memória e a identidade do jornalista? Afinal, em meio aos acontecimentos ficcionais, podem estar presentes histórias do processo de formação de uma pauta jornalística, dados de apuração, modos de escrita, bastidores do funcionamento da imprensa e as relações de poder. Outro elemento é a presença de indícios que podem ajudar no entendimento das ações do governo militar, dos grupos de resistência e também apoiadores.

É preciso lembrar que as rotinas da comunicação foram retratadas em produções literárias de outros períodos históricos e receberam atenção de escritores estrangeiros. Desde obras clássicas, como *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, e *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, de Lima Barreto, aos romances da contemporaneidade apresentam referências importantes para refletir sobre os traços da jornalista na literatura. Balzac conhecia bem os mecanismos da imprensa francesa e, com frequência, fazia julgamento do jornalismo praticado na época.

No segundo episódio de *A Comédia Humana*, *Ilusões Perdidas*, Balzac apresenta críticas à imprensa e aos jornalistas, por meio da trajetória do personagem Lucien Chardon, que almejava o sucesso profissional. Em *Os Jornalistas*, livro que reúne os textos *Monografia*

da imprensa parisiense e *Os salões literários*, Balzac denuncia a onipotência e a vaidade dos jornalistas. Ele não poupa a imprensa: refere-se aos jornais “como câncer que talvez devore o país” e dizia que “para os jornalistas, tudo o que é provável é verdadeiro”.

As duras críticas feitas por Balzac denotam valor e respaldo pelo fato de ele ter se envolvido com as estruturas da imprensa. Participou da imprensa como folhetinista e a maior parte das suas obras foi escrita para os jornais. No Brasil, o jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues levou para o teatro o personagem Caveirinha, repórter da peça *Boca de Ouro*. Caveirinha foi designado pela sua chefia no jornal Sol a contar a história do bicheiro conhecido como Boca de Ouro. O jornal havia recebido a notícia da morte do bicheiro.

O universo da imprensa esteve presente em outra peça de Nelson Rodrigues: *O Beijo no Asfalto*, escrita em 1960 e inspirada na história de um repórter de *O Globo* (Pereira Rego). Ele foi atropelado por um ônibus no Largo do Carioca e, no chão, perto de morrer, pede um beijo a uma jovem que havia se debruçado para socorrê-lo. Na peça, Nelson mostra o atropelado pedindo o beijo a um homem (Arandir), e o repórter (Amado Ribeiro) presencia toda essa situação. O repórter transforma o caso em um viés sensacionalista nas páginas do jornal *Última Hora*.

A literatura contemporânea conta com outros exemplos que revelam o jornalista como personagem, como *Conversa na Catedral*, de Mario Vargas Llosa, *Furo! Uma história de jornalistas*, de Evelyn Waugh, *Adeus princesa*, de Clara Pinto Correia, e *Os imperfeccionistas*, de Tom Rachman.

Para Travancas (2002), os textos literários tiveram grande poder e penetração nos mais diversos grupos sociais, ajudaram a construir mitos e a romancear atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas.

O “quatro poder” e seus agentes foram e continuam sendo na atualidade tema e protagonistas de diversas obras de ficção. É possível afirmar que a literatura imortalizou algumas imagens do jornalista; representações que certamente marcaram os futuros repórteres. Herói e bandido estiveram presentes do diferentes romances (TRAVANCAS, 2002, p.1).

Lustosa (2003) afirma que o jornalista, seu ambiente de trabalho e sua atitude diante do mundo representaram um filão para a literatura universal do século XIX, passando por Balzac, Guy de Maupassant e Eça de Queiroz. Para a pesquisadora, desde esse período, o mundo da imprensa vem sendo “representado sob uma roupagem mefistofélica, atraente e perigosa, sinônimo das tentações e dos riscos na vida da metrópole”.

O charme do ofício, me parece, está tanto no ambiente da redação quanto na própria maneira de exercê-lo. A busca da notícia é coisa de gente curiosa, bisbilhoteira, mas é também coisa de quem está na rua, de quem circula. O clima informal das redações também tem um apelo muito sedutor. Não é à toa que Artur Corvelo, em *A Capital*, sonhava em mudar para Lisboa e se tornar jornalista. Ele imaginava ‘o ruído incessante de máquinas de impressão, salas de redações resplandecentes de penas que correm sobre o papel derrubando ministérios ou edificando glórias e ditos de folhetinistas que têm a profundidade de uma filosofia, na precisão de um aforismo! E via-se lá, revendo provas, lendo o seu nome em cada jornal, fazendo civilização’. Ser talhado para o ofício de jornalista é ter uma capacidade tremenda de adaptação, disponibilidade e desprendimento para deixar de lado o que está fazendo e mudar radicalmente de assunto. Pois caiu o avião, morreu a princesa, explodiram o World Trade Center, o time de Camarões ganhou... Por isso, dentro das redações a gente encontra gente variada, gente muito interessante, gente que é confrontada todos os dias com um dilema: se é ético ou não é o que vai dizer (LUSTOSA, 2003).

O cinema, tanto nas produções brasileiras quanto estrangeiras, também mostrou atração pelo jornalismo. Em sua pesquisa intitulada “O ofício do jornalista: da sala de redação à tela de cinema”, Berger (2002) elencou 785 filmes que apresentaram a atividade jornalística nas telas – 536 produzidos nos Estados Unidos, 44 no Brasil, 33 na Inglaterra, 27 na Itália, 19 na França e outros filmes europeus realizados em coprodução. Entre os filmes analisados na pesquisa estiveram *A trama*, *A montanha dos sete abutres*, *Todos os Homens do Presidente*, *A honra perdida de uma mulher*, *A dama de preto*, *Terra em transe*, *Doce Vida*, *Íntimo e pessoal*, *Viva a república*, *Um dia muito especial*, *O informante* e *O poder da imagem*.

De acordo com Berger, a atividade profissional de jornalista se presta exemplarmente para ser equiparada à função de personagem, pois o jornalista, na sua rotina de trabalho, localiza problemas, investiga suas causas, descobre fatos e apresenta problemas na forma de enunciados; “os personagens cinematográficos são construídos através de ações (ações perspicazes, inteligentes e de atuação) quando acompanham, interferem e solucionam questões no filme” (p.15). Berger salienta também que, entre os fatores que explicam a quantidade de filmes sobre o jornalismo, está o fato de o jornalista ser o narrador da história viva, possibilitando a profissão ter um vínculo com a vida. Nesse sentido, os filmes “contam histórias acontecidas e, ao mesmo tempo, contam o processo de como os jornalistas chegaram aos acontecimentos e de como estes são transformados em notícia” (p.16).

Diante dessa diversidade de perspectivas, é possível perceber que o mundo do jornalismo representou fonte para campo ficcional. Especificamente durante a ditadura militar brasileira, com essa participação de jornalistas dos dois lados, tanto do jornalístico quanto o literário, notou-se a possibilidade da abertura do conflito até mesmo nessa relação entre a mítica objetividade da imprensa e a subjetividade proporcionada pela ficção. Representa, de

certa maneira, um dilema desse jornalista-escritor que tem do lado de fora da redação uma história a ser narrada e, no trabalho jornalístico, prazos e pautas a serem cumpridos, além do próprio cerceamento de contar o que acontecia em razão da censura.

Essa cisão pode ter sido um dos motivos do aparecimento de vários personagens-jornalistas nos livros da época. De acordo com Costa (2005), nessa dúvida do jornalista entre ver a vida passar na janela e descer para a rua no sentido de participar da luta, estava a grande questão narrativa levantada pelos numerosos jornalistas que escreveram ficção no período.

Olhar de fora é o papel do jornalista. Entrar na pele, do romancista. Mas, ao colocar o jornalista como protagonista da história, a ficção do período inverteu os papéis, estrategicamente permitindo narrar de dentro os fatos que só eram descritos de fora e friamente pelos jornais. Dizer que esses livros só vendiam porque o romance jornalístico de certa forma substituíra a imprensa em sua missão de informar – e que, quando acabou a censura, ele perdeu a razão de ser – é enxergar apenas um lado da questão. Foi todo um mundo que ruiu. Os leitores engajados que tão avidamente consumiram a ficção e a poesia nacional sumiram, assim como as condições econômicas e políticas que favoreceram essa aproximação, como a politização da vida intelectual, o milagre econômico, que bem ou mal permitiu o acesso de uma ampla parcela da população ao consumo, o ensino de qualidade e, principalmente, a entrada em cena de uma ficção voltada para as massas: a televisão (COSTA, 2005, p.164).

Participante e testemunha do jornalismo e da literatura nos anos da ditadura, o jornalista Ignácio de Loyola Brandão, autor de *Zero*, entre outros livros, comentou o conflito interno que acometia os profissionais da imprensa “mais conscientes” em virtude da presença da censura, motivando o envolvimento com a literatura. Para ele, escrever era dor e sofrimento, mas também o “exercício contínuo da indignação, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando em nossa época”, além de se sentir participante e ativo, “apesar (sempre os paradoxos) do sentimento de exclusão, perseguição e marginalização” (p.180).

A maioria dos escritores veio dos meios de comunicação, jornal, televisão, rádio, um e outro publicitário. As gerações anteriores pertenciam, em geral, aos quadros do funcionalismo público, trabalhavam em autarquias, ministérios, secretarias, departamentos de cultura etc. Uma das prováveis explicações: os jornalistas mais conscientes, sensíveis, passaram a ter conflitos intensos, provocados pela presença da censura. Diariamente, convivia-se com os fatos, violentos ou não, que eram impedidos de serem repassados ao grande público. Sabia-se, todavia não se podia publicar. Alguns destes jornalistas, sufocados por esse estrangulamento, perceberam uma brecha, já detectada pelos escritores em ação [...] Surgiu nesse tempo uma literatura que, sendo feita com arte, tinha, no entanto, uma influência forte do jornalismo, do documentário, do depoimento, com os acontecimentos cotidianos se refletindo sobre a produção. Claro que alguns fizeram melhor, outros pior. O que marcava, no entanto, era o desejo sincero de retratar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao

sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil (BRANDÃO, 1994, p.177-178).

Ao participarem desse ambiente e construírem ficcionalmente os rumos dos personagens-jornalistas e da imprensa, os autores deram contornos em um processo de auto-referenciação, o que compreende falar de si, mas também numa relação com o outro. A ficção torna-se o caminho da possibilidade de legitimidade do jornalismo e do jornalista, além de disseminação de rastros da profissão e das suas práticas. Com uma atividade de imprensa durante a ditadura militar explicitada pela variedade de posições, os personagens-jornalistas trariam elementos e indícios para a compreensão do jornalismo da época, suas contradições e realizações. Outro fator seria a própria construção de uma memória sobre o profissional aliada à identidade.

Lopes (2007) analisou a auto-referenciação no jornalismo a partir de matérias sobre o Conselho Federal de Jornalismo (CFJ), um projeto de lei apresentado ao Congresso Nacional em agosto de 2004 que suscitou debates entre os jornalistas. Segundo a pesquisadora, a auto-referenciação constitui uma estratégia privilegiada para a construção da identidade jornalística e um lugar para que os jornalistas elaborarem uma auto-imagem, reforcem valores, mobilizem representações e organizarem sua memória.

Mais uma vez, afirmamos: mesmo quando os jornalistas se auto-referenciam, eles não estão falando exclusivamente ao interior do próprio grupo. A auto-referenciação é, antes de tudo, uma estratégia de negociação de autoridade e uma forma de construção da identidade no âmbito do espaço social partilhado por diversos agentes. Por ela, o grupo reforça seus valores, apresenta-se como detentor de poder de fala, trabalha sua memória e, sobretudo, constrói sua identidade (LOPES, 2007, p. 32).

Os ficcionistas jornalistas trabalhariam, assim, nesse jogo da memória, entendendo-a não simplesmente como ato de recordação, mas também de esquecimentos. Delgado (2010) listou os múltiplos significados de memória, entre eles: retenção de elementos inerentes e conhecimentos adquiridos; estabelecimentos de nexos entre o presente e as experiências vividas; evocação do passado, através de lembranças; afirmação de identidades através de reconhecimento da pluralidade e da alteridade; atualização do passado no eterno presente; seleção e tensão entre o lembrar e esquecer; seleção e tensão entre o narrar e o silenciar; reconhecimentos de espaços perdidos ou reencontrados; reflexão sobre a experiência individual de vida, relacionando-a às experiências coletivas, ou seja, aos conteúdos históricos sociais.

Significados tantos e tão potencializadores, que confluem às dimensões superiores da vida: humanista em sua essência; dialética em sua propensão transformadora; dilacerada, múltipla e plural, em sua sociabilidade. A memória contém incomensuráveis potencialidades, destacando-se o fato de trazer consigo a forte marca dos elementos e mitos fundadores, além dos elos que conformam as identidades e as relações de poder. São as recordações – em suas dimensões mais profundas – que conformam as heranças e acumulam tradições, experiências e detritos (DELGADO, 2010, p.39).

Com respaldo teórico sobre a memória realizado por Henri Bergson, que entende também as percepções como impregnadas de lembranças, Bosi (2003, p.53) assinala que a memória é “um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo”. Ela destaca ainda a necessidade de ter em mente a noção de que a memória “parte do presente, de um presente ávido pelo passado” (p.20).

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. Em outro texto Bergson dirá das lembranças que estão na cola das percepções atuais, ‘como a sombra junto ao corpo’ (BOSI, 2003, p.36).

Também em uma interseção com a temporalidade, Chauí (2001, p.130) observa que a memória não é um simples lembrar, “mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado”. A memória, segundo a autora, é o que “confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo)”.

A relação da memória com a manifestação de identidades tem sido bastante abordada em estudos. De acordo com Le Goff (2003, p.422), o estudo da memória social é um dos “meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”.

Para Candau (2011, p.16), memória e identidade estão ligadas, mas numa situação dialética: “se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. Candau reconhece a memória como a identidade em ação, gerando caminhos de força identitária dos indivíduos, mas salienta que ela pode, por outro lado, ameaçar e perturbar o sentimento de identidade, “tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias, como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto”.

Finalmente, não seria equivocado pensar memória e identidade como dois fenômenos distintos, um preexistente do outro? Mesmo que ontológica e filogeneticamente a memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana –, torna-se difícil consentir sobre a preeminência de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória, e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAUI, 2011, p.19).

Pollak analisou as memórias “proibidas” e “clandestinas”, aquelas que não deveriam ser expostas publicamente ou até mesmo reprimidas, como nos casos dos calaboracionistas franceses na Segunda Guerra Mundial e dos crimes cometidos por Joseph Stalin. Para Pollak, essas lembranças que durante muito tempo estiveram confinadas ao silêncio permanecem vivas nas redes de sociabilidade, ficam “zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais” e, conforme as circunstâncias, têm a potencialidade de serem colocadas em discussão em forma de reivindicações múltiplas. O autor também faz a relação entre memória e identidade, reconhecendo que estão em constantes disputas.

Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

A propriedade da memória acompanhou as sociedades, desde os tempos ancestrais. Ela abriu caminho para o registro de informações e a conservação de acontecimentos. Com o seu desenvolvimento que passou da oralidade à escrita, a memória teve várias marcas e se manifestou de formas distintas, como em tábuas, documentos, pergaminhos, livros sagrados, catálogos dos navios e livros. Nas sociedades sem escrita, ela foi transmitida por meio de três grandes interesses, segundo Le Goff: a idade coletiva do grupo, o prestígio das famílias dominantes e o saber técnico. Na Grécia, a memória tinha um poder divino de conferir imortalidade aos seres humanos, tanto é que a mitologia reservou essa capacidade na figura da deusa Mnemosine. Ela era filha de Urano, deus do céu e das estrelas e de Gaia, deusa da Terra. Casada com Zeus, o rei dos deuses, Mnemosine foi mãe de 9 musas que protegiam todas as artes e ciências.

No caso específico das decisões e visões do jornalismo no período da ditadura militar, foi possível perceber que as memórias reforçam intimamente as relações com a identidade da categoria profissional. Os ficcionistas, ao colocarem em suas obras o jornalista como

personagem, naquela época, negociaram identidade (construída constantemente) e organizaram visões sobre o passado, que deixam indícios até o presente. Por isso, é comum o registro hoje de falas e discursos sobre os caminhos da imprensa lembrando memórias da ditadura militar. Os autores participaram, nessa dupla frente de atuação (de jornalistas e ficcionistas), na construção da memória e na articulação de possíveis sentidos para os leitores por meio da linguagem.

4.1 Noções sobre personagem e práticas comunicacionais

Para tentar responder aos questionamentos levantados nesta pesquisa é preciso fazer um percurso sobre o papel da personagem na ficção e as características das práticas do jornalismo e da comunicação. No campo da literatura, a teoria do personagem colabora bastante neste estudo, pois dará condições de entender a perspectiva criadora, as relações de linguagem e a construção do texto.

Mas o que é a personagem? De onde vem? Quais são os recursos de sua construção? Com um panorama do conceito de personagem ao longo da história, o que inclui as contribuições de Aristóteles, Horácio, Georgy Lukács, entre outros autores, Brait (1999) chama a atenção para o fato de que, se quisermos saber alguma coisa de personagem, é preciso encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas e, desse resultado, “pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (p.11).

Brait compara o escritor a um bruxo que dosa as poções, e as origens para a construção das personagens pelos autores têm variadas fontes, mas é no universo da linguagem que ele tem contato para definir suas relações com o outro. Assim, a construção de personagens obedece, segundo a pesquisadora, a determinadas leis, “cuja pistas só o texto pode fornecer” (p.68).

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimento. Se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano (BRAIT, 1999, p.52).

Candido (1995) explica que há três elementos centrais em um desenvolvimento do romance: enredo, personagem e as ideias. Eles estão intimamente ligados. Com a defesa de que o personagem é um ser fictício, Candido propõe a visão de perceber a personagem não como uma cópia do real, igual a um ser vivo, mas uma invenção que mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca. Acrescenta ainda que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.

Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (CANDIDO, 1995, p.75).

Com as visões trazidas por Brait e Candido sobre a personagem, percebe-se a necessidade de reconhecermos as personagens-jornalistas das obras publicadas na ditadura militar como construções e composições dos seus autores. Embora eles tenham tido experiências de trabalho da imprensa, não podemos entender as situação do personagem e das práticas jornalistas mostradas na ficção como simples cópia fiel da realidade. Isso não exclui totalmente, é claro, que os autores possam sugerir vínculos com a realidade do mundo que o cercou ou até mesmo suas próprias percepções.

Os livros não darão, entretanto, uma visão “fechada” e estática a respeito do que significa ser jornalista. As interpretações dependerão das vivências dos leitores e da capacidade de articulação com outros conhecimentos. Embora os indivíduos possam compartilhar alguns valores comuns sobre o cotidiano da imprensa e das atitudes dos profissionais, os imaginários abrem chances de ter nuances diferentes. Essa manifestação vai depender de como as pessoas fazem a leitura do objeto e relacionam com outras situações do cotidiano.

De acordo com Travancas (2011), a visão do mundo dos jornalistas e sua compreensão dos aspectos da sociedade estão diretamente ligadas à vivência profissional, que mantém vínculos com outros aspectos da vida social. Com base em teóricos da antropologia, Travancas mostra como a identidade do jornalista é constituída e em que se ancora, ressaltando que essa identidade envolve uma síntese de uma série de papéis desempenhados.

Acredito, portanto, que a construção da identidade do jornalista se realiza em um contexto em que diversas áreas da vida social se misturam e se confundem. Suas experiências e vivências apresentam ambiguidades e contradições. Não se pode pensar em identidade levando-se em conta apenas trajetórias e projetos conscientes e lineares, sem curvas e oscilações. A própria vivência profissional é uma fonte de convivência e contato com essa complexidade. As noções de prestígio e ascensão social, bastante relacionadas, também ajudarão a compor o quadro da construção da identidade do jornalista (TRAVANCAS, 2011, p.150).

Ao abordar a identidade jornalística, Traquina (2007, p.161) afirma que a comunidade dos jornalistas tem uma cultura profissional, com maneira própria e particular de sentir o tempo, de agir, de falar e ver o mundo. Mas observa a cultura jornalística como também “rica em ritos, símbolos e representações sociais que fornecem a esta comunidade interpretativa toda uma liturgia de figuras bem claras de vilões e de heróis a que os membros da tribo prestam homenagem ou votam ódio”.

O próprio *ethos* jornalístico é determinante na elaboração de mitos. Para Daniel Hallin, a ideologia dos jornalistas é, entre outras coisas, um mito. A mitologia jornalística coloca os membros desta comunidade profissional no papel de servidores do público que procura saber o que aconteceu, no papel de cães de guarda que protegem os cidadãos contra os abusos do poder, no papel de quarto poder que vigia os outros poderes, atuando do a quem doer, no próprio papel de herói do sistema democrático (Ungaro, 1992), tão bem projetado e, por diversas formas, no imaginário coletivo no espaço público democrático e, sobretudo, em diversos filmes em que a magia do cinema oferece uma constelação de símbolos e representações dessa mitologia (TRAQUINA, 2007, p.161-162).

Com essas visões sobre identidade, entendemos que os personagens podem estar sujeitos a várias pressões, além do relacionamento com outros segmentos da sociedade. O estilo de vida abre condições de ter uma relação direta com os hábitos da profissão. Outra direção desse jornalista criado por um autor, que também teve passagem pela imprensa brasileira, envolve a sua maneira de se relacionar com o tempo, as notícias, enfim, de perceber o mundo.

O estudo das representações sociais mereceu destaque nas pesquisas de Moscovici (2003). A partir da noção de Émile Durkheim de representações coletivas, ele coloca a representação social como um campo de conhecimento e umas das atividades que “graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes de sua imaginação” (p.28).

Interessado no estudo de como as pessoas partilham conhecimento e dessa forma constituem uma realidade comum, Moscovici mostra que os sujeitos se formam pelas representações com objetivo de se adaptar ao meio, bem como servir de comunicação e

interação com os outros. Na medida em que a literatura é um modo de conhecimento e deixa um legado social e cultural, os escritores que retrataram em suas obras o jornalista são pontos de disseminação de rastros dessas representações. Esses ideais serão constituídos por meio dos caminhos utilizados na linguagem e a elaboração de personagens. De certa forma, a linguagem potencializa esses valores e imaginários que são compartilhados entre os indivíduos.

Assim, os imaginários a respeito dos jornalistas vão ser produzidos nessa relação. A literatura abrirá portas para mobilizar repertórios culturais e sociais, estruturando formações discursivas e sistemas de pensamento. Nessa perspectiva, a interação dos personagens nas obras e a linguagem vão levantar possíveis produções de sentido e valores da figura do profissional na sociedade.

4.2 A Festa: Samuel, Haroldo e Andrea

Publicado em 1976, o romance *A Festa*, do jornalista e escritor Ivan Ângelo, é considerado um importante registro do cenário da década de 1970, com todas as suas contradições e ambivalências, mas também dialoga com outros momentos históricos da vida brasileira.

O livro é composto pelas seguintes narrativas, apresentadas no início do livro: Documentário (sertão e cidade, 1970), Bodas de Pérola (amor nos anos 30), Andrea (garota dos anos 50), Corrupção (triângulo nos anos 40), O Refúgio (insegurança, 1970), Luta de Classes (vidinha, 1970), Preocupações (angústias, 1968), Antes da Festa (vítimas dos anos 60), Depois da Festa (índice dos destinos).

