

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO**

Vaniucha de Moraes

**REALIDADE (RE)VISTA: O PAPEL DO INTELLECTUAL NA
CONCEPÇÃO DE UM PROJETO REVOLUCIONÁRIO**

Florianópolis
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Vaniucha de Moraes

**REALIDADE (RE)VISTA: O PAPEL DO INTELLECTUAL NA
CONCEPÇÃO DE UM PROJETO REVOLUCIONÁRIO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção de grau de Mestre em Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Jorge Kanehide Ijuim

Área de Concentração: Jornalismo

Florianópolis
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

M827r Moraes, Vaniucha de

Realidade (re) vista: o papel do intelectual na concepção de um projeto revolucionário [dissertação] / Vaniucha de Moraes ; orientador, Jorge Kanehide Ijuim. - Florianópolis, SC, 2010.
186 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Jornalismo. 2. Revista Realidade - História.
3. Editoriais. I. Ijuim, Jorge Kanehide. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. III. Título.

CDU 07.01

VANIUCHA DE MORAES

**REALIDADE (RE)VISTA:
O PAPEL DO INTELLECTUAL NA CONCEPÇÃO DE UM PROJETO
REVOLUCIONÁRIO**

Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós-Graduação em Jornalismo

Data da aprovação: ____ de _____ de 2010.

Jorge Kanehide Ijuim
Dr. em Ciências da Comunicação/Jornalismo, UFSC.

Marialva Carlos Barbosa
Pós-Dra. em Comunicação, UFF e UTP.

Mauro César Silveira
Dr. em História Ibero-Americana, UFSC

Aos meus queridos pais,
eterna gratidão pela herança de sensibilidade e consciência de mundo,
minhas inesgotáveis fontes de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos a todas as pessoas que estiveram envolvidas no intercurso da efetivação desta obra. Ao orientador Jorge Kanehide Ijuim pela criatividade, ousadia intelectual e pelas discussões sempre profícuas. Aos caros companheiros da acadêmica e fora dela que me acompanharam nesta trajetória. E um obrigado especial aos jornalistas de revista *Realidade*, sem os quais esse trabalho não seria possível.

“Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim de capa-e-espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto – muitas vezes desesperado; outras, autoritário – mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas – certamente nenhuma depois dela – lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites de todos os horizontes existenciais, sonhando em aproximá-los todos. Sem dúvida, há muito o que rejeitar dessa romântica geração de Aquário – o messianismo revolucionário, a onipotência, o maniqueísmo – mas há também muito o que recuperar de sua experiência”.

Zuenir Ventura, “1968 – O ano que não terminou”.

RESUMO

A revista *Realidade* é considerada uma referência em termos de ousadia em linguagem e abordagem temática na literatura existente sobre História da Imprensa Brasileira. O presente trabalho de pesquisa concentra-se no auge de seu momento revolucionário, notadamente, o período compreendido de abril de 1966 a dezembro de 1968, e objetiva explorar os fatores que compuseram sua política editorial. O estudo realizado estrutura-se na forma de uma perspectiva de análise que abrange o contexto sócio-histórico, o *modus operandi* da equipe precursora e a formação intelectual dos indivíduos envolvidos no processo de produção jornalística da publicação.

Palavras-Chave: Jornalismo; Fundamentos do Jornalismo; revista *Realidade*; História; Linha Editorial; Reportagem.

ABSTRACT

The *Realidade* magazine is considered a benchmark in terms of boldness in language and thematic approach in the existing literature on the history of the Brazilian press. The present research focuses on the height of its revolutionary moment, especially, the period comprehended from 1966, April, to 1968, December, and aims to explore the factors that made up its editorial policy. The study is structured in the form of an analytical perspective that covers the socio-historical context, the modus operandi of the precursor team and intellectual formation of the individuals involved in the production process of newspaper publication.