Com capacidade de levantar questões de natureza social e política, o livro tem na realização de uma festa, na cidade de Belo Horizonte (MG), o ponto de convergência entre os personagens e os caminhos vividos ao longo das trajetórias, que se entrelaçam. A festa era concedida pelo pintor Roberto J. Miranda, que “faz 29 anos é o mais velho dos novos artistas da cidade, que têm entre 22 e 26 anos em 1970” (p.108). Estava programada para a noite do dia 30 para o dia 31, coincidência ou não quando se completava seis anos do golpe militar de 1964.

No entanto, a festa em si não é narrada, somente antes (quando os personagens comentam da realização e dão detalhes de quem vai participar) e depois da festa, com o “índice remissivo dos personagens, por ordem de entrada ou de referência, com informações sobre o destino das que estavam vivas durante os acontecimentos da noite de 30 de março”

(p.135). As referências dos personagens e suas atitudes vão permitir a organização de indícios do que havia acontecido.

A primeira editora a publicar o livro foi a Vertente, em 1976. Fundada em São Paulo pelo jornalista Wladyr Nader, que atuou no jornal *Folha de S. Paulo*, a Vertente publicou mais de 60 livros e revistas da área de Ciências Humanas e Literatura durante a sua trajetória no mercado. Segundo Hallewell (2005, p.722), a Vertente foi uma das que surgiram na década de 1970 na área de literatura. Ele aponta outras criadas na época nesse mesmo segmento: Editora do Escritor, Edição Símbolo, Editora Comunicação, Edições Quíron (todas em São Paulo) e Edições Marginais, em Belo Horizonte. Sobre esse surgimento de casas editoriais, Hallewell afirma que esse “brotar de novas editoras parece, sem dúvida, indicar uma melhoria no mercado” (p.723). Com *A Festa*, Ivan Ângelo ganhou, em 1976, o prêmio Jabuti na categoria romance. Naquele ano, Raduan Nassar foi escolhido o autor revelação em literatura adulta, com *Lavoura Arcaica*. O romance *A Festa* foi traduzido no exterior (Estados Unidos, França e Alemanha).

Três anos depois, a Summus ficou à frente da edição. Já na década de 1990, a Geração Editorial tornou-se responsável pelos trabalhos editoriais para publicação, o que mantém até hoje. A primeira edição do livro, feita pela Editora Vertente, apresentou em cores diferentes as páginas dos capítulos de “Antes da Festa” e “Depois da Festa”. As páginas da segunda parte eram na cor azul, enquanto a primeira, branca. Na terceira edição, por exemplo, publicada pela Summus Editorial, essa decisão editorial foi mantida, começando na página 135 a aplicação dessa marca em azul. A estratégia revelou uma forma de marcar esse rompimento e de interligar as duas partes do livro. A primeira fica mais ligada à estrutura do conto, enquanto a outra (em azul) torna mais evidente a formulação do romance, com a descoberta dos destinos dos personagens.

Miséria, corrupção, violência urbana, adultérios e repressão política são algumas temáticas abordadas ao longo da obra. A estrutura do romance, não linear e com distintos narradores, dá condições de potencializar uma multiplicidade de significados e de repertórios. Machado (1981) e Franco (1998) apontam o aspecto de fragmentação do romance *A Festa*, pois ele surge de várias perspectivas, anotações, entrecruzamento de fragmentos e propostas. De acordo com Machado, o elemento de fragmentação faz parte do plano geral da obra a começar pela opção proposital de configurá-lo como projeto de romance e não como romance proposto, ou seja, apresenta-se como projeto ficcional a ser realizado. Outra característica sublinhada pela pesquisadora foi relacionada à linguagem e sua aproximação com o estilo documental e jornalístico, com a presença de datas, horários e inclusão de textos jornalísticos.

O resultado, na avaliação de Machado, marca uma provisoriedade e rompimento da linearidade, colocando *A Festa* em “consonância com o que oferece em termos de perplexidade diante de um clima de alteração social e cultural” (p.55) e “denunciando a precariedade de qualquer verdade absoluta” (p.59).

A Festa passa a estabelecer realidades novas para a significação ficcional, desautomatizando o leitor das formas tradicionais de leitura e exigindo sua participação no desvendamento e criação dos significados que, em razão da falta de linearidade, não estão decodificados. E ainda: lida com o lúdico e a consciência crítica simultaneamente. O romance *A Festa*, diante de tudo que foi dito e, principalmente, pelo que ainda pode ser dito, pode ser classificado como um texto-depoimento que não perde de vista a verificação e a crítica sobre todas as instâncias culturais deste tempo (MACHADO, 1981, p.60).

Franco avalia o romance como “original e complexo” e cita que a sua estrutura permite o esfacelamento de um sentido único para a obra. De acordo com o pesquisador, esses aspectos gerais permitem supor as seguintes características: não narra particularmente um acontecimento datado, não se restringe a representar o período da ditadura militar e não representa essa história por um ângulo restrito de visão. Além do aspecto de fragmentação e de transgressão ao coro da tradição literária, Franco aponta outras questões: a consciência histórico-narrativa e os recursos de reflexão do narrador na busca de concretizar o romance (“anotações do escritor” apresentadas entre parênteses), o que, segundo ele, testemunham o esforço do narrador para controlar seu material e gravar suas intenções, além de demonstrarem “quão prolongado se tornou o trabalho narrativo, nesta conjuntura histórica hostil à criação autônoma” (p.208).

A Festa parece, esta forma, recusar agora aquela aparência inicial de completo esfacelamento para adquirir corpo e dinâmicas romanescas sem, contudo, abdicar da fragmentação. No entanto, a narrativa do entrelaçamento dos atos e situações experimentados pelos vários personagens não constitui toda a matéria dessa primeira parte. Ao lado dela, emana uma outra, menos atada aos fatos, que concentra sua energia no relato de uma outra ordem da realidade: a que atormenta o próprio narrador, seja pra projetar, elaborar ou concretizar seu romance, seja para tentar formular uma autoconsciência literária que torne possível a si mesmo entender os dilemas, os impasses e problemas vivenciados pelos escritores na década. A obra apresenta assim, em seu sistema nervoso mais sensível, uma dicotomia que a abala e, de algum modo, causa-lhe certo desequilíbrio. Com efeito, estas duas tendências narrativas no interior de sua musculatura não chegam a ser propriamente complementares: antes, são conflitantes – porque se uma delas provém de forte impulso, originário de nossa história literária, para narrar de modo verossímil, a outra parece tentar atenuar este ímpeto inicial para concentrar seu olhar arguto nos mecanismos que constituem e sustentam tal representação. Essa tendência mais reflexiva parece almejar não apenas desmascarar as pretensões da primeira como estabelecer uma reflexão acerca do trabalho do narrador ou sobre a poética do romance, além de questionar a condição atual da literatura e dos escritores (FRANCO, 1998, p.200).

Ao comentar sobre esses questionamentos e conflitos do trabalho de escritor, presentes em crítica publicada no jornal *Movimento* que escreveu sobre *A Festa* no ano de seu lançamento, Aguiar afirma que isso “está ligado a uma crise do pensamento liberal no Brasil hoje – pelo menos no Brasil literário”. Os horizontes do escritor brasileiro, segundo Aguiar, eram os de ser “amanuense encarregado de escrever liberalidades sobre o mundo, sentado no alpendre da Casa Grande da família patriarcal brasileira”, imagem que aponta não ser necessariamente pejorativa. A diferença, naquele momento, seria a presença e variedade de outros protagonistas na escrita dessa história, como os jornalistas.

O lugar variava: havia os que decididamente se sentavam no trono do patriarca, os que ficavam um pouco ao lado, à direita, à esquerda, na frente, nos fundos, nos degraus ou meramente acorados no terreiro. Havia até os moleques esporádicos que, como Graciliano Ramos e Lima Barreto, arriscavam escapar até a Senzala, ou mesmo ver detalhes da Casa Grande, cada vez (ela) menos liberal, menos propensa a aceitar liberalismo. Em poucas palavras: se havia a tendência do escritor, para seu sustento era o remanso do funcionalismo, da diplomacia ou qualquer outra prenda pública; hoje aumentou consideravelmente o número de jornalistas (como é o próprio Ivan Ângelo), de livre-atiradores e aventureiros, de gente que tem menos tempo para castigar o estilo de vida e a vida mais exposta para vê-la como o mosaico descontínuo de uma página de jornal diário (AGUIAR, 1997, p.119).

Questões em foco nesta pesquisa, como o mundo da imprensa, as atuações dos jornalistas, as atividades da censura e as relações entre política e literatura, são explicitadas em *A Festa*, num trabalho literário. A partir da atuação dos personagens e das histórias narradas, essas temáticas foram reveladas, com mais ênfase, diante das consequências do primeiro conto (Documentário) do livro: a revolta dos nordestinos retirantes na estação de trem de Belo Horizonte que se confrontaram com os policiais para que não retornassem à terra de origem, marcada pela seca e falta de comida.

Um caleidoscópio de materiais e relatos, de diferentes origens, vai compor a situação da seca e das terras no país. Citações de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, Rui Facó, em *Cangaceiros e Fanáticos* e versos da música “Asa Branca” (Inté mesmo a asa-branca / bateu asas do sertão / Entonce eu disse, adeus Rosinha, / guarda comigo meu coração), de Luís Gonzaga, foram citados nessa parte.

Liderava o grupo de retirantes Marcionílio de Mattos, 53 anos, apresentado no livro por meio de vários recursos e fontes, como registro de nascimento e depoimento que deu à Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte sobre o acontecido na estação. Os dados biográficos de Marcionílio informavam que ele havia sido preso por sua atuação em

luta por terras, participado da ocupação de engenho em Pernambuco e tinha admiração por Lampião.

Já numa relação com o jornalismo, pautada pela construção ficcional, esse fato é abordado por um trecho de uma reportagem que o diário A Tarde “suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição de 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional” (p.16). A referência à postura do jornal já mostra os indícios da prática de censura e de autocensura, além das relações dos órgãos de imprensa com os poderes constituídos.

A ação do retirante também é relatada em mais uma notícia de jornal:

“após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS. Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da Capital, arrebata a arma de um policial, imobiliza a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida”
(Notícia publicada em uma coluna, na décima segunda página do jornal “Correio de Minas”, em 7 de junho de 1970) (ÂNGELO, 1978, p.27).

É exatamente no início do livro que aparece o primeiro personagem jornalista: o repórter Samuel Aparecido Fereszin, do jornal Correio de Minas. Ficou encarregado de cobrir a situação ocorrida na estação de trem e chegou a ser apontado pelo delegado Humberto Levita como principal responsável pelo conflito ao lado de Marcionílio. Samuel era o que se chama no jornalismo de “foca”, aquele que está em início de carreira e inexperiente com os fluxos e práticas do jornalismo. Inicialmente, ele recebeu a incumbência da chefia do jornal para apurar a prisão de um estudante (Carlos) de Ciências Econômicas, que também teria participado do confronto com a polícia no caso dos retirantes.

Redação do Correio de Minas
20h35

Samuel entrega duas notícias.

- Só isso?

Começa a explicar o fracasso das outras matérias e o secretário tapa os ouvidos com os dois dedos indicadores, olha-o como se fosse Samuel o insuportável. O telefone toca, o secretário não ouve. Samuel tira o fone do gancho. O secretário ri, atende, anota, desliga e:

- Você, que só deu focada hoje, vai ver esse negócio de estudante preso. Um tal de Carlos, da Ciências Econômicas. Vai primeiro à casa dele, fala com a mulher dele. Está aí o endereço. Depois apura o resto (ÂNGELO, 1978, p.109).

Com essa tarefa, Samuel procura a mulher de Carlos. Ela disse que a polícia foi à sua casa e revirou os objetos. Informou ainda que Carlos trabalha na Secretaria do Trabalho, por

recomendação do doutor Otávio Ernâni. “Ele foi lá ver esse negócio dos retirantes; telefonei para a Secretaria e me informaram isso”, afirmou a mulher, pedindo ao repórter que entrasse em contato com Ernâni. E foi o destino do repórter em seu caminho pelos esclarecimentos dos fatos, uma construção de um jornalismo investigativo, em declínio na época, em grande medida, em razão da censura. Mas a sua apuração estende-se para outras fontes: procura um advogado (Jorge) para que retirasse o estudante da prisão, alegando que ele não havia feito nada, e um investigador apelidado Frisante Michelin, que atuou no caso.

Em terceira pessoa, o narrador informa as ações de Samuel na Praça da Estação. O relato diz que ele anotou o número de rádio-patrolhas e de homens da Polícia Militar encarregados da missão. Conversou com as pessoas, “tudo estava mais ou menos tranquilo, mas a confusão foi grande: no que os retirantes chegaram, apareceu a polícia; a ordem era não deixar o pessoal retirante espalhar-se pela cidade” (p.118). Esses dados levam a uma anotação do escritor, recurso utilizado em várias passagens do texto: “o que eu faço com isso: um romance, um conto, uma crônica, nada?” (p.119).

As rotinas da redação, como seus prazos e deadlines, vêm à tona na relação do repórter com outro jornalista: o redator-chefe, de nome Haroldo. O redator encarna o papel de cumpridor das tarefas e do andamento da estrutura do jornal e dos seus donos, sem o envolvimento que Samuel tem cada vez mais com a história dos retirantes e a repressão sofrida por eles. Com mais experiência no jornalismo e acostumado com a sucessão de fatos da sociedade, Haroldo é a antítese da personagem de Samuel, um novato com certo idealismo político. Haroldo parece, então, “instrumento” da indústria do jornalismo e distante dos acontecimentos da vida pública, fazendo com que Samuel questione a postura do próprio jornal diante da injustiça social.

Samuel ouve a resposta do redator-chefe do jornal:

- Deixa isso pra lá, rapaz. Amanhã o governo resolve o que faz.
- Amanhã é tarde. A polícia vai embarcar todo mundo hoje à noite. O jornal podia telefonar para o governador, pedindo uma providência. Aposto que ele não sabe o que está acontecendo aqui.
- Claro que sabe. Olha aqui, vê se traz logo essa matéria que está ficando tarde.
- O jornal não vai fazer nada?
- O jornal vai fazer o que jornal faz: publicar a matéria. Escuta, o fotógrafo chegou aí?
- Não vi. Qual é o fotógrafo?
- O Messias? Espera aí. Foi o Messias, né Ênio? É, foi o Messias. Chegou aí não?
- Bom, eu não vi.
- Deve estar aí sim. Vem logo escrever essa porra.
- Tá.

Samuel desliga, desanimado. Pensa no estudante Carlos, simpatizando com ele. Aquele homem da mulher belíssima e o tal doutor Otávio fariam alguma coisa por ele, ou tentariam, pelo menos? (ÂNGELO, 1978, p. 129-130).

A resposta de Haroldo (“O jornal vai fazer o que o jornal faz: publicar a matéria”) não supõe, entretanto, o ritmo de censura a que estavam submetidas as publicações na década de 1970, fazendo cortes em matérias e reportagens cujos conteúdos não interessavam ao governo. Mas o romance deixa vestígios também da atuação da censura nos órgãos de imprensa e das artimanhas tomadas, como a nota que informava a morte de Marcionílio. A nota, distribuída pela Polícia Federal às sucursais dos jornais, tinha a “recomendação de não dar destaque na publicação” (p.193). Sobre esse fato, há a informação que o jornal Estado de Minas fez uma pequena alteração na nota, acrescentando “segundo informações dos órgãos de segurança”, e o Correio de Minas substitui a expressão “o subversivo” pelo nome Marcionílio. As rotinas da censura mostradas no livro não podem ser encaradas como denúncia, já que, no ano de publicação do livro (1976), essas práticas já eram discutidas e até mesmo confrontadas por parte da sociedade e um segmento do próprio jornalismo.

Em outra passagem, Haroldo mostra, mais uma vez, o grau de cinismo e acrítico, ao comentar as tramas para o jornal conseguir a matéria dos retirantes por não ter retorno de Samuel e ao pressionar o fechamento da edição, já que não queria chegar tarde à festa porque “acaba não sobrando mulher”. Levando a postura de Haroldo para o mundo da imprensa da época, não é de se estranhar totalmente a passividade do jornalista em meio à turbulência política. Esse comportamento também fez parte da complexa rede de relações entre imprensa, sociedade e política nos anos da ditadura militar.

Como é, meu filho? Já estou indo.

- Espera, Haroldo, estamos fechando. Só falta a chamada dos nordestinos.

- O Estado passou a matéria para nós?

-Passou. Também, com aquele choro.

- Notícia do Samuel

-Nenhuma. Muito estranho, isso.

- Será que aconteceu alguma coisa mesmo? Vai ver, a desculpa que a gente deu para o Estado passar a matéria para nós acaba sendo verdade.

Ênio dá três pancadinhas na mesa.

- Sabe que estou ficando preocupado com o garoto? Não, estou mesmo. Eu até mandei o Euclides passar lá depois que o jornal rodar. Aí ele telefona para a gente.

- É, faz isso. E vê se fecha, pô. Não gosto de chegar tarde em festa. Acaba não sobrando mulher. (ÂNGELO, 1978, p.132).

Ao longo da história, Samuel deixa a suposta neutralidade em que o jornalismo se ancora para participar efetivamente da luta dos retirantes, com ajuda e solidariedade. Parece que o jornalismo para ele, naquele momento, estava alheio aos problemas das pessoas e ligado ao poder. Se considerarmos a postura de muitos jornais, a visão de Samuel não estaria

totalmente equivocada: as relações de grande parte da imprensa com o governo militar eram íntimas e baseadas também em verbas oficiais e anúncios.

Praça da Estação

22h54m

Samuel ouve o choro constante de uma criança dentro do cercado. Não sabe por que está tão irritado agora e por que essa irritação cresce com aquele choro. O pai do menino o acalma com um tapa.

Samuel vai ao bar, compra um litro de leite, pão, biscoitos, volta depressa ao cercado, chama o pai, a criança, a mãe, dá-lhes tudo. Outros precisavam, pedem – pelo amor do Santíssimo, meu senhorzinho – ele volta, compra mais, dá; as pessoas que olhavam imitam Samuel, alegremente descobrindo para que estavam ali; o homem do bar se espanta satisfeito com aquele movimento inesperado; uma revolta cristã e irmanada que ninguém pode impedir, todos despertos naquele apressado fazer o bem. Solidários, salvos, quem dá aos pobres empresa a Deus; Fé, Esperança e Caridade; Deus de dê em dobro tudo o que me desejares (ÂNGELO, 1978, p.131).

O jornalista reveste-se de uma função com características heroicas e de uma imagem de defensor dos interesses da coletividade, contra os abusos do poder. Essa imagem não está distante de muitos relatos de jornalistas que trabalharam no período da ditadura militar, embora se saiba que a atuação da imprensa frente às arbitrariedades tenha sido marcada por uma multiplicidade de atitudes e comportamentos. Em seu livro que relata a atividade da imprensa nos anos de chumbo, principalmente da atuação do jornal *Correio da Manhã* e do seu trabalho na editoria de Política dessa publicação, o jornalista Pery Cotta aborda o assunto da coletividade no capítulo chamado “Mente aberta, a filosofia do jornalismo imparcial”.

Pessoalmente, vejo o exercício da profissão de jornalista como uma espécie de prestação compulsória de serviço à coletividade. Somos autênticos servidores públicos, no velho e bom sentido da expressão. Que damos e recebemos, nem sempre com a mesma moeda de câmbio. Importa ainda que, além do devotado amor à profissão, do espírito público, das dificuldades de trabalho e da remuneração inadequada, o jornalismo representa uma virtude inseparável: é uma grande escola de vida. Talvez a maior delas e a mais vibrante. Mas, para ser via de crescimento interno para cada jornalista indivíduo, o jornalismo faz exigências também maiores do que qualquer profissão. A principal delas é a sua principal característica como a grande escola da vida (COTTA, 1997, p.177).

Na avaliação de Barbosa (2007, p.193), a construção de defensores do bem comum e das liberdades democráticas, na imprensa brasileira, é muito mais um efeito discursivo do que, de fato, se configura na prática. Esse discurso contribui, segundo a autora, “para a ampliação do público, através da construção de um lugar simbólico onde se destaca o papel de defensores do bem comum e dos anseios da população de maneira geral”.

Na narrativa “Depois da Festa”, última do livro, as informações das testemunhas relatam que o jornalista deu início à revolta dos retirantes, ateando fogo nos vagões do trem. Acabou morto em confronto com soldados.

Sabe-se: Samuel deu a volta por trás da estação, jogou gasolina em quatro vagões e botou fogo. E depois lá estava ele, esperando o grupo que deveria conduzir pela cidade, dispersando aos quatro ou cinco pelas esquinas, conforme o combinado, enquanto a polícia, tomada de susto e preocupada com o incêndio, salvar o trem, não se reorganizava. O combinado: todos deveriam espalhar-se pela cidade, procurar favelas, sítios, construções, feiras, sumir. Samuel conduzia o grupo de umas trezentas pessoas na direção de Santa Tereza quando surgiram aqueles oito/nove soldados, tiros, luta, e ele ficou caído na avenida dos Andradas, morto. (ÂNGELO, 1978, p.139).

Samuel havia deixado o cotidiano das notícias para concretizar a luta de resistência, num ambiente fora dos padrões e do exercício da imprensa. Em uma situação semelhante, é possível lembrar-se da própria trajetória do jornalista Fernando Gabeira, que, no final da década de 1960, ingressou na luta armada contra a ditadura. Amigo do autor de *A Festa* desde o período em que trabalharam na imprensa de Minas, Gabeira participou do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, em setembro de 1969, no Rio de Janeiro. O objetivo era a libertação de presos políticos. A situação do sequestro e as memórias da militância política foram narradas por Gabeira no livro *O que é isso, companheiro?*, publicado em 1979 pela editora Codecri. O livro “vende 80 mil exemplares em 1979 e Gabeira reacende com esse texto um filão que se desenvolverá mais na primeira metade dos anos 80” (REIMÃO, 1996, p.72). A publicação serviu de base para o filme, de mesmo nome, dirigido por Bruno Barreto, na década de 1990.

A atitude de Samuel - e de Gabeira - faz recordar a de muitos jovens que, na ditadura, optaram por atos de guerrilha como forma de resistência e oposição ao regime. Na década de 1970, ações de movimentos de guerrilha foram realizadas, como o sequestro de diplomatas estrangeiros em troca de libertação de presos políticos e assaltos a bancos. A morte do personagem denota-se as dificuldades da construção política e as derrotas sofridas nesse embate com o governo.

Samuel expõe ainda grande dúvida de intelectuais da época (e também dos personagens do romance): a aliança com o povo e a possibilidade da luta armada. As dúvidas de intelectuais sobre os caminhos de resistência e a impotência diante dos rumos tomados pelo país foram frequentes em obras literárias.

De fato, a maior parte dos intelectuais (personagens do romance) estavam, nesse mesmo momento, reunidos – como de costume – no Bar e Restaurante Lua Nova, onde discutiam justamente o que fazer politicamente ou o que esperar da atividade cultural e da vida literária: só bem mais tarde, quando a notícia se espalhou, foram até a estação – assim mesmo movidos pelo desejo de conhecerem o ‘cangaceiro que teria sido companheiro de Lampião’. Tal caracterização do comportamento dos intelectuais não deixa dúvidas: ela, efetivamente, expressa feroz crítica ao conformismo político desse grupo (FRANCO, 1998, p.203).

Descobre-se ainda, por meio do personagem Roberto J. Miranda, que Samuel tinha a intenção de escrever de escrever um romance. Ligado às atividades literárias e ao grupo da “Geração Suplemento”, ele tinha inspiração no *new journalism*, como se percebe pela opção dos recursos de Truman Capote, expoente da corrente americana que unia o jornalismo e a literatura na construção da narrativa. O *new journalism* serviu de influência para jornalistas e escritores brasileiros nos anos 70.

Era um romance. Li uns pedaços, até bonitos. O Samuel pretendia estender a experiência do cinema-verde e a experiência do Truman Capote com *A Sangue Frio*. Seria um romance verdade. Ele dizia que pretendia uma reportagem sobre uma pessoa com as minúcias de um Michel Butor, usando mesmo algumas técnicas do regard. No caso dele acho que era mais técnica de voyer – sem maldade, hem gente. Queria captar toda a vida da pessoa, detalhes, aparências, intimidades, enganos, mentiras – toda a verdade. (ÂNGELO, 1978, p.190).

A pessoa narrada no livro de Samuel seria Andrea, que também se tornou jornalista e por quem nutria algum fascínio. Ela foi apresentada no conto que leva o seu nome: Andrea (garota dos anos 50), com a informação de que tratava de uma “biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante”. Muito bonita, chamava atenção dos rapazes. Carioca nascida e criada na Tijuca, ela mudou-se para Belo Horizonte, onde suas primas a apresentaram à sociedade mineira. Trabalhou num banco como recepcionista, “no tempo em que isso era meio chique e as moças bonitas da sociedade não sabiam fazer outra coisa” (p.53), mas uma “fama” a acompanhava: a burrice. Para ultrapassar essa insegurança, comparecia em concertos, vernissages e teatros, além de informar-se pelos jornais e ler os livros da moda. Até que o jornalismo chega de fato à sua vida, na função de colunista social:

Disse que gostaria de trabalhar e esperou uma oferta. O antigo desejo que sentiam por ela ainda funcionava: ofereceram-lhe vários. Aceitou jornalismo. A posição de cronista social deu-lhe ascendência sobre o círculo que a julgava. Inocente, não se aproveitou disso: adulou-o. Não por bondade, mas pra ouvir: Andrea é muito boazinha. Pela mágica do pensamento de que sempre será capaz, escamoteou-se o fato de que a convidavam para reuniões cada vez mais fechadas por ser cronista

social. Naqueles seis anos ela fora para eles uma dessas pequenas cortesãs com que seus filhos brincavam antes de procurarem alguém para casar. Agora convidavam-na, precisavam dela, e ela não percebia que estava sendo usada pelos pais depois de usada pelos filhos. Voltaram sua confiança e alegria. Entre os jornalistas era também centro e agradável novidade. Outro erro: deixou-se novamente fascinar (ÂNGELO, 1978, p.56).

No jornal, diziam que Andrea não sabia escrever e sentia-se desorientada quando entrava na redação. Contra essa insegurança, buscou apoio apaixonando-se pelo chefe de reportagem, que a chamava de “a Vestal”, paixão de “outra maneira inexplicável por um homem casado e feio que zombava dela” (p.56). Em seu trabalho, ficou envolvida pelos intelectuais jovens pela própria discussão que traziam, como em conversas de bar, onde pop-art, estruturalismo, teatro popular, poesia e fenomenologia eram alguns dos assuntos levantados. Entre eles, um jovem escritor que colaborava no suplemento do jornal tinha a admiração de Andrea, que “contava-lhe tudo, talvez, com esperanças de personagem” (p.57).

O jovem escritor deixou a cidade, enquanto Andrea mudou-se para o Rio de Janeiro depois que ele saiu. Mas ela retornou para Minas e retomou o seu emprego no jornal, em 1969. “Descansada, mulher de estílo carioca na cor, pouco usada sexualmente” (p.59), Andrea estava na casa dos 30 anos e passou a ser vista com o pintor (Roberto J. Miranda), que “também estava perdido em seu próprio jogo de aparências, atarefado com comportamentos que devia esconder ou convinha divulgar em estudados gestos relaxados de coisa natural” (p.59).

Como cronista social, Andrea acompanhou vários eventos, promoveu artistas, “foi júri de glamour-girl, de miss, organizou festas” (p.57). A personagem denota o auge do fascínio pelo mundo da imprensa, as vantagens que poderia oferecer e o fato de estar próximo do poder e dos acontecimentos. Nessa perspectiva, o fascínio da personagem pelas características do jornalismo e dos jornalistas não fica longe da relativa valorização que parte da imprensa ganhou nos anos 70 em razão de ser um espaço de “enunciação das verdades proibidas pela censura ou o da circulação de informações autênticas e preciosas” (FRANCO, 1998, p.187).

Trabalhando, foi envolvida pelos intelectuais jovens, envolveu-os. Achou agradável a ronda discreta que lhe fazia, tímidos, respeitosos. Gostava um pouco mais de um jovem escritor que colaborava no suplemento do jornal. Contava-lhe tudo, talvez com esperança de personagem. Compreendia pouca coisa do que eles discutiam. Palavras desconhecidas, inquietantes, atravessaram a mesa de bar, ricocheteavam nas garrafas e em Andrea: infraestrutura, pop-art, fenomenologia, estruturas bilaterais do verso decassílabo, ontológico, estruturalista, transcendência, imanência. Falavam no fim do parlamentarismo, nas reformas de base, nos centros populares de cultura, teatro popular, poesia popular – e ela tentava aprender por que isso-que-está-aí não podia continuar. Uns dois da Polop (que seria isso) passavam palavras de

ordem no meio da conversa de botequim. Sentia-se perturbada e feliz no meio da revolução. Alguém afirmava uma coisa, o escritor protestava, dizia que era ridículo, ela não sabia exatamente o que era ridículo, concordava. (ÂNGELO, 1978, p.57-58).

No entanto, a narrativa explora também todo o lado perverso e das relações conflituosas mediadas pela imprensa. Esse viés fica evidente, por exemplo, quando Haroldo (redator-chefe) foi procurado pelo investigador para saber das relações entre Andrea e Samuel. Para Franco (1998, p.187), por mostrar esse ambiente sórdido e corrupto, o romance parece “resistir às armadilhas com que a década de 1970 costumava capturar os produtores culturais mais desatentos ou sem vontade crítica, embora a crítica ao ambiente e poder do jornal não fosse completamente estranha ao romance anterior a 64”.

Procurado pelo investigador de apelido Bacalhau, o redator-chefe do Correio de Minas Gerais ofereceu-lhe um uísque, falou do jornal, da trabalhadeira que dá, do seu repórter Samuel Aparecido Fereszin e, muito folgaz, explicou que contava ao rapaz seus encontros com Andrea porque

- Eu sou daqueles que gozam duas vezes: quando comem e quando contam.

Riram, riram. Bacalhau completou:

E o outro era dos que gozam quando ouvem.

Riram, riram. (ÂNGELO, 1978, p.151).

Andrea fica também no centro de uma passagem do livro que desmascara a atuação da polícia e suas maneiras de “colher” depoimentos – o que lembra os relatos de pessoas que foram ouvidas durante o período da ditadura militar nas várias delegacias do país. Os policiais queriam saber do envolvimento dela com Samuel e mostram à colunista um caderno do jornalista, com várias anotações e escritos.

Detalhes sexuais foram expostos no depoimento, já que Haroldo havia contato à polícia invenções dessa natureza e tinha também no processo relatos de pessoas que ouviram intimidades ditas por Roberto J. Miranda em uma festa. Pelos recursos da linguagem, o leitor tem a experiência de se sentir próximo da intimidação sofrida pela colunista na delegacia e dos procedimentos que foram utilizados pelos policiais.

O escrivão pediu documento de identidade, colocou papel na máquina e escreveu. Andrea, a melhor parte do processo, estava vestida para a estação: saia bem curta, a mais comprida que tinha em casa, branca, de preguinhas; blusa de cambraia violeta, com o primeiro botão aberto: camiseta por baixo, sem sutiã. Cinco homens olhavam para suas pernas.

- Estado civil?

Os cinco homens olhavam para seu rosto. (Por que sorrindo?)

- Solteira.

- Há quanto tempo conhecia Samuel Aparecido Fereszin?
 Os cinco homens aprovaram a pergunta fazendo caras atentas para ela.
 - Bem, eu... eu nem sei direito. Uns cinco meses, acho...
 Os cinco homens gostaram da resposta e se olharam (Aprovando?). O escrivão insistiu:
 - Cinco meses.
 Os homens olharam para ela, atentos. (Um pouco tensos?)
 - É... mais ou menos... cinco meses. Conheço do jornal, só.
 Os cinco homens continuaram olhando-a. (Decepcionados?)
 - A senhorita tinha ou teve relações íntimas com esse rapaz?
 Dois homens olharam para o escrivão (Surpresos?)
 - Como assim?
 Os dois homens olharam para ela. (Compreendendo seu espanto?) Eram olhos curiosos, devassadores. (Me desejam)
 - Relações sexuais.
 Quatro homens sorriram, um dos que estavam sentados esfregou as mãos entre os joelhos. Ela demorou um pouco a responder, surpresa, e o outro estava sentado riu baixinho, de boca fechada. O escrivão repreendeu-o com um olhar.
 - Não, nunca,
 (Por que esse tipo de pergunta? Os homens aguardava o próximo lance do escrivão. (Decepcionados?)
 - A senhorita é comunista?
 - Não.
 - Conhecia as atividades políticas desse rapaz?
 - Não
 (Os homens estavam desinteressados?)
 - Sabe se ele era comunista?
 - Não.
 - Quer dizer que a senhorita não tinha intimidade nenhuma com ele?
 Os cinco homens prestaram atenção.
 - Não.
 O escrivão olhou para os lados e um homem sentado à direita balançou a cabeça, autorizando alguma coisa. (Ou incentivando?). O escrivão tirou um caderno de uma gaveta. (ÂNGELO, 1978, p.143-144).

Os três jornalistas de *A Festa* (Samuel, Haroldo e Andrea) apresentam perspectivas diferentes de olhar sobre a estrutura da imprensa, o jornalismo e suas relações com a sociedade. Samuel denota um valor crítico do papel da imprensa nas tramas sociais e políticas, além de questionar as atitudes diante de opressões (no caso, a sofrida pelos retirantes nordestinos). Com grau de idealismo, a sua atuação o coloca como defensor da coletividade e também como o de responsável por desvendar ao público os detalhes da “missão” a qual foi dada pela sua chefia no jornal. Haroldo fica mais próximo do jornalista que quer levar adiante os fazeres e as rotinas do jornal, ou seja, a continuidade da “máquina” da imprensa e dos procedimentos para ao fluxo da publicação. Preocupado com questões pessoais, como a de não chegar tarde à festa que ocorreria, Haroldo reverbera a ausência de posição e engajamento dos conflitos da sociedade, mostrando o descolamento com a realidade do mundo social. Além das marcas de dúvidas, mais precisamente na sua vida pessoal, Andrea demonstrou o fascínio e até mesmo deslumbramento pelo mundo do jornalismo, o que

caracterizou, em alguns momentos, o viés de romantismo e inocência da engrenagem da imprensa.

Essas visões dos três personagens têm ligação com a própria visão de mundo de cada um, suas relações com outros (jornalistas e demais públicos) e a trajetória de trabalho, questões presentes na narrativa literária. *A Festa* tem a capacidade de mostrar uma multiplicidade de representações do jornalista e identidades variadas, proporcionando ao leitor uma gama de sentidos possíveis sobre o mundo da imprensa e seus profissionais. Assim como a fragmentação e a linguagem do livro, que dão margem para a quebra da linearidade e a construção de sentidos múltiplos, os jornalistas também experimentam de tais características.

O livro não se limitou a apresentar o jornalista como herói, figura que tem sido construída em muitos discursos e até mesmo em outros livros de literatura, embora essa faceta tenha sido envolvida na figura do Samuel. Ao mostrar essa diversidade de papéis e posturas, que vão da resistência política à ausência de decisões, a narrativa contribui para a própria discussão dos lugares do jornalismo e dos jornalistas no período coercitivo, desmitificando uma imagem somente heroica e romanceada.

As questões trazidas em *A Festa* podem ser relidas e reinterpretadas no presente na medida em que outras informações e denúncias vieram à tona na sociedade brasileira. Isso se junta também ao próprio debate de questões atuais, como a indenizações a presos políticos, reivindicações de revisão da Lei da Anistia e os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, que tem o objetivo de examinar e esclarecer violações de direitos humanos ocorridos naquela época.

As ligações da imprensa com o poder e o seu papel na construção da cidadania também são temáticas que trazem desafios e questionamentos na contemporaneidade. No aspecto da imprensa e suas relações com a sociedade, Koshiyama (2010) afirma que a complacência de parte dos jornalistas com regimes de exceção explica a dificuldade para implementar um processo de construção e defesa dos direitos da cidadania no período pós-abertura com o final dos atos institucionais. Em uma visão crítica, a pesquisadora diz que o “conhecimento que hoje temos do passado recente não se mostra suficiente para que todos defendam o papel do jornalismo para construção de um estado democrático pleno”.

Além disso, é preciso questionar a presença (ou não) de alguns resquícios de práticas suspeitas no jornalismo praticado nos dias de hoje. Em palestra no seminário “Liberdade de Expressão e Direito à Informação nas Sociedades Contemporâneas”, realizado em 2010, o jornalista Alberto Dines compara as relações e os modos de fazer jornalismo hoje e nos anos de chumbo.

Começo pela constatação: fazer jornalismo hoje no Brasil e na América Latina está se tornando mais difícil e mais complicado do que no passado recente. Apesar do tempo transcorrido desde a redemocratização, o arsenal autoritário aumentou, aperfeiçoou-se, disfarçou-se e está muito mais presente. Antes, nos Anos de Chumbo, sofriamos as pressões de uma facção. A militar. Agora somos vítimas de pressões oriundas de diversas facções e direções, todas muito exacerbadas. Corrijo: vítimas não, na verdade somos o campo de batalha onde se trava uma guerra escancarada pela conquista dos corações e mentes em sociedades carentes de referências primárias e atordoadas pelo excesso de informações secundárias (DINES, 2010).

Afinal, o que resta da ditadura no mundo da imprensa? Qual foi a sua herança? As práticas foram transformadas em novos procedimentos adotados por jornalistas? Como a censura se manifesta hoje? Além das palavras de Dines, o livro *A Festa*, de Ivan Ângelo, pode ajudar em novas interpretações e releituras sobre o passado recente e seus possíveis diálogos com a atualidade.

4.3 Ivan Ângelo: uma trajetória entrelaçada

O escritor e jornalista Ivan Ângelo começou a escrever *A Festa* em 1963, na época, com traços diferentes do que se tornaria a obra posteriormente, mas havia também alguns pontos em comum. O golpe militar, em 1964, fez com que o autor parasse de escrever. Segundo Ivan Ângelo, em entrevista concedida para esta pesquisa, a interrupção da escrita em razão do golpe ocorreu porque achava que escrever uma narrativa que seria permitida pelo regime militar e com a chancela da censura não seria muito estimulante.

Além disso, havia começado a experiência de trabalho num novo modelo do fazer jornalístico: o *Jornal da Tarde*, lançado em 1966, sob a chefia dos jornalistas Mino Carta e Murilo Felisberto. O projeto do jornal previa investimento na reportagem, inovações gráficas e experimentações de linguagem. De acordo com o jornalista José Hamilton Ribeiro, em relato presente no livro de 60 anos de fundação do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, o *Jornal da Tarde* representou um impacto jornalístico nos anos 60, “um jornal-revista, de texto, reportagem, criação visual e um aproveitamento de fotos que ninguém nunca tinha visto em jornal” (p.109).

Essa experiência, segundo Ivan, “absorvia um pouco essa necessidade de trabalhar com os problemas da sociedade”. Retomou a escrever o livro em 1973, após uma conversa com o também jornalista Fernando Gabeira, que se encontrava exilado na Europa. Nesse encontro com Gabeira e outros amigos, Ivan conta que o discurso era de que o livro *Bar Don*

Juan, do Antônio Callado, havia repercutido mal no grupo porque “apresentava essa esquerda que pegou em armas como aventureiros, esquerda de botequim”.

E conversando com o Gabeira, eu disse que não era bem assim e ele perguntou: “Por que você então não escreve essas coisas que você pensa? Por que você parou o seu romance?” Comecei de novo. Ele participou do começo da escrita do romance, lá em Minas. Éramos jornalistas juntos no mesmo jornal. Eu falei: “vou pensar nisso porque vou ter que refazer todo o plano da obra”. Aquele livro que eu iria fazer era muito purista, formalista e distante da sociedade brasileira. Fiquei com aquilo na cabeça, mas com a preocupação de não fazer um livro que você um serviço para política. Não queria mexer com política. Queria mexer com literatura. Então, quando eu consegui mexer daqui e dali, e uma estrutura que me agradava como trabalho literário, de montagem de um livro e que tivesse coerência com a linguagem necessária para entrar nesse contexto de nova arte brasileira, nova proposta. Não era discutir esquerda e direita porque isso é passageiro. Tinha que discutir formas de expressão da sociedade brasileira e como eu poderia trabalhar um romance com essa nova realidade brasileira (ÂNGELO, entrevista para a pesquisa).

Após encontrar a estrutura narrativa e se pautar não no discurso político, mas nas possibilidades da expressão da literatura, Ivan dá sequência ao livro, lançando-o mais de dez anos depois daquelas primeiras iniciativas e experimentações. Ivan diz que a potencialidade do livro seria mostrar, a partir do trabalho literário e dos recursos da linguagem, a existência da opressão política e injustiça social, além dos comportamentos dos vários segmentos da sociedade naquela época.

Em relação ao mundo da imprensa e a presença de personagens-jornalistas na obra, o autor considera o repórter Samuel de maior força narrativa por fazer uma crítica à indiferença da imprensa diante das mazelas do país e diz que só caberia a um jornalista “foca” e “meio verde” essa atitude em razão do seu grau de idealismo e dose de humanidade. Posição tomada também por alguns jornalistas da época, de interferir na realidade, Ivan avalia que esse personagem “toma a vida dele nas mãos”, fazendo algo que o justifica como ser humano.

A posição de Samuel é o contraponto ao do redator-chefe Haroldo, que se mantém longe das questões da sociedade, cumprindo as tarefas da engrenagem da imprensa. Para Ivan, a atitude de Haroldo também fez parte da diversidade de comportamentos dos jornalistas, mas que não significaria uma complacência com regime militar e sim contingências da vida de outras naturezas, “anestesia” da realidade e imposições do próprio cotidiano do jornalismo.

E, muitas vezes, a pessoa pode ter sua dose de oposição, mas não de atuação. Você não concorda, mas não atua. Primeiro porque você tem sua vida, sua família, sua necessidade de segurança. Só uma pessoa em que idealismo salta mais forte do que essas outras relações é que age, como agiu o Samuel. O Haroldo não é criticado pela indiferença dele, pela certa frieza. Mas porque a vida do jornalista é assim. Diariamente, tem injustiças flagrantes. A gente vê hoje a nossa realidade. E como a imprensa trabalha? Trabalha com o mesmo grau de anestesia da realidade. As

peças são anestésias pelo ritmo da vida nas cidades. Estou aqui numa prancha entre por a notícia e quem paga o meu trabalho. Ele (Haroldo) é um sujeito, não digo abeto [...]. Se você não tem os canais políticos pra atuar, que era como colocou a ditadura, ou a pessoa se resguarda, tem sua opinião, mas não age, não interfere nessa realidade, ou você vai para luta armada, corre riscos. Acho que a falta de uma expressão política é que levou a essa radicalização no país. Não havia como se expressar politicamente. Você guardava o seu rancor. (ÂNGELO, entrevista para a pesquisa).

Antes mesmo de iniciar a carreira na imprensa em Belo Horizonte, Ivan Ângelo tinha contato e proximidade com a literatura. Havia publicado contos em jornais da cidade e participado de concursos literários. Mas ao longo da sua trajetória, os vínculos entre jornalismo e a literatura foram se estreitando, levando as duas atividades de forma simultânea.

Em *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*, Humberto Werneck fez um percurso das relações entre escritores e imprensa em Minas. A história começa em 1921, quando o então adolescente Carlos Drummond de Andrade entra no jornal *Diário de Minas* para deixar um artigo nas mãos de José Oswaldo Araújo, diretor do periódico. A narrativa de Werneck passa por tantos outros escritores e jornalistas, como Pedro Nava, Murilo Rubião, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Fernando Gabeira e Luiz Vilela. Em meio aos acontecimentos literários e jornalísticos, a trajetória de Ivan Ângelo também tem destaque no livro.

Mineiro nascido em Barbacena, Ivan começou a carreira nos anos 50, no jornal *Diário da Tarde*, onde esteve à frente de uma seção chamada “Plantão Literário”. Lá também foi um dos redatores da seção “Revezamento”, que contou com a participação do poeta Affonso Romano de Sant’Anna. Também atuou como repórter de Polícia no *Diário da Tarde*.

Por convite do editor-chefe do jornal, Cyro Siqueira, o jornalista aceitou ao mesmo tempo como freelancer empreitadas oferecidas por ele. Segundo informações de Werneck, entre esses trabalhos, estava de reformular e traduzir grandes reportagens de publicações estrangeiras, o que, no jargão jornalístico, tem o nome de “cozinhar” os materiais. Números de uma revista italiana estiveram no seu rol de trabalhos, mas não traziam o nome de Ivan. Foram apresentados como material de uma fictícia NKVD Press Agency.

Depois, Ivan começa a trabalhar no jornal *Correio de Minas* como editor do segundo caderno. O chefe de reportagem era o jornalista Fernando Gabeira. O *Correio de Minas* tinha ligação com o Partido Social Democrático (PSD), de Juscelino Kubitschek. Anteriormente, ele havia tido experiência de editar a revista *3Tempos*, onde tinha em sua equipe Júnia Marise (que se tornou vereadora, senadora e vice-governadora de Minas), e Hélio Costa (futuro repórter do programa *Fantástico* e deputado federal). O *Correio de Minas* e a revista

3Tempos funcionaram num prédio na avenida Olegário Maciel, sob o comando de Guy de Almeida.

Paralelamente à atividade jornalística em Minas, Ivan esteve próximo dos caminhos da literatura e do convívio com escritores e poetas. Colaborou com a revista *Alterosa* como cronista, na época em que publicação tinha o jornalista e escritor Roberto Drummond na chefia. Em 1961, publicou em parceria com Silviano Santiago *Duas faces*. O livro trouxe sete contos de Ivan e duas novelas de Silviano. A turma que fazia parte Ivan e Silviano, em Minas, ficou conhecida como geração Complemento, uma revista literária editada em Belo Horizonte a partir de 1956. Contou com quatro números. Segundo Werneck, o cardápio dos quatro números foi basicamente literário: além de contos de Ivan e Silviano, havia poemas e ensaios de Heitor Martins, poemas do futuro cientista político Theotônio dos Santos e contos de Ezequiel Neves.