Keywords: Journalism; Fundamentals of Journalism; *Realidade* magazine; History; Editorial line; Report.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A REALIDADE DO MUNDO.....	23
1.1 UMA PUBLICAÇÃO REVOLUCIONÁRIA: VISÃO PANORÂMICA.....	23
1.2 O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DEFLAGRADOR DE REVOLUÇÕES NO JORNALISMO.....	25
1.2.1 IMAGINÁRIO E CONSTRUÇÃO SOCIAL DA NOTÍCIA EM <i>REALIDADE</i>	25
1.2.2 INTERTEXTUALIDADES E INTERSUBJETIVIDADE: OS DIÁLOGOS COM AS FORMAS DE EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEAS.....	38
1.2.2.1 A CONTROVÉRSIA INFLUÊNCIA DO NOVO JORNALISMO.....	41
1.2.2.2 UMA SINTONIA LATINO-AMERICANO.....	46
1.2.2.3 NO JORNALISMO COMO NO CINEMA.....	54
2 O MUNDO DE <i>REALIDADE</i>: O <i>MODUS OPERANDI</i> DO JORNALISMO DA EQUIPE INICIAL.....	67
2.1 O CONTEXTO DA IMPRENSA BRASILEIRA: UMA REFORMA GRÁFICA E EDITORIAL NOS JORNAIS.....	68
2.1.1 DA REVISTA DE DOMINGO À EDIÇÃO PILOTO.....	73

2.2 CONCEPÇÃO DE UMA LINHA EDITORIAL.....	79
2.3 ELEMENTOS DE TRANSGRESSÃO.....	98
3 OS JORNALISTAS: O PAPEL DOS INTELECTUAIS DA EQUIPE PRECURSORA NA ESTRUTURAÇÃO DA LINHA EDITORIAL.....	115
3.1 DA TRADIÇÃO DA INTERFACE JORNALISMO E LITERATURA.....	122
3.2 A IMANÊNCIA DA FORMAÇÃO INTELECTUAL DOS JORNALISTAS NAS REPORTAGENS DE <i>REALIDADE</i>	133
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

ANEXOS

- A – ENTREVISTA COM MYLTON SEVERIANO**
- B – ENTREVISTA COM JOSÉ CARLOS MARÃO**
- C – ENTREVISTA COM JOSÉ HAMILTON RIBEIRO**
- D – ENTREVISTA COM LANA NOWIKOW**
- E – ENTREVISTA COM CARLOS AZEVEDO**
- F – ENTREVISTA COM WOILE GUIMARÃES**
- E – ENTREVISTA COM FREI BETTO**

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa os fatores preponderantes na edificação da linha editorial da revista *Realidade*. A publicação, considerada marco revolucionário na história do jornalismo brasileiro, tem sido leitura de referência não só para pesquisadores, jornalistas e estudantes da área, mas para todo cidadão brasileiro que tenha curiosidade em conhecer mais sobre a história do seu país enquanto este atravessava momentos cruciais de mudança e modernização cultural. Seu auge ocorreu na década de 1960, período que a revista tratou com originalidade e pertinência, de abril de 1966 a dezembro de 1968.

As inovações nas páginas de revista *Realidade* estavam ancoradas em ampla perspectiva transgressora e revolucionária, que abrange desde a forma como as reportagens foram elaboradas até o seu conteúdo. Conseguiu amplificar o panorama de manifestações de protesto contra a ordem conservadora e expôs as transformações sociais que estavam desestabilizando as estruturas sociais tradicionais e os antigos padrões de comportamento.

A publicação conquistou grande adesão do público jovem e intelectual e, apesar de ser produzida por uma grande empresa de comunicação, sua proposta jornalística figura entre as mais revolucionárias de seu tempo. O sucesso da revista pode ser atribuído à pertinente proposta editorial aliada às condições de mudança do mercado de revistas que, na época, precisava adequar-se às transformações da sociedade brasileira, na qual despontava um novo público: a classe média urbana, formada, sobretudo, por jovens de nível superior ou equivalente ao nível médio atual (Lima, 2004, p.224). Esses jovens de classe média percebiam o turbilhão de revoluções pelo qual passava o mundo e queriam estar bem informados, se não inseridos neste processo de mudanças.

O Brasil estava em uma fase em que o progresso e o desenvolvimento eram constantemente abordados nos discursos, fossem eles políticos, artísticos, de direita ou de esquerda. A urbanização e a industrialização crescentes promoviam o êxodo da população do campo para as cidades e o país modernizava-se. Aconteciam, no período,

inúmeras manifestações artísticas que se propunham a rever o Brasil.

Em 1966, quando a primeira edição foi para as bancas, ocorria intensa agitação cultural e política. A demanda era constituída por um público que presenciava o surgimento de uma nova conjuntura histórica, social e cultural e os assuntos tratados miravam esta cena de transformações, uma abordagem que as demais publicações da época não conseguiram acompanhar.