Lia-se muito. A imprensa de referência, para a geração Complemento, era o *Jornal do Brasil*, que acabara de passar por uma grande reforma, o *Correio da Manhã* e a *Revista da Semana* – além da revista *Senhor*, onde se publicava o texto novo de autores como Clarice Lispector e Millôr Fernandes. Os cronistas de *Manchete* – Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga – eram acompanhados com interesse. Havia, no grupo, quem soubesse de cor trechos enormes do *Grande sertão veredas*, que Guimarães Rosa publicara em 1956. Criou-se intimidade com nomes até então desconhecidos da literatura americana, como Carson McCullers, a romancista de *O coração é um caçador solitário*. Ou poetas ingleses, como W. H. Auden. Entre os nacionais, nenhum poeta era mais reverenciado que Carlos Drummond de Andrade – embora essa admiração fosse dividida cada vez mais, com João Cabral de Melo Neto, de quem saíra, em 1956, um dos livros mais importantes, *Duas águas*.[...] A literatura pesou muito, naturalmente, mas é certo que a experiência da geração Complemento não teria sido rica como foi se não houvesse, a cimentá-la o poderoso catalisador que foi o cinema, a vaga cineclubística que se instalou em Belo Horizonte a partir dos anos 40. Foi, talvez, a melhor reflexão sobre cinema já feita no Brasil, e num lugar que não produzia filmes (WERNECK, 2012, p.177-178).

Na década de 1960, Ivan foi contratado para fazer a coluna diária “O que acontece” no jornal *Diário de Minas*. A publicação foi basicamente a que restou como espaço à literatura e às artes, após a extinção do suplemento dominical do *Estado de Minas*. O *Diário de Minas* passou por várias fases e comandos até ser arrendado ao *Jornal do Brasil* nos anos 60. A redação do *Diário de Minas* tinha grande preocupação com a qualidade do texto, tanto que chamou a atenção do jornalista Murilo Felisberto, encarregado de montar a equipe do *Jornal da Tarde*, que o grupo de *O Estado de S. Paulo* lançaria em 1966. Felisberto fez uma sondagem no jornal mineiro, resultando na primeira turma que formaria a equipe do *Jornal da Tarde*, em São Paulo. Ivan fazia parte dessa equipe, ao lado de Fernando Mitre, Carmo

Chagas e Flávio Márcio, entre outros. Ivan trabalhou no *Jornal da Tarde* até 1996, quando se aposentou.

Foi colaborador de *Playboy*, *Exame VIP*, *Ícaro*, *O Tempo*, *Correio Braziliense* e *Veja* como contista, cronista, articulista e resenhista. Além de *A Festa*, livro analisado nesta pesquisa, ele publicou também *A face horrível* (Nova Fronteira, 1986; Lazúli, 2006); *Amor?* (Companhia das Letras, 1995); *Pode me beijar se quiser* (Ática, 1997), *A casa de vidro*, novelas (Cultura, 1979; Geração, 1996); *O ladrão de sonhos e outras histórias*, contos (Ática, 1995); *O vestido luminoso da princesa*, infantil (Moderna 1998); *O comprador de aventuras e outras crônicas* (Ática, 2000); *Melhores crônicas* (Global, 2007), *Certos homens* (crônicas, Arquipélago, novembro, 2011) e seis volumes que contam histórias de empresas.

Capítulo 5 Jornalismo e literatura: contextos e diálogos

Nesta pesquisa, ao analisarmos as relações entre jornalismo e literatura nos anos 70, por meio do jornalista como personagem e da participação do profissional da imprensa no cenário literário e cultural, cabe ressaltar as interseções entre essas duas áreas ao longo da história. Possuem um diálogo histórico-cultural singular e alianças, embora também existam marcas de confrontos e discordâncias.

Como ressaltou Hohlfeldt (2001), a relação entre jornalismo e literatura é “uma estranha relação: como irmãos seameses, são inseparáveis, mas como bons irmãos gêmeos, detestam-se, acusam-se mutuamente de prejuízos e preconceitos”. São territórios que apresentam suas características e elementos distintos, mas não “separados por barreiras intransponíveis que impeçam as apropriações, os entrelaçamentos” (VICCHIATTI, 2005, p.84).

As páginas da imprensa brasileira nasceram políticas, carregadas de paixões, de características opinativas e nacionalistas. Entretanto, uma mudança importante ocorreu no século XIX: a evidente participação de escritores na vida dos jornais. Nesse período, a exemplo da Europa e dos Estados Unidos, a imprensa no Brasil estreitou os vínculos com a literatura. A participação dos escritores foi de forma diversa. Eles foram editores, repórteres, cronistas e folhetinistas. Nessa época, os jornais brasileiros foram um dos principais meios de divulgação das obras literárias.

A história da imprensa brasileira mostra que, em vários momentos, esse entrelaçamento foi perceptível. Foi com atraso de três séculos em relação a outros países que se inaugurou a publicação dos primeiros impressos no Brasil. D. João VI, fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte, vem para o país. Em 13 de maio de 1808, ele institui a Impressão Régia, encerrando um longo período de proibição à publicação. Inicialmente, o objetivo era o de divulgar toda a legislação e os papéis diplomáticos do serviço real. Antes, em razão da política colonial portuguesa, estava proibida a publicação de textos, já que havia o receio de que novas ideias colocassem em risco o seu domínio.

Segundo Hallewell (2005, p.111), até 1822, a Impressão Régia deteve o monopólio da impressão no Rio de Janeiro e o objetivo dessa medida foi, principalmente, ajudar suas finanças. Durante o período de catorze anos de monopólio no Rio, foram produzidos mais de mil itens, como documentos de governo, cartazes, volantes, sermões e panfletos. Abreu (2010, p.45) levanta discussão acerca das dúvidas relativas aos títulos publicados pela Impressão Régia e afirma que, passados duzentos anos do início da atividade, “ainda é pouca segura a

identificação do conjunto de obras saídas dos prelos da Impressão Régia, apesar dos esforços realizados por diversos pesquisadores”.

Em 1808, nascem dois jornais que, criados por objetivos e razões diferentes, são considerados marcos para a imprensa brasileira: *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*. O intervalo do nascimento entre um e outro é de apenas dois meses. Com o clima tenso na colônia decorrente das punições pelas tentativas da tipografia, o rei manda publicar o jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, que atuava de acordo com seus interesses. Dirigido por Frei Tibúrcio José da Rocha, membro da Igreja que apoiava a coroa, o jornal tinha quatro páginas e era semanal tornando, mais tarde, trissemanal. O frei ocupou o cargo por quatro anos, sendo substituído por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães.

O jornal *Gazeta do Rio de Janeiro* é considerado o primeiro jornal oficial. Ele divulgava os atos do governo, registro de cartas, editais, pequenos anúncios, despachos e reproduções de notícias de jornais ingleses e holandeses. Segundo Bahia (1990, p.13), a “fixação da Gazeta no relato unilateral dos acontecimentos logo assume um caráter monótono e expõe a sua natureza oficial”. O periódico circula até 1821, quando surge o *Diário do Governo*.

No que se refere à divulgação da literatura, a *Gazeta do Rio de Janeiro* foi lugar de anúncios de livros. O anunciante foi P. Martins Filho, proprietário de uma casa comercial situada na rua da Quitanda. O próprio jornal mantinha uma “livraria” anexada à sede. Carvalho França (2002) argumenta que o período joanino representou mudanças para a cultura do país, acontecendo iniciativas que colaboraram com a qualidade intelectual, e o mercado livreiro, segundo o autor, é um desses “empreendimentos”, impulsionado com a abertura dos portos em 1808. O historiador enfatiza que é “difícil determinar o que efetivamente se lia durante os anos que se seguiram ao desembarque de d. João VI em solo carioca”, mas comenta que a literatura “pseudo-filosófica” (presente em livros como *Avisos de uma mãe a seu filho* e *Tesouro de meninos*) era a mais consumida e anunciada no jornal, pois era melhor acolhida pelas famílias cultas.

Editado e impresso em Londres, o *Correio Braziliense* circulava no Brasil clandestinamente. O seu fundador e editor Hipólito José da Costa lançou o primeiro número em junho de 1808, impresso na oficina de W. Lewis, em Londres. “Resolvi lançar esta publicação na capital inglesa dada a dificuldade de publicar obras periódicas no Brasil, já pela censura prévia, já pelos perigos a que os redatores se exporiam, falando livremente das ações dos homens poderosos”, diz o fundador.

Hipólito da Costa tem papel de destaque dentro da imprensa brasileira e é considerado pelo historiador Nelson Werneck Sodré o primeiro jornalista brasileiro. Nascido, em 1774, na colônia de Sacramento, na Cisplatina (parte do Brasil que foi depois formar o Uruguai), ele se formou em Filosofia e Leis na Universidade Coimbra. Em 1805, chega a Londres, fugido de Portugal, onde estivera preso pela Inquisição, tribunal religioso do Santo Ofício. Hipólito da Costa percebeu que a vinda da corte para o Brasil seria uma possibilidade de desenvolvimento do país, com universidades e indústrias. Sobre o trabalho do jornalista, Lustosa diz:

a forma que Hipólito achou para trabalhar pela mudança foi a palavra impressa e livre de censuras, tal como ele via ser a prática no país [Inglaterra] que o acolhera. A Inglaterra era um país livre, onde a monarquia constitucional era um fato; onde o Parlamento realmente funcionava e limitava o poder do rei; onde havia uma imprensa livre. Hipólito percebia a importância dessas duas instituições para o funcionamento das outras. Além do mais, sendo amigo do filho do rei, o duque de Sussex, torna-se protegido pelas leis inglesas e sentia-se seguro para fazer observações e críticas à administração dos negócios portugueses que nenhum outro súdito português ousara até então (LUSTOSA, 2003, p.13-14).

Foi dentro desse contexto que Hipólito decide fundar o *Correio Braziliense* e redigi-lo em Londres, durante todo o tempo da existência do jornal. O formato do jornal se assemelha a um livro (capa azul escuro), cada número variava de 100 a 140 páginas e era dividido em “editorias”: política, comércio e artes, literatura e ciências, miscelânea (reflexões sobre as novidades do mês) e correspondência.

A linha editoria do jornal era mais doutrinária, omitindo opiniões sobre vários fatos, na defesa do que julgava ser direito dos brasileiros. Martins (1978, p.28) disse que era “o jornal de doutrina e não de noticiário”. O *Correio Braziliense* reunia em suas páginas o estudo das “questões mais importantes que afetavam a Inglaterra, Portugal e o Brasil, questões velhas ou novas, umas já postas de há muito tempo, outras emergindo com os acontecimentos” (SODRÉ, 1999, p. 22). Hipólito da Costa defende nas páginas do *Correio* as causas liberais e democráticas. Queria mudanças no sistema político e econômico de Portugal e do Brasil, defendia a substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre e uma maior participação do povo na política.

Nessa linha combativa, o jornal foi atuante no processo de independência do Brasil, lutando pela emancipação do país por meios legais. O papel de Hipólito da Costa foi representativo. Ele se identificou com os ideais de José Bonifácio de Andrada, um dos patriarcas do movimento, e passa a divulgar no jornal informações contra o absolutismo português. Com a independência do Brasil, em 1822, Hipólito da Costa “julgou encerrada a

sua missão, parando de publicar o *Correio Braziliense* em novembro daquele ano” (LUSTOSA, 1999, p. 20).

Interessante notar que o *Correio Braziliense* também era chamado de *Armazém Literário*. Já no título notamos a presença da literatura. Hipólito da Costa não só divulgou idéias políticas e econômicas, mas também deu condições para a circulação da cultura, comentou sobre publicações literárias européias e traduziu boa parte delas. O *Correio Braziliense* representa um documento do período joanino, uma preparação para o desenvolvimento da leitura.

O Patriota, jornal que circulou entre 1813 e 1814, também foi importante na divulgação das letras. Rizzini (1946) considerou *O Patriota* a “melhor publicação literária, não apenas da Colônia, mas do Reino e da Regência”. Tinha uma linha editorial marcada pelo patriotismo, como sugere o próprio título da publicação. Fundado pelo redator Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, ele reservou espaço para as primeiras manifestações culturais. Foi recebido bem pelos leitores e chegou a ter elogio do *Correio Braziliense*. *O Patriota* deu destaque para a literatura, com uma sessão dedicada a críticas sobre obras publicadas no Brasil e no exterior. Atuou como um veículo de tradição literária recuperando obras dos poetas brasileiros como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama. Como explicou França (2003), *O Patriota*:

colaborou para moldar um certo perfil do homem de letras brasileiro, perfil que se alterará pouco ao longo do século XIX. O intelectual que aí se formou é um homem dotado de uma multiplicidade de interesses, que cultiva as letras como um ornamento indispensável ao amante do saber, que atua em áreas tão diversas quanto a política, o jornalismo, a prática pedagógica, a agitação cultural e os estudos científicos e que encara o fazer literário como uma espécie de missão civilizadora, de ação transformadora do meio social (FRANÇA, 2003, p.7).

Mais do que um incentivo à literatura, *O Patriota* formou um modelo de conduta intelectual brasileira, uma contribuição para moldar o que literatos pensavam. A diversidade de atuação desses homens demonstra a possibilidade de entender a cultura e participação na sociedade de forma ampliada, não se restringindo a grupos pré-estabelecidos, a correntes que “colocavam” o intelectual dentro de um “conceito”. Os intelectuais atuavam em várias frentes, exemplos de uma “pessoa pública”. O jornal *O Patriota* serviu de modelo para outras publicações literárias que surgiram, como *Revista da Sociedade Filomática*, a *Minerva Brasiliense*, a *Guanabara* (contou com a participação de Gonçalves Dias) e a famosa *Revista Niterói*, que lançou o movimento do Romantismo no Brasil. A revista *Niterói*, que teve apenas dois números, foi redigida por Gonçalves de Magalhães, Manuel José de Araújo Porto

Alegre, Francisco de Sales Torres Homem e João Manuel Pereira da Silva. “Tudo pelo Brasil e para o Brasil” era a epígrafe da revista.

A primeira fase do jornalismo – que vai do I Reinado à Regência – juntamente com a tradição literária, é marcada por um tom político, partidário e de ataques pessoais. Causas políticas eram defendidas e o papel do jornalista panfletário-redator cresce. O processo de independência e o golpe da maioria (movimento que divulgava a idéia de antecipação da maioria de D. Pedro) são momentos documentados pela imprensa que, sem dúvida, registram a nossa evolução política. Os jornalistas Ferreira de Araújo, Campos Sales, José do Patrocínio, Cipriano Barata (criador das *Sentinelas da Liberdade*), Quintino Bocaiuva, entre outros, atuavam como verdadeiros líderes políticos, com uma linguagem combativa e virulenta.

Ao estudar o surgimento da imprensa no Brasil, Morel (2003, p.43) diz que “os homens de letras se apresentavam como cidadão e escritores ativos, como construtores da opinião que almejavam conduzir a sociedade a algum tipo de progresso e de ordem nacional”. E é isso que ocorre na imprensa do século XIX, pois escritores-jornalistas exercem seu poder e espaço conquistado nos jornais para opinar sobre vários assuntos.

A imprensa política se misturava com a literária. O “público letrado das cidades era o público dos jornais diários e outros periódicos que, mesmo de cunho político, quase sempre abrigavam temas literários” (BUITONI, 2000, p.59). Jornais e revistas literárias, a partir de 1860, proliferam. Surgem: *O Caleidoscópio* (redigido por Tavares Bastos, Marques Rodrigues, Carlos Galvão Bueno e outros), *O Timbira* (redigido por Paiva Tavares e Rodrigo Otávio), *Revista Dramática* (de Peçanha Póvora), *Trabalhos Literários de Associação à Ciência*, *O Oitenta e nove*, *Folha Acadêmica*, *Paladino*, *O Querubim*, *A Época*, entre outras. Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Olavo Bilac, entre outros escritores, além de participarem do funcionamento da imprensa, tiveram suas obras publicadas e reconhecidas pelas páginas literárias. Segundo Sodré (1999, p.246), os “homens de letras viviam praticamente da imprensa: ela é que lhes permitia a divulgação de seus trabalhos e o contato com o público”. Barbosa (2000) analisa a contribuição dos homens das letras:

Esses literatos, se por um lado, pretendem assim aumentar o seu poder de ação social sobre as camadas urbanas, por outros, ao vender o produto de seu trabalho ao periódico, ganham notoriedade e participam igualmente do jogo de manipulação de poder que esses jornais oferecem. Na verdade ao fazerem da pena um meio de vida, de projeção e de conquista de poder, utilizando muitas vezes em proveito próprio,

esse grupo institui instrumentos essenciais para estabelecer a ordem e conserva-la, através da normatização de comportamentos (BARBOSA, 2000, p.13).

Por meio dos folhetins e crônicas, “descobrimos” o Brasil e suas mudanças no século XIX. Os escritores, como bem observou Barbosa, veem a história de acordo com regras e ideologias. A imprensa era um dos meios para atuação, divulgação de discursos e “conquista de poder”. Foi uma fase que imprensa e literatura se misturavam, o jornalismo ainda não tinha criado uma linguagem própria, o que viria a acontecer no século XX. Assim, nesse período, “muitas páginas de grandes jornais faziam conviver pacificamente as narrativas que representavam o mundo dos chamados fatos verídicos com as narrativas de um mundo imaginado” (BULHÕES, 2007, p.83).

No século XX, a imprensa passa por mudanças, com investimentos no parque gráfico, maior consumo de papel e inovações técnicas. Passa a ter uma configuração mais informativa e os jornais começam a funcionar como empresas jornalísticas. Embora tenha ocorrido o declínio dessa relação mais próxima entre jornalismo e literatura, ainda vamos ter a presença de escritores na imprensa, colaborando de diversas maneiras, principalmente, com a crônica.

5.1 O caminho da crônica

Entender as relações entre literatura e jornalismo significa caminhar pelos textos que fizeram a interseção entre essas duas áreas, baseadas na linguagem. As crônicas e folhetins representaram essa parceira. A formação morfológica do termo crônica tem origem em *Krónos*, deus grego do tempo. Seu parentesco, na mitologia grega, está assim definido: Crono era filho de Urano (o Céu) e de Géia (a Terra). Crono, após casar-se com Réia, sua irmã, passou a devorar seus filhos, numa tentativa de evitar a profecia dos seus pais, que diziam que ele seria destronado por um dos filhos. Tentando salvar da morte um dos recém-nascidos, Réia entrega-lhe uma pedra no lugar do filho, que Cronos prontamente devora. Assim, para os gregos, Cronos era uma metáfora do tempo, que a tudo devora, até mesmo as pedras.

Dessa forma, a crônica está imbricada ao seu tempo, como registro do cotidiano, de fatos comuns. Embora hoje seu sentido esteja modificado - sendo a crônica entendida como texto jornalístico de relato dos fatos do dia a dia - não podemos esquecer que ela está sempre ligada à ideia contida no radical do termo que a designa: é um resgate do tempo.

O ano de 1434 é considerado um marco para o gênero. Nesse ano, Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo, em Portugal, por ordem do então rei D. Duarte foi nomeado cronista-mor do reino e tinha a obrigação de colocar em crônica a história dos reis antigos

portugueses até o reinado de D. Duarte. E o registro era chamado de “caronyca”, isto é, crônica. Várias crônicas de Fernão Lopes se perderam, só restando três: Crônica d’ El-Rei D. Pedro, Crônica d’ El-Rei D. Fernando e Crônica d’ El-Rei D. João I. Sobre a importância de Fernão Lopes, Moisés comenta:

Decididamente vocacionado para a historiografia, Fernão Lopes tem sido considerado o ‘pai da História’ em Portugal, e posto ao par de grandes cronistas medievais, como, por exemplo, o francês Froissart. Seu valor como historiador reside acima de tudo no fato de procurar ‘ser moderno’, desprezando o relato oral em favor dos acontecimentos documentados. O documento escrito é a base em que se apóia para erguer retratos de reis e fidalgos, situações de intensa vibração dramática, e os enredos de incessante dinamismo (MOISÉS, 1960, p.35).

Mais do que isso, Fernão Lopes conseguiu ter um estilo maleável, com uma maneira coloquial e viva. Suas crônicas retratavam a vida portuguesa, os costumes dos reis e a sociedade da época. Com Fernão Lopes, o cronista passa a ser um escritor profissional, pois começa a receber para trabalhar com o material histórico, nos diversos registros dos acontecimentos, nos chamados “cronicões”.

No Brasil, a carta de Pero Vaz de Caminha, que relata ao rei D. Manuel os lances da descoberta do Brasil em 1500, pode ser considerada a primeira crônica. Esse documento tem grande valor histórico, visto que recompõe a nossa história e os costumes. Como diriam alguns estudiosos, foi uma grande reportagem, de grandes minúcias acerca do descobrimento do Brasil. Para Sá (1997, p.6), Caminha representa em seu texto um cronista no melhor sentido literário do termo, “pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva”.

Outros cronistas portugueses falam sobre o Brasil, após Pero Vaz de Caminha. Escrevem sobre a nova terra, dando notícias aos europeus das possibilidades de exploração do país que se iniciava. Entre eles, destacamos: Pero de Magalhães Gândavo, que escreveu o *Tratado da Terra do Brasil* e a *História da Província de Santa Cruz*; Gabriel Soares de Sousa, autor do *Tratado Descritivo do Brasil*; e Pero Lopes de Sousa, que escreveu o *Diário de Navegação*.

Foram textos de base informativa, são documentos que os europeus colheram sobre o Brasil. Foram crônicas históricas que relatam o começo do país, constroem a história de uma terra. Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi (1994, p.13) comenta que são textos que interessam, pois refletem a “visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país”.

E não é só como testemunhos do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas e formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou um Oswald de Andrade modernistas (BOSI, 1994, p.13).

A característica de relato jornalístico que, mais tarde, será considerado de viés literário, foi percebida no trabalho de Euclides da Cunha, no final do século XIX. Enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, ele acompanha o desenvolvimento dos acontecimentos da Guerra de Canudos, no sertão da Bahia. Euclides enviou telegramas e relatórios ao jornal, que fazem parte do livro *Os Sertões*, um dos clássicos da literatura brasileira. O escritor-jornalista se aproximou dos fatos, examinando as características do lugar: um trabalho de grande reportagem, “um documento de extraordinária importância, uma crônica de qualidade superior” (OLINTO, p. 85).

A crônica foi, dessa forma, de grande relevância para o Brasil. Alguns estudiosos, como Sá (1997, p.7), chega a afirmar que a “literatura brasileira nasceu da crônica”. O sentido histórico da crônica permaneceu por muitos anos. O crítico literário Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil*, trata a crônica com suas devidas particularidades e aproxima o gênero a um tom lírico, de características literárias.

Em primeiro lugar, é mister ressaltar a natureza literária da crônica. O fato de ser divulgado em jornal não implica em desvalia literária do gênero. Enquanto o jornalismo tem no fato seu objetivo, seu fim, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito, de sua graça, de suas faculdades inventivas. A crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, e que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. O cronista é solitário com ânsia de comunicar-se (COUTINHO, 1976, p. 305).

Já no século XIX, a crônica abordava vários assuntos e se aproxima do tipo de texto que conhecemos atualmente. Nesse sentido, ela tem origem no folhetim (do francês *feuilleton*), um espaço dos rodapés de jornais. O objetivo de tais textos era trazer novidade, entretenimento e informação aos leitores. As crônicas folhetinescas tinham um caráter de duplicidade, de mostrar o útil e o frívolo. As crônicas representaram a exposição de vários temas, desde assuntos banais até políticos e econômicos. A ambiguidade marca a crônica, na medida em que pertence ao limite entre o jornalismo e a literatura. É um gênero híbrido, uma mistura de formas que atraíram (e ainda continua) os leitores brasileiros. Nas páginas da

imprensa do século XIX, tivemos o trabalho de grandes cronistas - folhetinistas, como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, França Junior, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, Olavo Bilac, dentre outros.

5.2 Machado de Assis: união do “útil” e do “fútil”

Machado de Assis foi o cronista que levou o gênero a um amadurecimento no Brasil e sua produção é constante a partir da segunda metade do século XIX. Nascido em 1839, na chácara do Livramento, no Rio de Janeiro, filho do operário brasileiro Francisco José da Silva e da portuguesa Maria Leopoldina Assis, ele começa aos 20 anos como cronista em *O Espelho*, uma revista de literatura, modas, indústrias e artes. Até o final do século XIX, ele vai estar presente não só em crônicas, mas também em poesias, contos, romances, para “ocupar aquele respirador artificial do jornal, colocado meio a tanta matéria política, pesada, mal distribuída, disposta em colunas de ínfima entrelinha a letra miúda” (BRAYNER, 1992, p.407).

O autor de *Dom Casmurro* também contribuiu com suas crônicas no *Diário do Rio de Janeiro*, no jornal humorístico *Semana Ilustrada* (1860-1875), *O futuro* (1862), na *Ilustração Brasileira*, em *O Cruzeiro* (1878) e na *Gazeta de Notícias* (1881-1900). Machado usa de pseudônimos em suas crônicas. Ele foi Lara, Lélío, Eleazar, Job, Sileno, entre outros.

Em crônica chamada *O folhetinista*, de 30 de outubro de 1859, da série Aquarelas, Machado de Assis faz a primeira referência ao termo folhetim, com uma reflexão metalingüística do gênero. Mas já se percebe um tom desagradável, um ruído nessa conciliação entre jornalismo e literatura. Ele trata o folhetim francês como algo superior, nobre. O rodapé dos jornais para o escritor tinha características diferentes no país de origem e suas influências no Brasil, sendo necessário “algum caso de aclimação séria”. Faz uma distinção do local e do global: o folhetim na França tinha determinado estilo e formas de organização, inserido em outro contexto social. Quando o gênero foi para outros países, tomou formas e particularidades de acordo com o funcionamento da imprensa e do tipo de sociedade.

Como ele argumentou, o “folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais”. Machado sugere que se coloque no folhetim uma “cor nacional”, embora tenha reconhecido que “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”. Ele expõe que o folhetinista é a fusão do “útil e do fútil”, o

parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”. É possível perceber toda a extensão que o folhetim pode chegar, abrindo possibilidades de conversar sobre os mais diversos temas, tarefa que o escritor soube fazer com destreza. Os lados opostos que ele cita na crônica estão expostos nos textos. De um lado, críticas à política da época e resenhas teatrais. De outro, crônicas leves que traziam a distração dos leitores. A possibilidade de falar do cotidiano, com a união do útil e do frívolo, perceberemos em cronistas do século XX que marcaram a imprensa brasileira, como Rubem Braga e Nelson Rodrigues.

Na realidade, Machado de Assis soube trabalhar a linguagem específica, com uso de recursos estilísticos da literatura: um grande exercício do fazer crônica, para que seus leitores pudessem traduzir a aliança entre a reflexão (o real) e a brincadeira (a fantasia). Ele usou metáforas, citações eruditas e paródias. Segundo Brayner (1992, p.415), a característica do trabalho da linguagem está bem presente na crônica machadiana, pois “está sobrecarregada de sua instrumentação retórica, um verdadeiro caleidoscópio metatextual”.

Na crônica *A reforma pelo jornal*, onde são encontradas referências históricas, ele comenta o papel do jornal como motivador da democracia. “Houve uma coisa que fez estremecer as aristocracias, mais do que os movimentos populares, foi o jornal”. A palavra no jornal propiciaria, segundo Machado, a discussão e o choque da argumentação, envolvendo todo o corpo da sociedade. Esses efeitos da palavra não estariam no suporte livro e nas tribunas políticas na avaliação do escritor, porque continuavam em situação de “monólogo”, apesar de reconhecer as vertentes de criadora e prodigiosa.

Também numa exaltação ao jornal como formado de um espírito crítico e responsável por trazer a interação entre os indivíduos, a crônica *O jornal e o livro*, publicada em 1859, polemiza uma discussão ao perguntar: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal? O jornal devorará o livro?” Como se vê, a discussão de uma mídia “matando” outra plataforma cultural não é recente e faz lembrar as teorias do canadense Marshall McLuhan, que estudou os efeitos dos meios de comunicação. McLuhan argumenta que existe uma nova tecnologia que ameaça esta antiga tecnologia construída sobre o alfabeto fonético. Essa vertente não significaria para o pensador, no entanto, a morte do livro, mas o suporte deixaria de ser visto como protagonista da cultura.

Machado admite o fortalecimento do jornal, pois o campo jornalístico representaria uma tribuna de idéias, característica que faltaria ao livro na avaliação do autor. Para ele, o jornal representaria:

... a verdadeira república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções. O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social[...]Quem enxergasse na minha idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva. Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, um sintoma da democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade (ASSIS, p.943).

O escritor percebia a imprensa como um espaço para a mudança, de movimento e de tornar públicas as informações, enquanto a discussão pelo livro “esfria pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo”. Mas alerta que, admitido o aniquilamento do livro pelo jornal, “esse aniquilamento não pode ser total”. “Seria loucura admiti-lo”, diz.

Tipógrafo da Imprensa Nacional e revisor do correio Mercantil, Machado de Assis escreve no *Diário do Rio de Janeiro* as crônicas denominadas *Comentários da Semana*, entre outubro de 1861 e maio de 1862, e *Ao acaso*, de junho de 1864 e maio de 1865. O *Diário do Rio de Janeiro* foi criado em 1821 pelo português Zeferino Vito de Meireles com um perfil popular. Devido ao seu baixo preço de comercialização, foi conhecido como o Diário do Vintém ou Diário da Manteiga (porque trazia o preço da manteiga que chegava à corte para consumo da população). O jornal, segundo Sodré, foi o primeiro jornal informativo a circular no Brasil, com ênfase em questões locais e informações que tratavam de furtos, assassinatos, reclamações, espetáculos, observações meteorológicas, entre outros. O distanciamento das questões políticas era tão forte que o jornal não noticiou a Proclamação da Independência.

Contudo, não é nesse contexto de jornalismo que insere a produção de Machado no *Diário do Rio de Janeiro*. Até 1859, o jornal manteve suas características populares. Em 1860, foi reformulado por Saldanha Marinho, Henrique César Muzzio e Quintino Bocaiúva. O jornal passa a ter uma posição mais política. Nesse novo ambiente jornalístico, Quintino Bocaiúva convida Machado de Assis para a equipe do jornal. De acordo com Sodré (p.195), “a companhia de Quintino Bocaiúva é estimulante. Machado de Assis escreverá, muito depois, páginas antológicas sobre o espetáculo do Senado, que virá com os olhos atentos de jovem repórter”.

No jornalismo, ele manteve posturas críticas, deu opiniões e participou, com interesse, da política brasileira. O crítico Brito Broca, em artigo *Jornalista político*, presente no livro *Machado de Assis e a política e outros ensaios*, comenta a polêmica da suposta distância do autor para a realidade:

Não resta dúvida de que Machado de Assis sempre acompanhou os acontecimentos políticos com interesse, formulando sobre eles juízos definidos. Mas o que se deu foi o seguinte. No começo de carreira, nos primeiros tempos de jornalismo, como bom romântico, formou na ala dos liberais e, colaborando em jornais dessa corrente, não hesitou em criticar os fatos políticos do ponto de vista de um liberal. Mais tarde, absorvido pela arte, absteve-se gradativamente do ardor primitivo até recair na ironia dissolvente que lhe caracteriza a maior parte da obra (BROCA, 1957, p.22).

No *Diário do Rio de Janeiro*, jornal liberal, Machado de Assis fez críticas abertas ao governo. Em crônica de novembro de 1861, o escritor fez referência ao marasmo do governo e criticou o senador Pena e os ministros do Império. Chama os ministros de medíocres. “Em nosso país a vulgaridade é um título, a mediocridade um brasão”, disse. As opiniões políticas também estiveram presentes na série de crônicas intituladas de *Bons Dias!* São um total de 49 crônicas, sendo 48 publicadas na *Gazeta de Notícias* e uma na *Imprensa Fluminense*. Algumas delas abordam a conjuntura da história do Brasil, com a abolição da escravatura e o fim do Império. Em um estudo sobre essas crônicas, John Gledson também encontra outros temas de preferência do autor, como a medicina popular, os neologismos e o espiritismo. Sobre essa série de Machado de Assis, Gledson avalia:

Essas crônicas são, portanto, um entrelaçar de temas persistentes com os acontecimentos imediatos do dia. Na verdade, o segredo do grande cronista talvez esteja na capacidade de misturar os dois tão imperceptivelmente quanto possível, para que o assunto mais trivial revele o seu potencial. [...] A série *Bons Dias!*, como qualquer outra série de crônicas, é uma mistura do velho e do novo, do permanente e do ocasional (GLEDSON, 1990, p.24-25).

Em *Machado de Assis – escritor em formação*, Granja (2000) estuda a produção do escritor em início de carreira no *Diário do Rio de Janeiro*. Ela argumenta que o jovem escritor antecipa, nas crônicas, procedimentos que vão ser utilizados posteriormente em seus romances, como o narrador que conversa com o leitor. A autora identifica várias passagens que são transpostas da crônica política para a literatura, em especial, em *Brás Cubas*, personagem do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Percebemos, assim, a importância das crônicas para a produção de Machado de Assis. Elas representaram um símbolo de experimentação ficcional, um espaço de exercício do escritor. Foram grande laboratório de sua ficção, um “desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco” (BRAYNER, 1982, p.426). Machado de Assis, em suas crônicas, fez muito mais do que um exercício da linguagem. Ele caminhou por vários temas e problemas da época, em um compromisso de mostrar o cotidiano da vida

política, social e cultural. Organizou um verdadeiro testemunho de uma época. As crônicas superam qualquer fragilidade que o gênero possa sugerir, tornando-as uma grande conversa com os leitores.

5.3 Folhetim: a narrativa fatiada

A interseção entre a literatura e o jornalismo produz um gênero muitas vezes esquecido, mas, sem dúvida, de grande importância na história cultural: o folhetim. Originário da França, na década de 1830, era escrito em rodapés de jornais, com o objetivo de gerar prazer, entretenimento e novidade aos leitores.

O proprietário de jornal *La Press*, Émile Girardin, ao perceber a popularização da imprensa, se associa ao colega Armand Dutacq para lançar a ficção em partes. Ele foi o primeiro a perceber a demanda por esse “tipo de texto” e convida escritores para trabalhar na redação. O primeiro número *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, que começa em 5 de agosto de 1836, teve grande sucesso e proporcionou aumento na venda de jornais.

O espaço do rodapé era ocupado por uma grande variedade de formas textuais: piadas, charadas, artigos, críticas, resenhas de teatro, receitas de beleza, notícias de crimes, boletins de moda, comentários políticos, entre outros. Uma grande miscelânea de textos, que mais tarde, passou a comportar trechos de obras literárias, fazendo com que o leitor acompanhasse com ansia o desenrolar da história.

Segundo Meyer (1996), grande estudiosa do tema, o folhetim era um “espaço valeduto” (p.57), um “esboço do Caderno B” (p.58).

A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula “continua amanhã” entrou nos hábitos e suscita expectativas. Falta ainda fazer o romance ad hoc que responda às mesmas, adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando. No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes (MEYER, 1996, p.59).

O folhetim propiciou que o jornal fosse democratizado, barateando seus custos. Os livros de ficção ainda eram poucos na França, além de serem caros. O país contava, em 1836, com poucas pessoas alfabetizadas: a leitura era feita de forma comunitária. Assim, a forma de leitura vigente na época do surgimento do romance-folhetim caracterizava-se pela natureza oral e compartilhada. A França teve folhetinistas que souberam levar ao jornalismo um grande

fascínio, emoção, arte e desenvoltura nos textos. Alexandre Dumas, Eugène Sue e Paul Féval são alguns exemplos.

Alexandre Dumas, famoso pelo drama romântico *Anthony*, decide publicar romance em folhetim em 1838. Com a obra *Capitaine*, se torna um autor do gênero. O romance-folhetim *Capitão Paulo* foi o primeiro romance traduzido para a imprensa brasileira, no *Jornal do Comércio*. Dumas soube usar os diálogos, construir bem os personagens, ou seja, cativar os leitores com enredos de sucesso. *Conde de Monte Cristo*, publicado de 28 de setembro a 18 de outubro de 1844 no *Journal des Debats*, e *Os três mosqueteiros* são outras obras do autor.

Mas um escritor merece destaque: Honoré de Balzac. Ele foi o primeiro a produzir a ficção para os rodapés de jornais. A trajetória dele começa em 1830, quando entra para o jornal *La Silhouette* e, logo depois, para *La Mode*, ambos do jornalista Émile Girardin, que o encomenda romance-folhetim. Com *La vieille fille*, história dividida em 12 partes, Balzac testa o modelo do folhetim, publicando posteriormente *Histoire des Treize*, com um enredo rico em aventuras.

Os folhetins do escritor francês foram estruturados na cidade de Paris e suas narrativas eram ligadas aos fatos reais (ambientes conhecidos pelos leitores). Os seus personagens são bem construídos, revelam uma capacidade de mostrar a alma humana em toda sua complexidade. É um grande crítico dos costumes e consegue, por meio de suas revelações, retratar a sociedade francesa do século XIX. Balzac já expunha o caráter da miscelânea dos textos, da mistura de temas que configuravam o folhetim. Apesar de ser um subgênero, renegado pela história, parece estar impregnado como um “verme” nas páginas dos jornais. Assuntos como a moda, beleza e ciência têm seus espaços. O escritor coloca em discussão a importância da linguagem para que o leitor fique interessado pela continuidade da trama.

Os folhetins eram condicionados à estrutura do próprio jornal, de suas formas de apresentação. Assim, as narrativas são influenciadas pelas condições do jornalismo praticado na época. Destinados a um público mais amplo, os folhetins vão usar de estratégias discursivas, com o intuito de captar desde os leitores já habituados até os de camada popular, sem tradição cultural. O corte do capítulo e o suspense são características para o êxito do folhetim. De acordo com Tinhorão (1994), três elementos são fundamentais para o enredo: a vítima, o vilão e o herói ou vingador. Tinhorão comenta que esse conjunto traz sucesso ao texto, o que acaba influenciando grande parte dos escritores do romantismo, até mesmo os brasileiros.

Em seu estudo sobre a relação entre imprensa e ficção no século XIX, Alcides (1996, p.44) cita uma síntese do conjunto básico de técnicas de construção ficcional mais representativa da narrativa folhetinesca, como títulos atraentes para seduzir o leitor, abundância de diálogos, cortes com ganchos nos finais de segmentos, ausência de análises psicológica sobre os personagens, descrições simples, herói e heroína dos romances com traços exagerados e simplificados e linha de ação quebrada dos personagens.

Meyer classifica o romance-folhetim em três fases. A primeira fase vai de 1836 a 1850 e corresponde ao início do gênero, nascido após a revolução burguesa de 1830. Os autores que marcam este período são Alexandre Dumas e Eugène Sue. Eles escrevem histórias de dramas do cotidiano, com uma vertente realista. Um folhetim famoso de Eugène Sue é *Os mistérios de Paris*. Publicado no *Journal des Débats*, de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843, conta a história do jovem Rodolfo, que fantasiado de artesão, passeia pelos bairros miseráveis de Paris e se envolve em um caso: ele salva uma mulher das garras de um homem. Pela primeira vez, os integrantes das classes populares da França viram-se representados nos protagonistas da história. Eugène Sue, morto no exílio após o golpe do 18 de Brumário, mostra nesse folhetim preocupação social e denuncia as desigualdades. Uma novidade gerada por *Os mistérios de Paris* é a participação por cartas dos leitores, que enviaram sugestões ao autor. Isso provocou mudanças na história, marcando o início da interatividade no romance-folhetim. Eugène Sue com outro folhetim chamado *O judeu errante*, publicado em 1844 pelo jornal *Le Constitutionnel*, também aborda o tema da conscientização social.

De 1851 a 1871 ocorre a segunda fase. É marcada por uma expansão do jornalismo, com aumento de tiragens dos jornais. Contudo, é o período que o imperador Napoleão Bonaparte, com o objetivo de combater a influência das idéias políticas dos folhetinistas sobre as classes populares, cria um imposto sobre as publicações dos folhetins e estabelece a censura aos órgãos de imprensa. Apesar da forte censura, o jornalismo passou por grandes mudanças, com o nascimento da imprensa popular, decorrente da crescente alfabetização das classes populares.

Dessa forma, o folhetim altera o modo de apresentação (com o uso de paródia) para driblar a censura e abranger novos leitores, embora se continue usando os cortes e enredos sensacionalistas. Pierre Alexis Ponson du Terrail, pequeno-burguês nascido no sul da França em 1829, foi um autor dessa fase, publicando a série *Rocambole*, *O guilhotinado estupefato*, *A juventude do rei Henrique* e *A bela Corisandre*. *Rocambole*, que saiu no jornal *La Pátria*, é um dos seus folhetins mais famosos e descreve a saga do personagem Rocambole, um herói que passa por diversas situações, com o objetivo de poder e ascensão social. A história dura

13 anos nos jornais franceses. O sucesso se deve à criação “de um personagem intrigante, anti-herói e herói, eixo de toda a narrativa” (NADAF, 2002, p.35).

O adjetivo rocambolesco tem origem com o autor, pois a palavra passa a designar um enredo com muitos incidentes e surpresas, o que lembra as aventuras do protagonista Rocambole. O folhetim chegou ao Brasil, tendo o mesmo sucesso que em outros países. Machado de Assis diz “Nunca li Rocambole, estou virgem dessa Iliada de realejo”, entretanto, Meyer defende que, provavelmente, ele leu, sustentando a hipótese na análise da obra *Quincas Borba*. “Não será coquetismo de Machado? Porque não lhe escapou a adequação do herói a seu tempo, o que evidentemente supõe um mínimo de leitura do desdenhado folhetim” (MEYER, p.117).

A terceira fase do romance-folhetim vai de 1871 a 1914. A queda do Império de Napoleão marca um novo estilo do folhetim. Deixando de lado as histórias rocambolescas, fantasiosas e baseadas em um herói bipolar (positivo ou negativo), os folhetins passam a contar enredos mais verossímeis, com cenas da vida ao natural, numa influência do movimento naturalista. Os autores de destaque dessa fase são: Xavier de Montépin, autor de *La porteuse de pain*, e Émile de Richebourg, que escreveu *Le Petit Journal*. De acordo com Meyer, predominou o folhetim do tipo “desgraça pouca é bobagem” (p.220), com enfoque para histórias de miséria humana e exploração dramática.

A publicação dos folhetins (na França e em outros países europeus) reflete um momento de acesso das camadas populares ao mundo das letras. As obras literárias impressas em jornais contribuíram para integrar muitas pessoas ao ambiente de leitores. “O livro ainda era muito caro para ser adquirido pelos assalariados e o jornal preencheu então, essa lacuna, publicando folhetins, romances em capítulos e contos” (ARNT, 2001, p.45). Na verdade, o mercado editorial ainda engatinhava, e o jornal serviu como forma de “popularizar” a literatura.

Assim, os jornais aumentaram suas tiragens, e os folhetins, do simples lugar dos rodapés, migram, posteriormente, para “palcos teatrais, nas telas dos cinemas quando estes passaram a existir, narrados nas rádios, e transposto em décadas mais recentes para os núcleos narrativos das novelas de televisão” (NADAF, 2002, p.38).

5.4 O “rodapé” no Brasil: traduções e leituras

O sucesso do folhetim repercutiu no Brasil. Várias obras francesas foram publicadas na imprensa brasileira, com o mesmo sucesso de seu país de origem. E cabe ressaltar o

trabalho dos tradutores, que passaram para a língua portuguesa vários folhetins. Visconti Coaraci, Antonio José Fernandes dos Reis, Júlio César Muzzi, Augusto de Castro e Emílio Zaluar são alguns exemplos.

Entretanto, um nome merece destaque: José Justiniano da Rocha, membro do partido conservador e participante de vários jornais, como *O Atlante*, o *Correio do Brasil*, *O Constitucional* e *O Regenerador*. Ele foi um dos introdutores do gênero no país e traduziu, durante quase 25 anos, dezenas de folhetins, entre eles: *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ambos para o *Jornal do Commercio*.

As obras eram publicadas no Brasil sem qualquer autorização dos autores. Machado (2001) relata, em *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, um caso interessante da não existência dos direitos autorais no período. Concluída a publicação de *O Conde de Monte Cristo*, o diretor do *Jornal do Commercio* resolve continuar a história de Alexandre Dumas. Ele contrata o jornalista português Alfredo Possolo Hogan para a tarefa, continuando o enredo com o folhetim *A mão do finado*. Alexandre Dumas, ao tomar conhecimento do ocorrido, manda uma carta de protesto ao *Jornal do Commercio*, mas não adiantou nada e o jornal prosseguiu com a publicação. “O mais curioso é que *A mão do finado*, publicado em livro em Portugal e traduzido para o francês, chegou a ser incluído nas obras completas de Dumas, de onde foi retraduzido para o português” (MACHADO, 2001, p.44).

O *Jornal do Commercio* foi grande divulgador dos folhetins. Periódico fundado pelo francês Pierre Planche, em 1827, contou com grandes colaboradores da política e da literatura. O *Jornal do Commercio* também publica a série *Rocambole*, de Pierre Alexis Ponson du Terrail, e *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas. Do *Jornal do Commercio*, o romance-folhetim se espalha de forma contínua para outros jornais.

Contudo, o que possibilitou a entrada dos folhetins no Brasil? Nadaf (2002) explica, em *Rodapé das miscelâneas*, que a facilidade foi em razão de dois fatores: a reestruturação da imprensa, que se expandia, “buscando mais qualidade e diversidade de temas para fugir das enfadonhas questões político-doutrinárias” (p.42) e também pela receptividade da cultura francesa pela corte brasileira. Já para Meyer a rápida entrada do romance-folhetim sugere a constituição “de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam”. O mercado de livros e o ato da leitura ainda eram escassos, sendo as histórias parceladas motivadores na formação de um público e influentes no processo narrativo dos romancistas brasileiros.

A partir de 1850, os escritores nacionais, motivados pelo sucesso das obras estrangeiras, começam a publicar. Os jornais representam meio dos folhetinistas mostrar seus trabalhos, tornar pública suas idéias e maneira de “lucrar” com os laços estabelecidos entre imprensa e literatura.

O escritor José de Alencar é um exemplo marcante desse intercâmbio. Ele mesmo fala de seu início como folhetinista, em *Como e porque sou romancista*:

Em fins de 1856, achei-me redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Ao findar o ano, houve a idéia de oferecer aos assinantes da folha um mimo de festa. Saiu um romance, meu primeiro livro, se tal nome cabe a um folheto de 60 páginas. Escrevi Cinco Minutos em meia dúzia de folhetins, que iam saindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do autor (ALENCAR, p.41).

É interessante observar a posição de o autor perceber o folhetim como um “mimo de festa”, ou seja, a ligação com o entretenimento, uma possibilidade de trazer diversão aos leitores. Em *Cinco Minutos*, logo na primeira parte, o leitor é informado que o acaso impediu que o personagem levasse uma vida melancólica, sem conhecer a paixão. A partir daí se desenvolve todo o enredo do folhetim, sendo acompanhado por muitos leitores. José de Alencar publica também, em folhetim, *A Viuvinha*, em 1860, e uma obra que foi de grande sucesso, marcando a história da literatura brasileira: *O Guarani*.

O romance de Peri - índio goitacá - e Cecília foi mostrado pelas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857. O sucesso da história não se limitou à corte, foi espalhado por outros lugares aonde chegava o jornal. Visconde de Taunay (1908, p.86) narra, em *Reminiscências* que, quando chegava a São Paulo, por correio, o *Diário do Rio de Janeiro*, os estudantes se reuniam nas repúblicas, onde houvesse assinantes do *Diário*, para ouvirem “absortos e sacudidos, de vez em quando por um elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte”. O jornal era disputado com impaciência pelos leitores.

José de Alencar também escreve muitas crônicas de caráter folhetinesco. De 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, publicou, no *Correio Mercantil*, uma série de folhetins intitulados *Ao correr da pena*. São textos que revelam as transformações pelas quais passou o Rio de Janeiro, com o início do desenvolvimento e modernização da capital. O autor, de preocupações progressistas, discute os principais acontecimentos da cidade. Os bailes, festas, a vida teatral, a política do Segundo Reinado, reivindicações por saúde pública: foram todos temas de observação de José de Alencar, um cronista *flâneur* que se movimentava pela cidade “ao correr da pena”. “Sabeis o que é *flanerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e

vagarosamente, conversando ou cismado, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte” (ALENCAR, 1955, p.63).

As crônicas folhetinescas de José de Alencar, no *Correio Mercantil*, foram criticadas fortemente por Joaquim Nabuco, na famosa polêmica Alencar-Nabuco. Os dois eram grandes polemistas e usavam a imprensa como local para discursos inflamados. Nabuco critica a produção das crônicas de José de Alencar, acusando o autor de produzir um gênero sem qualidade literária. “Tudo se acha misturado nesses folhetins, a política e os teatros, o Cassino e a praia de Santa Luzia, anúncios de alfaiates e trocadilhos, mas tudo isso sem transições, sem artes, um pot-pourri, em que nada falta, senão o gosto” (*Apud* COUTINHO, 1965, p.69).

Na crônica de 24 de setembro de 1854, José de Alencar reflete sobre o que seria o folhetim e o papel do folhetinista. Ele chega a perguntar:

Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto da França e da Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível (ALENCAR, 1955, p.40).

O autor discute como é o processo de sua escrita, sua “caça” aos temas que serão abordados. Assim como Machado de Assis, ele faz a distinção do folhetim entre útil e fútil, como o texto fosse capaz de representar um objetivo específico e ao mesmo tempo falar da fantasia e do entretenimento, “a passar do gracejo ao assunto sério” (p.40).

Outra obra escrita para os folhetins foi *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Publicada no suplemento *Pacotilha* do *Correio Mercantil*, de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, é contada em terceira pessoa por um narrador que não se identifica e que se fixa nos personagens Leonardo Pai e Leonardo Filho. A linguagem é coloquial, simples, um estilo popular com carga de comicidade. O autor consegue analisar os costumes das classes populares do Rio de Janeiro no século XIX. Ele narra as festas, as danças populares, a música, as procissões: uma pintura dos costumes da cidade marginalizada. Sobre a importância do autor para a história da literatura brasileira, Candido (1975) comenta:

Admirável contador de histórias, com uma prosa direta e simples, nua como a visão desencantada e imparcial que tinha a vida. Por isso mesmo, interessava-se pelo geral, comum a um grupo. Os homens são todos mais ou menos os mesmos; logo os seus costumes exprimiriam sem dúvida uma constância maior, seriam menos fugazes do que os matizes individuais. Manuel Antônio é, por excelência, em nossa literatura romântica, o romancista de costumes. Seu livro, o mais rico em informações seguras, o que mais objetivamente se embebeu numa dada realidade social. É quase incrível que, em 1852, um carioca de 22 anos conseguisse

estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto de sensacional a fim de exprimir uma visão direta da sociedade da sua terra (CANDIDO, 1975, p.199).

Juntamente com José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida, vários escritores brasileiros escrevem nos rodapés dos jornais. Eles desenvolveram seu estilo narrativo, influenciando mais tarde a produção dos romances em livros. Mais do que isso: aprenderam e experimentaram os benefícios da relação entre imprensa e literatura.

As crônicas e os folhetins, na época, abriram caminhos de levantar curiosidades da sociedade e formas de pensamento, tendo o homem como foco principal: um personagem para que pudesse ser analisado, mesmo que de forma incompleta, abordando algumas facetas. Os escritores, “aproveitando” o momento da imprensa brasileira, discutiram diversos temas e colocaram em questão temas relevantes para futuras análises. Esse desenvolvimento – com a aproximação do jornalismo e da literatura - não é somente um caso brasileiro. Enquanto Machado de Assis argumentava sobre a política do Segundo Reinado, Charles Dickens fazia comentários da vida dos miseráveis de Londres, Balzac falava do governo da Restauração e Dostoievski também usufruía dessa possibilidade para a produção de seus folhetins.

Ao lado do folhetim, a crônica e o conto ocuparam as páginas daquela imprensa periódica, gêneros que permitiram ao literato brasileiro colocar-se em letra impressa. Na impossibilidade de editar-se um romance, dada a inexistência de uma editoração nacional, produzia-se o conto, esse sim, com publicação garantida nas revistas. Teria sido tão vasta a produção de crônicas e contos de Machado de Assis, propagada pelos jornais e revistas, não fosse a limitação de instrumentos de veiculação da época, restringindo o autor ao que ‘cabia’ no periódico, ao que era possível ser publicado naquela altura nos jornais, ao que tinha saído no mercado. Romances, só aos bocaditos, em forma de folhetim, que aos jornais interessavam comercialmente como atração da primeira página. [...]. Coube à crônica, porém, exercer papéis múltiplos, ocupando o lugar de artigo de fundo, fazendo as vezes do que hoje se denomina editorial ou lançada no interior da revista, em seção exclusiva. Aproximava-se do artigo, sobretudo na característica comum de voltar-se para as ocorrências contemporâneas, no seu suceder imediato. Marcada pela reflexão despretenhosa, redundou na forma ideal do trato literário de eventos cotidianos, driblando seu caráter efêmero (MARTINS, 2011, p.70).

O romance-folhetim serviu como espaço para a discussão de idéias, apontamentos de novos rumos e desenvolvimento de novos enredos literários. Os escritores puderam desenvolver seus modos narrativos, criando técnicas que foram usadas em romances publicados em livro posteriormente. Tinhorão explica que:

[...] é do romance de folhetim que se originam as principais técnicas do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar da história (inclusive

dirigindo-se aos leitores em tom de conversa); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear dos quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações em conexão inesperada com ações atuais (chegou a ser lugar-comum nas histórias românticas os casos de amor impossível, por descobrirem os amantes – sempre no último capítulo – que eram irmãos). (TINHORÃO, 1994, p.28).

Tinhorão defende ainda que o folhetim “acabaria por antecipar de século e meio o conceito de obra aberta proposto pelo italiano Umberto Eco” (p.44). Os leitores sentiam aptos para participar, com sugestões e ideias para os enredos dos folhetinistas. O público respondia rapidamente a continuidade da trama, tendo o poder de ora comprar o jornal (aumentando as vendas) e ora deixando de comprar e ler. Esse envolvimento entre público e obra nos parece ser um início do movimento da cultura de massa. A literatura publicada na imprensa atingiu um grande número de pessoas e se desenvolveu o trabalho do escritor, como um ofício remunerado.

Ao discutirmos a presença do público, cabe notar a entrada das mulheres nesse circuito da leitura mediado pela imprensa. Elas começaram a se interessar pela leitura dos jornais e, especialmente, pelos folhetins. Identificavam-se com os personagens dos escritores românticos, com enredos que mostram paixões e fantasias. As leitoras fugiam da realidade, como uma espécie de evasão. Sobre esse tema, Machado (2001, p.39) explica que a leitura representou para a mulher “as primeiras aventuras da libertação”. Isso, entretanto, provocava a inquietação dos “moralistas de plantão”, pois percebiam na literatura “venenos na degradação da família patriarcal pelas novas atitudes das iaiás alfabetizadas”. Na segunda metade do século XIX, iniciava-se a alfabetização das mulheres e surgem colégios femininos, que vão incentivar o gosto pela literatura.

Os escritores brasileiros captaram a “escrita feminina” ao perceberem a crescente participação das mulheres no mundo das letras. Escrevem para elas, conversam com as leitoras enquanto contam suas histórias. José de Alencar e Machado de Assis foram mestres no tratamento às mulheres. O romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, foi publicado em série (de 1886 a 1891) na revista feminina *A Estação*, uma das mais importantes do século XIX. A revista era bem impressa, com gravuras de moda e parte noticiosa. Machado de Assis também contribuiu com contos para o *Jornal das Famílias*, periódico dedicado às mulheres.

A imprensa feminina inseriu as mulheres no ambiente da literatura. Em 1852, foi criada uma das primeiras publicações femininas: o *Jornal das Senhoras*, redigido exclusivamente por mulheres. Tinha como temas a literatura, a moda e as artes. Fundada em

1897 e editada em São Paulo por Presciliana Duarte de Almeida, a revista *A Mensageira* nasceu em função da literatura. Trazia textos sobre a condição da mulher, notícias culturais e literárias.

Vários títulos femininos enfocam parte literária, mesclando com o assunto moda. *A Camélia, A Violeta, A Crisálida, A Borboleta, O Espelho, Jornal das Moças, Eco das Damas, Primavera, O Leque e O Domingo* são alguns exemplos nesse intercâmbio de letras e modas. Buitoni (1986) argumenta que ao publicar o eixo “moda-literatura significava adotar uma linha conservadora em relação à imagem da mulher, enfatizando suas virtudes domésticas”, mas era uma maneira das leitoras saber da continuidade dos romances e ao mesmo tempo se atualizar sobre o que estava sendo usado na moda da Europa. Contudo, a pesquisadora enfatiza a importância dessas publicações no que se refere à divulgação da literatura:

A imprensa feminina era um canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, principalmente no caso das produções menores, e um seguro campo de trabalho para homens que se iniciavam ou já possuíam fama na literatura, no caso das revistas e jornais melhores. [...] Provavelmente não houve aqui, no século passado, nenhuma folha ou revista feminina que não apresentasse parte literária. Quase todas qualificavam-se de “folha literária” ou revista de literatura” (BUITONI, 1986, p.40).

A participação das mulheres na vida literária foi um processo lento. Nísia Floresta Augusta, na década de 1840, foi uma das primeiras a escrever para jornais, com artigos e poesia. Era um período que somente homens escreviam. Ela colaborou nas publicações *Brasil Ilustrado, O Liberal e Diário do Rio de Janeiro* e já defendia a emancipação feminina.

O pioneirismo como jornalista profissional (e não como apenas colaboradoras) é de Narcisa Amália (1852-1924), que foi redatora de *O Guaratuja*, jornal de Rezende, município do Rio de Janeiro. Trabalhou também no *Diário Mercantil de São Paulo, A Família e O Rezendense*. Ela publicou o livro de poemas *Nebulosas*. Defendia idéias liberais, mas sofreu discriminação sexual, como aconteceu com Nísia Floresta. “Na época que essas mulheres atuaram, ainda era extremamente restrita a participação feminina não só na imprensa, mas no mercado de trabalho de um modo geral” (MOREL, 2003, p.62). A popularidade do folhetim também levou o aparecimento de escritoras, escrevendo nos rodapés dos jornais. No Rio de Janeiro foram publicados: *Os mistérios de família* (na revista Nova Minerva e a autora usava o pseudônimo “Uma senhora brasileira”) e o folhetim *D. Narcisa de Vilar* (da catarinense Ana Luisa de Azevedo Castro, com o pseudônimo “Indígena de Ypiranga”).

5.5 Práticas e conceitos

A relação entre jornalismo e literatura traz várias discussões e debates, como a possibilidade de uma prática interferir na outra. Esse foi um dos assuntos da enquête realizada, em 1905, por João do Rio, com principais intelectuais da época, entre eles, Guimarães Passos, Clóvis Beviláqua e Elísio de Carvalho. O material deu origem ao livro *O momento literário*, considerado um dos principais documentos sobre a vida intelectual do país no início do século XX. Uma das questões era se o jornalismo, especialmente no Brasil, representava um fator bom ou mau para a arte literária. O diálogo entre o jornal e o escritor também foi tema de um capítulo de *A vida literária no Brasil – 1900*, do jornalista Brito Broca. O capítulo foi intitulado de “A literatura nos jornais e nas revistas”.

Citando o trabalho de Brito Broca, Galvão (2002) analisa esse estreitamento dos escritores com os jornais, dizendo que tal conúbio é contumaz, e não só em nosso país. Ao ressaltar que esse assunto tem nuances e modulações, não sendo um fenômeno só, a pesquisadora afirma que os escritores distribuem-se por diferentes relações com o jornalismo e aponta nove tipos, com os seguintes exemplos em diferentes momentos históricos:

- 1) Tipo tempo integral: como o próprio Brito Broca, ou seja, aquele que se dedica exclusivamente ao jornalismo.
- 2) Tipo crisálida: aquele que, após uma primeira fase de jornalismo assíduo indo até à meia-idade, uma vez dobrado o cabo da Boa Esperança passa a escrever livros com bases em pesquisas originais e aprofundadas. E jornalismo nunca mais, a não ser esporadicamente. Aqui, há exemplos de porte extraordinário, como Sérgio Buarque de Holanda e Decio de Almeida Prado. A explicação é que ambos encetam a carreira universitária já maduros e se deparam com a exigência profissional de produzir teses, de que aliás se desempenharão com a maior competência.
- 3) Tipo tribuna: como Mário de Andrade, para quem a prática jornalística foi fundamental enquanto tribuna de ataque a posições passadistas, acadêmicas e beletrísticas. No exercício constante do combate, aproveitaria a coluna de jornal para divulgar o ideário estético modernista. Entretanto, na correspondência alertava para o perigo de que o jornalismo adquirisse caráter compensatório, recomendando que o escritor tivesse sempre em mira o futuro livro, para não incorrer em desperdício e futilidade.

- 4) Tipo evolutivo: o melhor exemplo é Antonio Candido, que se dedicou a algumas variedades de articulismo. Inicialmente, durante muitos anos, no período em que foi professor de Sociologia, exerceu as funções de crítico literário de rodapé, entre outros ilustres especialistas como Tristão de Ataíde, Augusto Meyer, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux. Nessa época, crítica literária da maior seriedade era feita em jornal, numa modalidade que deixou de existir, ou seja, enquanto crítica de atualidade sobre livros novos, antes do advento do *press release*.
- 5) Tipo relutante: ilustrado por Clarice Lispector, ou seja, a não-profissional em apuros financeiros que desempenha várias funções ou tarefas em diferentes periódicos, até sob pseudônimo, pois os patrões opinavam que seu nome afugentaria os leitores. Arcando com a reputação de ser uma romancista difícil, só após a publicação de contos de Laços de família alcançaria alguma popularidade. Trabalhou no *Correio da Manhã*, no *Diário da Noite*, na revista *Senhor* – na qual apareceram vários de seus contos e onde teve uma seção chamada “Children’s corner -”, em *Manchete*, onde até entrevistas realizou, e no *Jornal do Brasil*.
- 6) Tipo militante: como Oswald de Andrade, o qual escreve a vida toda em exercício quase diário, passando por diferentes periódicos de perfis até divergentes, sejam jornais ou revistas, inclusive como fundador e editor. Na imprensa conspícua, colaborou com o *Diário Popular*, *Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *Diário de S. Paulo* etc. Editou *O Pirralho*, *Papel e Tinta*, a famosa e mesmo famigerada *Revista de Antropofagia*, cuja 1ª Dentição trouxe um dos carros-chefe do Modernismo – o “Manifesto antropófago” – e o *Homem do Povo*. O último artigo que produziu coincide com sua morte e saiu no jornal *Correio da Manhã*, a cujas páginas compareceu regularmente com a coluna “Telefonema” nos últimos dez anos de vida, de 1944 a 1954. No cômputo geral, o escritor constrói na imprensa a crônica política e intelectual de seu tempo.
- 7) Tipo tudo-menos-jornalista: como Euclides da Cunha, o qual nunca se considerou jornalista mas sim engenheiro, como incessantemente reivindica na correspondência, e escritor, apesar de se queixar de ser considerado como autor de um livro só. Passou por três fases no exercício do periodismo.
- 8) Tipo entusiasta declarado: como Carlos Drummond de Andrade, autor de milhares (sem hipérbole) de crônicas ao longo de meio século. Para ele, o jornalismo é indispensável para o escritor, a quem ensina duas lições sem preço: de um lado, clareza e concisão; de outro, disciplina, pois o escritor, a seu ver, é preguiçoso por

natureza. O âmbito periodístico que cobriu provavelmente é recordista entre nós: só quanto a poemas, publicou em mais de setenta jornais.

- 9) Tipo refratário: como Guimarães Rosa, para quem o jornalismo não tem a menor importância, é aleatório e inteiramente subjugado à literatura. O único caso de colaboração sistemática resultou, como jornalzinho de médicos *Pulso*, resultaria no livro *Tutaméia – Terceiras estórias*.

Sobre essa ligação entre jornalismo e literatura, Olinto escreveu um ensaio pioneiro em 1952, cujas ideias foram divulgadas, aos poucos, em artigos publicados no jornal *O Globo*. Neste trabalho, ele destaca os pontos que fazem do jornalismo uma espécie de literatura, assinala as unidades dos meios e aponta os possíveis perigos para o escritor que não tenha compreensão dessas semelhanças e diferenças. Para Olinto, que atuou como professor no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por mais que o jornalismo sofra a pressão do tempo e do espaço, ele “tem as mesmas possibilidades que a literatura, de produzir obras de arte” (p.17). Olinto observa a potencialidade do gênero jornalístico de ser literatura, já que, segundo o autor, dominada a linguagem, o jornalista pode criar, “dar vida a uma obra, desde que tenha conservado a pureza de sua emoção, a verdade do seu perceber interno, sua fidelidade ao homem como ser consciente e ser responsável” (p.19).

No entanto, Olinto chama a atenção para o fato de que o espírito de organização do jornalismo, com o cumprimento de horários, regras da direção do jornal, entre outros pontos, pode trazer perigos e a própria improdutividade criadora.

Se o jornalista não tiver o cuidado de manter viva, em si, a consciência de que o jornalismo é algo mais do que uma simples atividade profissional, muitos assuntos que, feitos com maior amplitude de tempo, com mais vagar, seriam obras sólidas de ensaio ou de ficção, ficarão circunscritas a um limite acanhado, sem possibilidades de expansão. É preciso, no entanto, que atentemos para o fato de que essa dificuldade, esse perigo, existem na própria vida do escritor, esteja ele, ou não, ligado ao jornalismo. A palavra escrita para o jornal não é a única forma de expressão cotidiana, que possui. A cada instante, ele a está usando, na exteriorização do mais simples de seus pensamentos. A cada instante, ele está falando. E falando palavras. Os perigos do jornalismo só conseguirão esterilizar o escritor, quando este nada tenha a dizer, quando se sinta depauperado com o esforço diário de juntar vocábulos para um grande público. Há uma nítida separação entre o jornalismo comum e a obra de arte - ou entre o jornalismo comum e o jornalismo como obra de arte - que o escritor tem de surpreender, de demarcar, para poder sair incólume do trabalho diário de escrever e dos perigos da organização. Porque o artista é o homem que mantém inata, em si, a capacidade de sentir sentimentos estranhamente verdadeiros e de transmitir sentimentos estranhamentos verdadeiros (OLINTO, 1956, p.25).

Leitor do ensaio de Olinto, como é possível perceber na menção em seu texto, Amoroso Lima também se debruçou sobre essa questão em “O jornalismo como gênero literário”, que elaborou em 1958. Ao defender o gênero literário em uma perspectiva flexível e não rígida, ele inclui o jornalismo nesse conjunto de construção. Entendendo a literatura como a arte da palavra, de expressão verbal com ênfase nos meios e não com exclusão dos fins, Amoroso Lima vê assim o jornalismo com todos os elementos para a entrada no campo da literatura, desde que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão.

Enquanto o jornalismo utilizar a palavra como simples utilidade, então será tampouco a literatura como o caso da palavra numa aula de ciência. Jornalismo só é literatura, enquanto empregar a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. Pouco importa, como vemos, que tenha outra finalidade em mente. Só aquela concepção exclusivista de literatura é que faz do meio (a palavra) um fim, com exclusão de qualquer outro fim. O jornalismo não é literatura pura, sem dúvida, como é um poema, no qual a palavra vale apenas como palavra (embora nele se contenha o mundo) e não como transmissão de um pensamento ou de uma mensagem. O jornalismo tem sempre, por natureza, como veremos, um fim que transcende o meio (LIMA, 1990, p.38).

Ao fazermos este histórico, a intenção foi mostrar os caminhos que o jornalismo e a literatura tangenciaram, em ambientes de visível reciprocidade e parcerias. Apesar das diferenças, principalmente nas questões relacionadas ao real, à ficcionalidade e à verossimilhança, não há como negar os pontos de contatos e a convivência, mesmo que nem sempre harmoniosa, entre o jornalismo e a literatura na história da cultura.

Considerações finais

Ao abordar nesta dissertação algumas das relações entre jornalismo e literatura durante o período da ditadura militar no Brasil, a intenção envolveu também a contribuição com uma dimensão histórica desse processo de interação e diálogo. Essa abordagem não exclui, no entanto, o reconhecimento de possíveis conflitos e discordâncias. Com a defesa dessa aproximação, acreditamos que a literatura pode ter uma dimensão no desenvolvimento e redescoberta de questões do campo da Comunicação Social, afinal, várias narrativas ficcionais tiveram atração pelo mundo da imprensa.

Com esta pesquisa, notamos a necessidade de interligações entre literatura e a comunicação, como maneira de abordar aspectos que envolvam a escrita, linguagens, opções de autores, o universo da imprensa, memória, entre outros pontos de convergência. Dessa forma, a dissertação pretende colaborar com os estudos da história da comunicação, da literatura e do meio editorial, entendendo que essas áreas do conhecimento têm pontos de aproximações e fontes de construção de objetos de pesquisas interdisciplinares.

Além dessas etapas, outra finalidade deste trabalho recaiu na própria inclusão de jornalistas-escritores no cenário cultural da década de 1970, de grande efervescência, diversidade, experimentações de linguagens e de novos comportamentos sociais. Ao lado de outros protagonistas da cultura da época, eles desenvolveram suas narrativas, ideias sobre o país, o momento turbulento de repressão, o jornalismo e os rumos da imprensa.

A atratividade de jornalistas em mostrar, por meio dos recursos literários, a estrutura e engrenagem da imprensa brasileira, naquele período, pode ser entendida como mais uma das formas de manifestação do seu poder simbólico em um discurso que possibilita mobilizar mitos, representações, valores e lembranças (e esquecimentos). Elaboraram histórias sobre o seu próprio fazer, construíram identidade, mas num quadro de constante entrelaçamento com os imaginários e leituras de outros segmentos da sociedade. É preciso lembrar que a identidade do jornalista está em processo constante de elaboração e reformulação, como podemos notar não somente nos relatos de jornalistas e em obras literárias, bem como nas próprias apropriações que os cidadãos fazem do lugar social da imprensa e dos profissionais.

Essas questões foram constatadas no livro *A Festa*, de Ivan Ângelo. Com três personagens-jornalistas (Samuel, Haroldo e Andrea), a obra levantou nuances do trabalho da imprensa, representações dos jornalistas, a censura aos meios de comunicação e a autocensura. Com repertórios diferentes de atuação dos três jornalistas, percebeu-se uma

complexa diversidade de comportamentos durante o período da ditadura militar. O caminho literário de *A Festa* passou pelo engajamento do jornalista às liberdades democráticas, mas também pelo próprio afastamento e passividade diante das injustiças e problemas da sociedade. Abordou também o fascínio que o mundo da imprensa exerceu sobre os jornalistas, a partir de conveniências e proximidades com o poder.

Esse cenário mostra o quanto é complexo o estudo das relações entre jornalistas e as questões da política na ditadura, o que ajuda a desconstruir a ideia e tentações de pensar aquele momento histórico como uma dualidade de posições. Assim, estiveram em jogo comportamentos de resistência, de indignação, de omissões, de calar. Ou na visão de Ivan Ângelo, o conflito de “não aceitar e calar e não aceitar e agir”.

O livro aborda outros pontos, como miséria, corrupção, violência urbana, adultérios e repressão. A abordagem da pesquisa teve o fio condutor das práticas da imprensa e dos jornalistas por entendermos a dimensão que ocuparam na narrativa e também pela potencialidade de descobrirmos possíveis traços para investigar o lugar que ganhou a imprensa no período da ditadura militar.

Outra situação a ser considerada é que, em meio a tantas memórias, lembranças, esquecimentos e traumas decorrentes do regime ditatorial, o livro de Ivan Ângelo mostrou uma pluralidade de comportamentos dos segmentos sociais, dos mais cotidianos e simples, aos conflituosos e tensos. A realização da festa, não narrada, mas que aconteceu, torna-se um dos ambientes de encontro dessas pessoas de atitudes diferentes, desde o jornalista que apressava o andamento da edição do jornal para não chegar atrasado ao evento ao estudante que havia sido fichado pela polícia como “subversivo”.

Com esse panorama da obra e a partir de novas informações, investigações e denúncias que vieram à tona, os leitores e novas gerações podem refletir sobre os dilemas e convulsões sociais daquele período e as atitudes dos profissionais da imprensa nesse cenário, fazendo possíveis relações com os resquícios da ditadura na atualidade. Enfim, uma possibilidade de desvendar o passado e entender o presente.

Referências

- ABREU, Alzira de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- _____. Censura e cultura em Movimento. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Veja sob censura: 1968-1976*. São Paulo: Jaboticaba, 2009.
- ANDRADE, Jeferson Ribeiro de. *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999.
- ARNT, Hérís. *A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica*. Rio de Janeiro: E-papers, 2002.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- ASSIS, Machado de. *Bons Dias!* Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BALZAC, Honoré de. *Os jornalistas*. Trad. João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BARBOSA, Marialva. *Os donos do Rio: imprensa, poder e público*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000.
- _____. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BERGER, Christa (org.). *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

BIANCHIN, Neila. *Romance-reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

BLASS, Suzana (coord.). *Memória de repórter: lembranças, casos e outras histórias de jornalistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2010.

BOSI, Alfredo [et. al.] *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SCHWARTZ, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio.[et. al.]. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem inteligente*. São Paulo: Senac, 2000.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CANDIDO, Antonio [et. al.] *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002.

CASTILHO, Márcio. “*Patrimônio dos próprios jornalistas*”: o Prêmio Esso, a identidade profissional e as relações entre imprensa e Estado (1964-1978). Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAGAS, Carmo; MAYRINK, José Maria; PINHEIRO, Luiz Adolfo. *Três vezes trinta: os bastidores da imprensa brasileira*. São Paulo: Best Seller, 1992.

CHARAUDEUAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTELLA, Antônio. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.

COTTA, Pery. *Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 15. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1976.

CZAJKA, Rodrigo. *Praticando delitos, formando opinião: intelectuais, comunismo e repressão no Brasil (1958-1968)*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

DANTAS, Audálio. *As duas guerras de Vlado Herzog*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DINES, Alberto. *O papel do jornal: uma releitura*. 4. ed. São Paulo: Summus, 1986.

DINES, Alberto. *Liberdade de expressão - A mídia como campo de batalha*. Palestra proferida no seminário Liberdade de Expressão e Direito à Informação nas Sociedades Contemporâneas, março de 2010.

DINES, Alberto; LUSTOSA, Isabel (orgs.). *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Dicionário biobliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FARO, José Salvador. *Realidade 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: ULBRA, 1999.

_____. Realidade e o novo jornalismo. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Ênio Silveira: arquiteto de liberdades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

FERREIRA, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo, práticas políticas: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem*. São Paulo: Edusp, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Editando o Editor. Enio Silveira*. São Paulo: Edusp, Com-Arte, 2003.

FERREIRA, Marieta de Mores. A reforma do Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves (org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

_____. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Página de livro, página de jornal. *Leitura*, São Paulo, ano 20, n°5, maio de 2002.

_____. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, vol. 19, São Paulo, 2005.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GENTILLI, Victor. O jornalismo brasileiro nos anos 70. Trabalho apresentado ao GT Estudos de Jornalismo, da Associação de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2001.

_____. A imprensa brasileira mudou bastante depois do AI-5... mas não como decorrência dele. In: FILHO, Oswaldo Munteal; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane (orgs.). *Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Contraponto, 2008.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: escritor em formação*. São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

HABERT, Nadine. *A década de 70: o apogeu e crise da ditadura militar*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

HERZ, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Tchê Editora, 1987.

HOHLFELDT, Antonio. Jornalismo e Literatura: relações antigas e ambíguas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM 2001, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande, 2001.

JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog*. São Paulo: Global Editora, 1979.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. História e política no Brasil: relações de jornalistas com o regime militar. In: XX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH/SP 2010, Franca. *Anais...* Franca, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda-jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LENE, Hérica. O jornalismo de economia e a ditadura militar no Brasil: impulso e desenvolvimento. *Revista Famecos*, v.17, n.2, 2010.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte, Edusp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Páginas ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Manole, 2004.

LIMA, Guilherme Cunha; MARIZ, Ana Sofia. Editora Civilização Brasileira: novos parâmetros na produção editorial brasileira. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LOPES, Fernanda Lima. *Auto-referenciação e construção da identidade jornalística*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Ana Luiza. (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Ofício de jornalista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 2003.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

MAIA, Maurício. Censura, um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global, 1980.

MARCUN, Paulo. *Vlado: retrato da morte de um homem e de uma época*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Meu querido Vlado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MAUÉS, Flamarion. *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): Negócio e política*. Dissertação de mestrado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1960.

MOLICA, Fernando (org.). *10 reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MORAES, Letícia Nunes de. *Leituras da revista Realidade (1966-1968)*. São Paulo: Alameda, 2007.

MORAES, Mário Sérgio de. *O ocaso da ditadura: caso Herzog*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2006.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais. Investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MUNIZ, Maria Luiza de Castro. Impressões a quente: memórias de jornalistas, (des) informação e repressão política. In: THIESEN, Icléia. *Imagens da clausura na ditadura militar de 1964: informação, memória e história*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Solano. *Os novos escribas – o fenômeno do jornalismo sobre investigações no Brasil*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

OLINTO, Antônio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1956.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIXÃO, Fernando (coord.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Edufscar, 1996.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, Fábio. *Jornalistas-intelectuais no Brasil*. São Paulo: Summus, 2011.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Desenvolvimento e crise no Brasil. 1930-1983*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PEROSA, Lilian Maria Farias de. *Cidadania proibida: o caso Herzog através da imprensa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, 2001.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Com-Arte, Fapesp, 1996.

_____. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2011.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

_____. “Memória de jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens de imprensa dos anos 50”. Texto apresentado no GT Estudos de Jornalismo no XI Encontro Anual da Compós, Rio de Janeiro, 2002.

RIBEIRO, Jorge Cláudio. *Sempre alerta: condições e contradições do trabalho jornalístico*. São Paulo: Olho d’Água, 2001.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

RIBEIRO, José Hamilton. *Jornalistas 1937 a 1997: história da imprensa de São Paulo vista pelos que batalham laudas (terminais), câmeras e microfones*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822*. São Paulo: Kosmos, 1946.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrelas: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O trabalho do ódio. *Revista Cult*, ano VI, março de 2004.

SATO, Nanami. Anos 70: realidade e realismo na literatura e no jornalismo. *Anuário de Jornalismo*, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEABRA, Roberto; SOUZA, Vivaldo de. (orgs.). *Jornalismo político: teoria, história e técnica*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Muito além do Jardim Botânico*. São Paulo: Summus, 1985.

_____. *O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Summus, 1991.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado - O consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

STRELOW, Aline. A representação do jornalista como personagem da literatura da década de 70. *Conexão - Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v.8, n.16, 2009.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento – os segredos dos porões da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TAVARES, Maria da Conceição. A política econômica do autoritarismo. In: SCHWARTZ, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

_____. *O que é jornalismo*. Lisboa: Quimera, 2007.

TRAVANCAS, Isabel. *O mundo dos jornalistas*. 4. ed. São Paulo: Summus, 2011.

_____. O jornalista como personagem literário. Trabalho apresentado no VIII Congresso Internacional da Abralic, 2002.

VENTURA, Zuenir. *1968 - O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VICCHIATTI, Carlos Alberto. *Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social*. São Paulo: Paulus, 2005.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WOLFE, Tom. *The new journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

Anexo A (capa de uma das edições do livro *A Festa*)

Anexo B (entrevista com Ivan Ângelo, realizada no dia 16 de novembro de 2012, na residência do jornalista, em São Paulo)

Como foi o processo de escrita do livro *A Festa*?

Eu estava escrevendo um livro, não exatamente esse, em 1963. O projeto era um pouco diferente, mas estruturalmente era quase o mesmo. Era uma série de contos, primeiro, com toda a técnica de conto: princípio, meio e fim. A história, aparentemente, se encerrava ali. Depois haveria uma outra parte em que essas pessoas seriam reunidas numa história que se chamaria “Antes da Festa”. As pessoas iriam perceber que aqueles personagens que pareciam todos desconhecidos, tinham algo em comum para que quase todos comparecessem a uma festa que haveria na cidade. Antes da festa, são os preparativos, um tem que ir para o trabalho, um jornalista tem que fazer uma reportagem que deram para ele na última hora. Vários jornalistas eram convidados, como Andrea, que aparece depois. Enfim, esse mundo é juntado nesse episódio de antes de festa. E depois haveria um episódio que se chamaria “A festa”. E, no fim, esses personagens estariam convivendo dentro de uma festa. Um ambiente meio feliniano. Eu, mais ou menos, me encantei com a técnica no filme *A Trapaça*. Achei fantástica aquela técnica de não destacar personagem numa festa. A festa ia sendo mostrada conforme a câmera passeava pelos personagens. Aí veio o golpe e eu parei de escrever. Achei que escrever uma coisa que seria permitida não me pareceu muito estimulante. Também, em 1965, me convidaram para trabalhar no *Jornal da Tarde*, com uma proposta de jornalismo novo. Um jornalismo com características gráficas e de texto atraentes. Era para começar esse jornal desde o começo, o número zero.

O golpe militar então representou esse corte da continuidade da narrativa?

Interrompeu totalmente. Primeiro que o jornalismo que iria fazer era bastante estimulante e criativo. Então ele absorvia um pouco essa necessidade de trabalhar com os problemas da sociedade. E parei a literatura porque seria uma literatura permitida pela censura, pelo regime militar. Essa coisa meio permitida, depois os artistas da época foram encontrando meios de fazer um discurso desafiando essa censura e essa ditadura. A gente pode marcar os primeiros teatros de protesto, show de opinião, a música popular que não discutia exatamente a ditadura, mas que colocava um momento de iluminação no meio daquela escuridão. Veio depois o tropicalismo. Vieram as linguagens do teatro muito questionadoras, com Victor Garcia e José Celso Martinez Corrêa. Nem apresentando problemas brasileiros mesmo. A própria encenação já saltava aquela necessidade de liberdade, de falar. Aquela coisa mais de

apresentar os indivíduos e não o coletivo abafado. Essas linguagens foram muito estimulantes, mas, mesmo assim, eu não me motivei para trabalhar com a literatura. Nesse período, eu não mexi com literatura.

Quando que o senhor retoma?

Em 1972, no período mais bravo da repressão, eu fui à Europa e encontrei lá uns amigos que estavam no exílio. Encontrei pessoas que tinham uma visão de país um pouco, talvez, do medo e que a coisa aqui estava irrespirável. Tinha saído um livro do Antônio Callado que se chamava *Bar Don Juan*. O discurso era de que a esquerda que começou essa luta armada foi, digamos, cooptada pelos velhos líderes da esquerda e, discordando de certa esquerda acomodada, começaram a fazer ações de oposição armada à ditadura. Uma dessas pessoas tinha sequestrado o embaixador americano Charles Elbrick. Era o Fernando Gabeira. Era meu amigo desde Belo Horizonte. Aí lá com o grupo, conversando, disseram que o livro do Antônio Callado tinha repercutido muito mal porque apresentava essa esquerda que pegou em armas como aventureiros, esquerda de botequim. Uma visão meio pasquim. E conversando com o Gabeira, eu disse que não era bem assim e ele perguntou: “Por que você então não escreve essas coisas que você pensa? Por que você parou o seu romance?” Comecei de novo. Ele participou do começo da escrita do romance, lá em Minas. Éramos jornalistas juntos no mesmo jornal. Eu falei: “vou pensar nisso porque vou ter que refazer todo o plano da obra”. Aquele livro que eu iria fazer era muito purista, formalista e distante da sociedade brasileira. Fiquei com aquilo na cabeça, mas com a preocupação de não fazer um livro que fosse um serviço para política. Não queria mexer com política. Queria mexer com literatura. Então, quando eu consegui mexer daqui e dali, e uma estrutura que me agradava como trabalho literário, de montagem de um livro e que tivesse coerência com a linguagem necessária para entrar nesse contexto de nova arte brasileira, nova proposta. Não era discutir esquerda e direita porque isso é passageiro. Tinha que discutir formas de expressão da sociedade brasileira e como eu poderia trabalhar um romance com essa nova realidade brasileira. Então depois de estruturada essa coisa, comecei a escrever por volta de 1973. Mas eu continuava trabalhando no jornal. Esse jornal era muito absorvente. A gente trabalhava lá, às vezes, 10, 12, 14 horas seguidas. Roubava horas para quem quisesse escrever uma obra literária. Mas, mesmo assim, eu fui tocando e, em 1975, eu tinha o livro já pronto, quase exatamente como está. Aí aconteceu a morte do jornalista Vladimir Herzog, no DOI-CODI, e pouco depois do Manoel Fiel Filho. Apresentei o romance escrito. E os editores, com esse recrudescimento da virulência militar, ficaram bastante receosos. Mande para um editor no Rio de Janeiro que

tinha sido recomendado a partir do meu primeiro livro que tinham gostado. Ele falou assim: “gostei do autor, gostei do texto, mas não posso publicar”. E outra editora daqui de São Paulo teve o mesmo problema. O momento não era fácil.

Com foi a relação com editora Vertente para a publicação do livro?

A editora era na rua Monte Alegre. O Wladyr Nader, da editora, trabalhava no jornal *Folha de S. Paulo*. Eu já o conhecia. Tinha outros sócios: Hamilton Trevisan, Márcia Denser e tinha um rapaz que mexia com cinema. Eles estavam procurando literatura independente. Foram eles que desenterraram dos porões da outra ditadura um texto do Dyonélio Machado chamado *Os ratos*. Relançaram *Os ratos*. Foram publicando outros autores independentes, contos, poemas. E o Wladyr Nader estava procurando um romance. Negociamos em 1975. E o livro caiu nessa vacilação aí por causa do regime militar e ele saiu só em 1976. Modifiquei todo aquele projeto anterior que tinha sido feito em Belo Horizonte. Para a edição, eu tinha criado uma parte que chamava “Depois da festa” com as folhas em cor azul. O Wladyr orçou e disse que daria pra fazer.

Qual era o sentido que o senhor gostaria de mostrar com essa marca de cor diferente?

Era um rompimento. A festa vai começar e não começa. Não tem festa. Nos Estados Unidos, interpretaram como uma referência à censura. Mas não foi não. Pensei na ideia de que um era um índice de referência para a outra parte. Não era uma simples continuação. É aqui (segunda parte com folhas na cor azul) que se revela toda a estrutura do livro e vira um romance. Junta os personagens e dá um destino para eles. Completa a história. Até aqui (folhas em cor branca) era um livro de contos. Quis deixar isso bem marcado e o Wladyr topou.

O livro tem a característica da fragmentação, com a reunião de vários textos, inclusive jornalísticos, e anotações. Esse aspecto fragmentário é em virtude da própria época?

Não sei se é a época. Eu acho mesmo que não. Se bem que, na época, começaram surgir essa linguagem de computadores, fragmentária. Eu acho que não. Cada um escolhe a sua estrutura narrativa. O adequado para o livro foi isso. Não que eu quisesse repetir e coisa assim. Como é na realidade: cada pessoa tem a sua vida, um mora nesse bairro, outro mora em outro, não se conhecem e, de repente, num evento, se encontram. Tem uma vida em comum. Era quase uma representação meio simbólica da vida num centro urbano. Você encontra com pessoas num acontecimento qualquer. Você está num shopping e explode uma bomba. Aquilo transforma aquelas pessoas em pessoas que viveram um momento importante e significativo. Talvez,

consequências em suas vidas a partir daí. Essas estruturas são criadas a partir de uma concepção de como você vai encaminhar os personagens. E também porque o romance realista esgotou essa forma narrativa, de uma coisa depois da outra, um acontecimento depois do outro. Não é que o meu romance *A Festa* isso tenha deixado de existir. Há uma sequência e uma consequência, mas não são imediatas e nem construídas como uma costura, uma cronologia. O leitor é convidado a participar da escrita do livro. Normalmente, o leitor, eu acho, é um coautor dos livros. Ele interpreta e julga de acordo com seus próprios valores. Enfim, ele se põe ali dentro e reinscreve o que você escreveu. Aqui, além de reinscrever, eu levo a procurar relações que ele vai ter construir ao longo do livro. O trabalho estrutural foi esse. Agora, ser fracionado como uma coisa da época, eu acho que não. Eu nem sei se tem tanta coisa fracionada assim na época. Você tem o *Zero*, do Ignácio de Loyola Brandão. O que mais? Tem *O Jogo da Amarelinha*, do Cortázar.

O período da ditadura militar contou com a participação de jornalistas na escrita de ficção, embora alguns tenham começado antes, como foi o caso do senhor. O que o senhor vê como motivação para que jornalistas experimentassem também o caminho literário? Era uma forma de falar algo que não poderia ser dito nos jornais?

Depende da biografia do próprio escritor-jornalista. Muitos já eram escritores antes de serem jornalistas. Eu fui escritor antes de ser jornalista. Aliás, fui convidado para ser jornalista porque escrevia. Escrevia contos lá em Minas. Eram publicados em jornal. E o editor-chefe do *Estado de Minas* disse: “você está aí, não quer trabalhar um pouco aqui com a gente”. Foi porque eu escrevia que eu fui para o jornalismo. Acredito que muitos queriam ser escritores ou já eram. Ou já produziam literatura, mesmo que não tivessem publicado ainda. Ou as duas coisas ou algum jornalista quis fazer uma ficção. Isso é legítimo. Não é só para o jornalista. Você tem tantos médicos, diplomatas. São escolhas que a pessoa faz a partir de fascinações ou de interesses que nascem, surgem ou se acabam. Agora, uma coincidência é que os dois mexem com palavras. E outra coincidência é que, quanto melhor jornalista você é, quanto mais você trabalha a linguagem no nível do jornalismo, você sente tentado a fazer livros com uma outra linguagem e abordagem.

A censura não pode ser explicada então como a única motivação dessa propensão à escrita literária?

Não vejo assim, porque se fariam livros com um pé muito forte em cima da história, com uma mão bem pesada em cima de fatos reais. E literatura não mexe com isso. Você veja: trabalhou

no *Jornal da Tarde* quanta gente que virou escritor. O Luiz Vilela já era escritor quando ele foi para o jornal. O Humberto Werneck já era escritor. Escrevia lá em Minas. Enquanto ele fazia o curso de Direito, tinha contos escritos. Tinha uma atividade literária. É normal no jornalismo brasileiro que os escritores trabalhem no jornalismo. A história mostra isso: 90% das pessoas que trabalharam na imprensa, ao longo dela toda, eram escritores. Isso é uma coisa até natural. Num país em que ser escritor não dá dinheiro, você vai ganhar dinheiro escrevendo onde? No jornal, porque em outras atividades não paga. É onde você vai ter um ganho mensal, vai te sustentar. É verdade que alguns eram funcionários públicos. Mas funcionário público e escritor. Dois dos maiores brasileiros eram jornalistas, escritores e funcionários públicos: Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. Tivemos outros.

No início do século XX, João do Rio fez um questionário aos intelectuais da época perguntando se o jornalismo prejudicava ou não o fazer literário. O que o senhor acha dessa questão?

Eu acho que, do ponto de vista, da escrita literária, não tem muita influência se o jornalista trabalha com as duas linguagens. Você trabalhar com uma linguagem só nos dois meios aí, realmente, fica uma coisa esquisita. Por exemplo, o Hemingway, que trabalhou muitos anos como jornalista, num determinado momento, ele fez a opção. O jornalismo estava matando a literatura. Estava gastando parte da energia e criatividade nos relatos jornalísticos. Decidiu parar com isso para salvar a maior parte da literatura dele. Nesse ponto de vista, eu acho que o jornalismo prejudica a carreira de escritor porque toma muito tempo útil e toma alguns temas que poderiam ser aprofundados. Por exemplo, um cara como eu que vive escrevendo crônicas, parte delas gasta um pouco do seu gás literário. O Fernando Sabino também já falou disso. É um problema você trabalhar com publicação periódica e ter que desenvolver um trabalho literário também. Muitas das coisas você reaproveita. O próprio Machado de Assis reaproveitou coisas que colocou em crônicas no romance. O Fernando Sabino fez isso várias vezes. Não é que uma atividade tenha que ver com a outra, mas há trechos que você trabalha literariamente que cabe perfeitamente no que você está escrevendo como ficção. Agora, todas as linguagens são boas para o escritor. Todas, sejam artísticas ou técnicas. O escritor vive de todas as linguagens. Ele chupa de todas as linguagens, do teatro, do cinema, da pintura, da música, da televisão, das artes visuais. Tudo interessa para o romancista como linguagem, como observação da realidade, como colorido, como agilidade, como movimento. Tudo interessa. Não vai ser o jornalismo que vai ser uma forte influência assim. Agora, talvez seja uma influência porque todos trabalhamos com palavras. Mas não é por isso que você vai

diminuir a sua arte de ficcionista colocando uma coisa limitada, objetiva, como é a linguagem jornalística.

O romance *A Festa* mostra rastros da censura, como trechos falando da ordem de supressão. Qual foi o peso da censura? Ela foi aleatória ou teve um direcionamento específico?

Uma das partes que eu acho que levou alguém da época dizer “olha, seu livro, está sendo apreendido em Porto Alegre, olha seu livro está sendo apreendido em não sei onde”, foi exatamente em razão dessas referências. Há documentos e pastiches. Quando dizia no livro, trecho suprimido da reportagem, é uma denúncia? Não é denúncia, porque já se sabia da censura. O próprio jornal *O Estado de S. Paulo* publicava *Os Lusíadas* no lugar do espaço da matéria censura. O *Jornal da Tarde* publicava as receitas. Então esses dois jornais, pelo menos, expunham o problema da censura. No meu livro, no que fala de trecho suprimido, é a única coisa que eu acho que a censura poderia ter atuado e impedido. Porque o resto é acontecimento não provocativo. A censura tinha um interesse específico. Mas havia coisas absurdas que a gente nem sabia e era informado pelo relatório deles de não pode publicar. Olha, isso aqui a gente não está sabendo. Eram coisas que tinham acontecido. Você mandava um repórter apurar. O repórter ia e fazia a matéria. O censor cortava, mas essa matéria ia para os arquivos do *O Estado de S. Paulo* e do *Jornal da Tarde* para alguma coisa posterior, histórica. Então eles tinham um interesse específico. Não podia publicar assalto, assalto a banco, pessoas que eram presas. Tinha sido preso o Marco Antônio Tavares Coelho, um dirigente do Partido Comunista. A gente ficou sabendo pela nota deles de não publicar. Essa luta constante diária contra os censores era fato objetivo. Mas algumas coisas eram internas deles. Por exemplo, não pode publicar uma foto do presidente Costa e Silva jogando. Então você não publicava.

O livro chegou a ser apreendido?

Não. Aí é que está. Eu acho que por ter havido um rompimento entre linha dura e a linha mais suave, eles ficaram sem ação alguns meses, anos. Foi exatamente nesse momento que caiu o livro, em 1976. A linha dura estava perdendo a guerra. Até eles mesmo passaram a recorrer ao terrorismo.

No *Jornal da Tarde*, onde o senhor trabalhou, há relatos dizendo que pessoas ligavam ao jornal falando que a receita não dava certo. Os leitores foram aos poucos tendo a consciência da estratégia contra a censura?

Isso aconteceu. A pessoa era pega desavisada. No começo, até era uma receita correta. Mas, como os espaços variavam, você tinha que cortar um pedaço da receita e você cortava. Às vezes, a receita tinha 20 linhas e você tinha espaço pra quinze. Você cortava cinco. Muita gente não se dava conta. Mas os leitores repararam. Não é comum, na página de política, uma receita. Na página de artes, uma receita. Cada assunto vai na sua página própria. A gente começou a brincar com as receitas. O ministro da Justiça se chamava Alfredo Buzaid. A gente colocava assim: “abobrinhas do Alfredo”. Nem tinha abobrinha na receita. Era só o título. O governador era Laudo Natel. A gente colocava: “Lauto Pastel”. Podia ser receita até de carne, não tinha nada que ver com pastel. A gente começou a inventar títulos.

O livro tem três personagens-jornalistas (Samuel, Andrea e Haroldo). Eles apresentam uma diversidade de comportamentos. Como foi a construção desses personagens? Qual a relevância deles para a história?

Eu acho que o tem mais força é o Samuel. Andrea é aquela gostosa que é colocada na redação pelo dono que quer comer a repórter e acaba não dando certo. Ela tem importância do ponto de vista da moça que tinha seus sonhos e ilusões. Chegou a uma idade que não era mais mocinha. Foi trabalhar no jornalismo e, de repente, foi pega em uma situação de ter se apaixonado pelo chefe de reportagem. Ter feito confidências para um foca. O que tem importância narrativa acho que é o Samuel, o foca. Ele faz uma espécie de crítica à indiferença da imprensa, de um modo geral, o que estava acontecendo no país. Você publicava, não publicava, a censura mandava publicar ou não publicar. E os jornais saíam tranquilamente. Só cabia a um repórter meio verde, idealista, com uma dose de humanidade maior que o cinismo do chefe de reportagem, que era uma pessoa descolada que dizia ‘ah, eu já passei por isso’. Esse comportamento cansado do velho jornalista entra em choque com esse idealista jovem. O Samuel achava um absurdo o jornal não fazer alguma coisa por aquela gente. A decisão dele de participar, aí não tem nada que ver com o personagem, foi a que muitos jornalistas tiveram nessa época.

O senhor avalia então que os jornalistas mais conscientes tinham esse conflito interno entre participar ou não dessa luta política contra a ditadura?

Tinham. Porque poucos jornais se opuseram realmente. O Mino Carta, em uma entrevista, disse que todos os jornalistas concordaram. Os jornalistas, assim, os donos, os diretores. Aceitaram mansamente o regime. Só os jovens e as pessoas com alguma dose de idealismo se opuseram. Tivemos colega no *Jornal da Tarde* que foi preso e morto. O Luís Merlino era um colega nosso do jornal e foi morto. O Fernando Gabeira era um pauteiro do *Jornal do Brasil*. Havia vários jornalistas que se deixaram tocar por isso aí. Esse personagem toma a vida dele nas mãos. Tem também um pouco desse conteúdo sartreano. Você ou é um objeto ou é um sujeito da sua vida. O cara que é sujeito da sua própria vida toma uma decisão e age. Faz uma coisa que o justifica como homem, como pessoa, como ser humano. E é isso que o Samuel faz. E por que tinha ser um jornalista ainda cru? Por causa desse idealismo. Quando chega num jornalista de 30, 40 anos de profissão, o cara já está meio cansado, já viu tudo.

É essa característica que aparece no Haroldo?

O que interessa a ele é cumprir os prazos da indústria jornalística, do dono do jornal.

Mas também havia muitos jornalistas desse perfil?

Sim. E, muitas vezes, a pessoa pode ter sua dose de oposição, mas não de atuação. Você não concorda, mas não atua. Primeiro porque você tem sua vida, sua família, sua necessidade de segurança. Só uma pessoa em que idealismo salta mais forte do que essas outras relações é que age, como agiu o Samuel. O Haroldo não é criticado pela indiferença dele, pela certa frieza. Mas porque a vida do jornalista é assim. Diariamente, tem injustiças flagrantes. A gente vê hoje a nossa realidade. E como a imprensa trabalha? Trabalha com o mesmo grau de anestesia da realidade. As pessoas são anestesiadas pelo ritmo da vida nas cidades. Ele não chega ser como o jornalista do romance *Incidente em Antares*, do Érico Veríssimo. Nesse livro, o jornalista é um cínico total. Estou aqui numa prancha entre por a notícia e quem paga o meu trabalho. Ele (Haroldo) é um sujeito, não digo, abjeto.

A memória sobre o jornalismo dessa época ainda tem muito dessa questão da resistência. Novos estudos apontam a complacência de jornalistas com o regime. Como o senhor vê esse jogo da memória entre resistência e complacência? As duas posturas fizeram parte desse período?

Fizeram, mas eu não sei se é complacência. Se você não tem os canais políticos pra atuar, que era como colocou a ditadura, ou a pessoa se resguarda, tem sua opinião, mas não age, não interfere nessa realidade, ou você vai para luta armada, corre riscos. Acho que a falta de uma

expressão política é que levou a essa radicalização no país. Se tivesse sido mantida uma coisa que todo muito aceitasse, não haveria esse tipo de censura a pessoas que não protestaram. Então quem não protestou? Os professores, que continuaram dando aulas na USP, nas faculdades, os jornalistas que continuaram trabalhando. Todo mundo continuou trabalhando. Não havia como se expressar politicamente. Você guardava o seu rancor. Quando eu fiz um livro desses, não era um ato de loucura, não era um ato de bravura. Olha, as pessoas estão vivendo um momento de opressão e eu posso artisticamente retratar um pouco esse sentimento de opressão, essa sensação de que nada pode. Você pode fazer uma festa com cocaína, mas não pode mandar de volta os nordestinos que o governo não quer que fique aqui. Então, coisas que podem e coisas que não podem. O livro tem mais uma preocupação com como se vivia nessa época e como era possível viver entre não aceitar e calar e não aceitar e agir. Nem era preciso ser um criminoso, como a Andrea foi chamada para depor no Dops. Por quê? Por simples lascívia da Polícia. Vamos ver como é essa gostosa e ver esse negócio aqui do clitóris (menção do livro). Você pensa logo na sacanagem, naquelas pessoas doentias. Tudo isso. Interesses pessoais. Todo o tipo de comportamento que foi possível fazer na época eu tentei colocar no livro. Era possível aparecer sem o livro incorrer em apreensão. Porque a censura de livro nessa época era uma coisa assim. Era de responsabilidade do editor. O editor não queria ter prejuízo. Ele investia, a polícia apreende e era prejuízo total. Tinha que saber até onde ele podia ir e até onde não podia.

O volume de produção também era muito grande e não dava para “controlar” toda a literatura?

Não havia uma pré-censura. Como faziam com os livros? O principal da censura a livros foi pós-publicação. Os editores não mandavam livros para a censura, como o pessoal do teatro tinha de mandar a peça. O regime obrigou os editores e serem meio censores. Isso era uma coisa diabólica que o regime fez. Os editores, para não terem prejuízo total, falavam: “esse livro eu não posso publicar”. Era o peso de até onde eu posso ir, o que eu publico ou não publico.

Esse foi um dos motivos da censura a livros ter sido, digamos assim, menos forte do que aconteceu com outras formas artísticas?

Certamente. Não tinha como ler todo o volume de livros que as editoras tentavam botar ou botavam no mercado. O que eles usavam eram as pessoas dedo duro da sociedade. Olha, esse livro é perigosíssimo. É uma corrupção. *O Eu e o governador*, da Adelaide Carraro, cheio de

safadeza e tal, vamos censurar esse livro, pediam as senhoras. A censura recolhia os livros. Era prejuízo para o editor. Muito mais foi livro apreendido por causa de denúncias de leitores do que eles saberem exatamente, lerem o livro.

Embora também tivesse a atuação de editoras de cunho político e de resistência?

Tinha, mas também era no fio da navalha, no limite. Tinha livro do Marighella, do Che Guevara, dos teóricos russos. Tudo isso foi recolhido. Saiu das livrarias. Depois foram aparecendo aos poucos.

O Samuel tinha a intenção de escrever um livro baseado nos recursos do *new journalism*. Qual foi a influência do *new journalism* em jornalistas e escritores brasileiros durante a década de 1970?

Fez muito bem à reportagem do período. Surgiram várias publicações com boas reportagens. Houve uma safra de escritores de reportagens absolutamente fantástica. Escritores de reportagens. A revista *Realidade* surgiu nessa época. Agora, que alguns tenham feito livro, com a abertura, vários fizeram. No trajeto da abertura, vários fizeram. Vários relatos da prisão, do presídio, surgiram. E você veja que não ficaram nem como relatos porque eles perderam a força de narrativa. Eles tinham só a denúncia do fato. Não era uma grande narrativa, um grande texto jornalístico. Eu acho que as reportagens da época, as matérias que foram publicadas nesses jornais (um pouco no *Correio da Manhã*, na revista *Senhor*, na *Revista da Semana*, no *Jornal da Tarde*) eram textos primorosos. Eram textos de escritores.

Mas o *new journalism* teve uma adaptação no Brasil? Teve um olhar brasileiro?

Teve uma expressão brasileira porque ele se espalhou pra várias outras coisas, coisas mais curtas e até, eu diria, nas receitas de cozinha. O Luís Lobo fazia verdadeiros bordados com receitas que ele publicava. Publicou no *Jornal da Tarde*, na revista *Senhor*. Tinha um crítico de gastronomia do *Jornal do Brasil* que era louvado pelo texto. No futebol, apareceu o Armando Nogueira. As pessoas começaram a cultivar o texto.

O senhor acredita que essa era uma resposta às limitações da linguagem do jornalismo?

Era uma espécie de fugir dessa crise de linguagem que se abateu sobre o jornalismo. Então muitas coisas foram criadas para sair desse beco sem saída do texto jornalístico. Os vários estilistas foram para comentar futebol. O pessoal do *Pasquim*, muitas vezes, trabalhava com a parte de crítica. O pessoal de crítica de cinema começou a trabalhar com mais finesse.

Você vê alguns resquícios desse jornalismo hoje?

Não. Os jornais, primeiro, suprimiram espaço aonde iam esse tipo de material. Mesmo a crítica literária perdeu espaço. Você tem casos pontuais. Hoje, temos suplementos que estão voltando a trabalhar, mas sempre usando mais a resenha do que a crítica. Os jornais também não têm mais tanto espaço. A própria notícia virou padrão, meio curta. Ela quase não acrescenta à notícia que saiu no rádio ou na televisão. Então o espaço que era ocupado pelas reportagens, pelas matérias bem escritas e aprofundadas, caiu para a crônica, o comentarista. Aquela parte que era dedicada só ao editorial se estendeu para todas as páginas dos jornais. Ficaram as matérias muito comentadas. Você passa a desconfiar. Isso aqui é opinião do cara ou é assim mesmo. Você nota deformação de visão. Falta esse compromisso com a objetividade, com o dado, com o aprofundamento do dado. Hoje, em dia é possível fazer o superficial e é norma. Há casos extraordinários, gente que sai fora disso. Há a revista *Piauí*, a *Bravo*. Não acabou totalmente. Mas na imprensa diária está difícil.

E os resquícios negativos da relação do jornalismo com o poder?

Temos que pensar que o poder pouco mudou. No jornalismo, sempre houve aquilo que chamava antigamente de “Joaquimzão”. Aquele jornalista que está não usufruindo, mas ou ideologicamente perdoando ou aceitando. Ou tem aquele que está realmente aproveitando. Sempre houve isso no jornalismo no Brasil, desde a República Velha. É um dos males do jornalismo. E não é só no Brasil. É no mundo inteiro. Você vê agora em Londres. Mas eu acho que esse troço meio corrupto, de cooptado e tal, faz parte do mundo do jornalismo. Não é por aí. Acho que tem falta de pessoas escrevendo determinado tipo de matéria e o espaço para publicar que está se restringindo. O fato de o governo ter mudado da direita para um centro-esquerda, talvez, tenha tirado essa característica das mamatas. Mas isso não houve, por exemplo, no governo do Getúlio Vargas? O Getúlio Vargas não pagou o Samuel Wainer para fazer um jornal a favor? Isso existe. Sempre existiu.

Essa memória da ditadura militar tem retornado hoje com vários assuntos, como a Comissão da Verdade. Como o seu livro pode ajudar a repensar a memória da ditadura?

Acho que não tem a ver. Eu acho que agora as coisas estão sendo colocadas na linguagem própria. É a linguagem da denúncia, da busca dos arquivos e do questionamento de pessoas que depois vieram a ser chefes de família, juízes, dirigentes disso ou daquilo. Está sendo

colocada agora com a linguagem adequada, mais jornalística. Não é da literatura. É a linguagem que a sociedade tem pra examinar essas questões. A literatura nunca foi o papel dela mexer com esses assuntos.

A pessoa que lê hoje o seu romance pode fazer alguma referência com as questões que estão sendo debatidas atualmente?

Esse momento pode ser relido em dois registros. Um é o registro factual, não artístico. E outro é registro do documento, da denúncia, da investigação. É o trabalho que estão tentando fazer agora. Não pôde ser feito antes, mas estão fazendo agora. Estão tentando de uma maneira correta. Vamos fazer como fizeram países que atuaram muito mais pesadamente nesse regime de ditadura, como na Argentina, Chile e Uruguai. Eles tiveram instrumentos sociais, jurídicos para colocar essas pessoas que se envolveram com torturas e assassinatos perante à sociedade e à Justiça.

Por que a dificuldade do Brasil em resolver essas questões?

Foi a anistia. Fizemos uma anistia dando muito espaço para os torturadores, considerando que foram agentes iguais dentro da realidade. Não foram. Eram totalmente desiguais. Não é porque um grupo pegou em armas que ele se coloca em pé de igualdade com a repressão do Estado. É diferente. A anistia foi imposta, a única que se pôde fazer. Não quer dizer que isso a torne legítima. O Estado, em princípio, está aí para garantir a integridade das pessoas, os direitos. O Estado deixou de cumprir o seu papel. Agora, com esses levantamentos e abrindo arquivos, estão recolocando a questão de uma maneira mais correta. Agora, a literatura pode fazer o quê? Alguém que ler o livro como o meu, como o *Incidente em Antares*, os primeiros do Rubem Fonseca, aquela realidade tem um sentido novo para quem lê com esse tipo de informação. As novas gerações não tinham esse tipo de informação. Não tinham antes dessas denúncias. Agora, elas têm. Então podem ler esses romances, os filmes, as obras desse período, os filmes que têm jornalistas como personagem, tudo isso pode ser revisto com outro olhar por pessoas mais jovens que não viveram esse período.

Como foi o seu começo no jornalismo?

Comecei no *Diário da Tarde*. O Cyro Siqueira me convidou. Ele era o editor-chefe do *Diário da Tarde*, que era o vespertino do *Estado de Minas*. Era a mesma redação. Era um filhote do *Estado de Minas*. Durante algum tempo, fiz uma seção chamada Plantão Literário. Era uma coluna de notas literárias, livros que saíam, revistas literárias, questionado uma ou outra. Uma

vez saiu lá uma revista chamada *Tendências*. Fiz uma série contra a revista *Tendências*. Eles ficaram magoados e, depois, ficaram sem mágoas. Coisas de grupos literários mais novos que se opunham aos mais velhos. Era uma coluna de notícias e opiniões sobre literatura. Eu levava a coluna pronta e entregava no jornal. Depois me colocaram como repórter de polícia lá. Gostei bastante de ter trabalhado como repórter de política. Era uma vida dura, crua, dentro da realidade. Sempre eu fui um menino, assim, de boa vida, trabalhava desde os 13 anos, e não tinha contato com esse mundo mais perigoso. Do *Diário da Tarde*, eu fui para o *Correio de Minas*. O *Correio de Minas* era mais ligado ao Juscelino Kubitschek e ao Banco da Lavoura. O jornal era sustentado por esse banco. Quando o *Correio de Minas* fechou, eu fui para o *Diário de Minas* como colunista. Lá fazia comentários da vida de uma forma geral.

O interesse pela literatura sempre acompanhou a sua vida?

Sempre. Desde menino, criança. Sempre gostei das poesias narrativas, grandes histórias, contos. Havia publicações que tinham muito espaço para isso, como *Tesouro da Juventude*. Os livros didáticos eram muito bons. Eram livros absolutamente bem narrados, inspiradores. Eram livros bem feitos. Não encontro algum hoje. Já procurei em sebo e não acho nenhum.

Como foi o seu contato com Fernando Gabeira em Minas?

O Gabeira trabalhou na *Última Hora* e depois foi trabalhar no *Correio de Minas*, onde eu trabalhei também. Ele era o editor-chefe do jornal e eu era editor do segundo caderno. Antigamente, na imprensa, se chamava segundo caderno. No segundo caderno, tinha artes, espetáculos, parte feminina, moda, vida social, essas coisas mais leves.

E a sua passagem pela Revista Alterosa?

Trabalhei como cronista na *Revista Alterosa*. Era uma revista que tentava fazer em Minas esse novo jornalismo que eu falei. Era dirigida pelo Roberto Drummond. O Gabeira trabalhou lá. O Henfil começou lá a fazer desenhos. Lá ele não se chamava Henfil. Ele se chamava Henriquinho, mas acho que já assinava Henfil.

De que forma a experiência em Minas marcou a sua trajetória?

O interessante em Minas era que a coisa ficava favorecida pela formação de turmas. Se você tinha algum tipo de interesse literário, você achava a sua turma. Não precisava procurar muito não. Você achava. Então, você ia para uma livraria, observava os grupos, ia a concertos, ia a teatros. Sempre se agregava uma turma. Algumas dessas turmas, como a do Fernando Sabino,

do Hélio Pellegrino, do Otto Lara Resende e do Paulo Mendes Campos, se conheciam do colégio. Muitas vezes, a turma era de colégio. Os interesses eram comuns. Isso foi rico em Minas. O Carlos Drummond de Andrade também encontrou a sua turma. Foi se agregando. Era o Pedro Nava, o Cyro dos Anjos, Milton Campos. Vai formando uma patotinha. Você sabe quem te interessa. O principal é ter leitores qualificados para o que você ensaia escrever. As pessoas tinham leitores privilegiados que discutiam o seu trabalho. Isso é uma escola que não tem como pagar. Lendo não só autores locais, mas de outros países. As pessoas se acham.

Desde essa época, o senhor via que a literatura e o jornalismo poderiam conversar de alguma forma, tinham algumas relações?

Não. O meu interesse era só literatura. Um irmão meu já trabalhava em rádio. Eu era funcionário público. A repartição onde eu trabalhei pertencia ao Departamento Nacional de Estradas de Ferro. Então não tinha essa necessidade de ir para o jornalismo. Eu fui a convite, depois de tanto participar desses concursos literários. Eu submetia crônicas, de um ou outro assunto, até para o próprio *Diário da Tarde*. Nem trabalhava lá. Não procurei o jornalismo. O jornalismo me procurou.

E como foi a sua vinda para trabalhar em São Paulo no *Jornal da Tarde*?

Eu trabalhava no *Diário de Minas*, em publicidade (Asa Criação publicidade) e ainda nessa repartição pública. Tudo era pouco. Pagava pouco. Na repartição pública, eu comecei como contínuo e terminei como datilógrafo. Na Asa Criações, eu era redator. Tinha três empregos. Aí recebi o convite pra vir pra São Paulo trabalhar no *Jornal da Tarde*. Eu tinha três empregos e me ofereceram três vezes mais do que eu ganhava nos três empregos. Não posso nem falar que não. O jornal ia ser lançado. A primeira leva tinha oito, dez jornalistas de Minas. Depois continuou vindo.

Por que esse convite para jornalistas de Minas?

O Murilo Felisberto tinha trabalhado no *Jornal do Brasil*. Lá tinha alguns mineiros, da geração do Fernando Sabino. Havia lá uma crença de que os mineiros escreviam bem. A *Revista Alterosa*, do Roberto Drummond, contribuía muito pra isso. Os textos eram caprichados. O Murilo foi lá porque ia surgir um jornal novo. Ele queria linguagens novas, então, escolheu lá algumas pessoas que tinham um texto criativo, bom, novo. Pegaram daqui de São Paulo também quem tinha essa possibilidade de texto criativo. Depois, foram vindo. Vieram gaúchos, gente do Nordeste. Parecia um Mano Menezes (atual técnico da seleção

brasileira de futebol) catando craques. Formou uma equipe. O editor, antigamente, não participava do trabalho de edição. Via as matérias e descia para as oficinas. Lá que era feito o jornal. Com o Murilo, não. Vamos partir de um *layout* de página. Cada editor fazia o *layout* de sua própria página. Era outra ideia. Desenhava, calculava, fazia os títulos. O editor era, uma espécie, de editor total. Era responsável pela cara do jornal e pela qualidade do texto, da informação. Era outro tipo de jornal. Fiquei no *Jornal da Tarde* até 1996, quando me aposentei.

O que representou para o senhor o fim do *Jornal da Tarde* neste ano?

Só desligaram os aparelhos. Não era mais um jornal. Primeiro, não tinha uma equipe que criava um jornal. Pegavam pedaços de matérias. Era outro jornal. Ele perdeu o significado institucional que teve para a empresa durante uma época. Ele dava prejuízo? Dava. Mas era onde a empresa aparecia como uma qualidade literária, qualidade de edição, de irreverência na imprensa. Era um cartão de visita diferente. Ele nunca teve valor comercial. Nunca chegou a se sustentar como jornal. Sempre foi caudatário das rendas e do dinheiro arrecadado pelo poder do Estadão. Antigamente, não tinha essa mídia eletrônica forte. As mídias eram os jornais. Inclusive, para os pequenos anúncios. Hoje, você vê na internet cheio de pequeno anúncio. Antigamente, era só jornal. Os jornais chegavam a ter 10, 12, cadernos de pequenos anúncios. Aquele pequeno anúncio era dinheiro vivo.