Realidade foi produzida por dez anos consecutivos, de abril de 1966 a março de 1976. Contudo, o período delimitado para realização da presente pesquisa corresponde aos seus três primeiros anos – ou, mais precisamente, dois anos e nove meses, de abril de 1966 a dezembro de 1968. Durante este momento estiveram mais evidentes as características que a tornaram uma referência para a história da reportagem brasileira. E foi nesse intervalo de tempo que a publicação representou um vínculo entre a produção do texto jornalístico e o conjunto das manifestações políticas e culturais contestadoras vividas no Brasil e no exterior. Para Faro, o caráter inovador adquirido pelas reportagens de *Realidade* no período guardou estreita relação com o discurso transgressor predominante em meados dos anos 60. A imprensa brasileira, em especial no que tange ao gênero reportagem, pautou grande parte de sua produção pelo discurso libertário e contestador, comum aos demais movimentos artístico-culturais do país naquele momento. Segundo o pesquisador, a fonte de inspiração poética, dramática, literária e jornalística de tais manifestações eram o Estado autoritário e as deformações sociais do modelo econômico modernizador e concentrador de renda. Esta motivação, associada ao pensamento de esquerda, foi comum a quase toda produção cultural da década de 1960, acentuadamente "engajada" e "militante" (Faro, 1998, p.6).

Desde a primeira metade da década de 1960, o Brasil passava por grave crise política e social que culminou com o golpe militar de abril de 1964. O regime militar, uma vez instaurado, iria gradativamente se tornar mais intransigente e repressivo até o seu recrudescimento no final de 1968. Com a imposição da censura, toda a classe intelectual e sua produção foram comprometidas. A publicação da Abril repercutiu

no jornalismo a mobilização política vivida por intelectuais, universitários e artistas.

Durante a primeira fase de *Realidade*, tinha-se uma redação constituída por um grupo articulado de jornalistas sensíveis às questões mais pungentes para aquele contexto histórico. Quando os pesquisadores e estudiosos classificam-na como um marco da história da reportagem na imprensa brasileira, é a este período que se referem. Por isso, não é mera coincidência que as características que a tornaram uma publicação de relevo estão mais evidentes nesse momento. Em virtude disso, o presente estudo elegeu o intervalo de abril de 1966 a dezembro de 1968 como período focal da avaliação das reportagens, objeto empírico da pesquisa, visando a uma investigação sobre os motivos de *Realidade* ter sido considerada uma referência para a imprensa brasileira e acerca dos fatores que predominaram na composição da linha editorial desta publicação durante os seus primeiros anos.

Nos anos que antecederam à promulgação do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968, o país ainda vivia sob o rescaldo da onda de agitações políticas e artísticas iniciada durante o período de intervalo democrático. Em seus primeiros anos de publicação, a revista conseguiu, com sua fórmula, refletir aquele momento de crítica aos problemas nacionais e embates contra a ordem conservadora. Porém, sofreu um forte impacto em sua proposta original no intercurso da escalada da ditadura militar. Por esta razão, o projeto ficou seriamente comprometido. Superveniente a esse ano, *Realidade* passou por um processo de descaracterização sobrevivendo durante a primeira metade da década de 1970, até ser extinta no ano de 1976.

A revista *Realidade* já motivou e integrou outras pesquisas acadêmicas, tanto na área de Comunicação Social como em outros campos das Ciências Humanas e Sociais. O primeiro deles foi uma tese de doutoramento realizada em 1988, de autoria de Maria Terezinha Tagé Dias Fernandes, *Jorge Andrade, Repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico de autor na revista Realidade*. A tese da pesquisadora, embora aponte para um estilo de jornalismo autoral, peculiar à revista, concentra-se no trabalho de Jorge de Andrade,

realizado durante os anos de 1969 a 1973, um período de declínio da fórmula consagrada da publicação. Em 1991, pela ECA – USP, Bernardo Kucinski defendeu a tese *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, sobre a chamada 'imprensa nanica' que se desenvolvera na década de 1970. Nela, o autor posicionou a revista como uma importante matriz da imprensa alternativa devido à força de decisão conquistada pela equipe produtora e também à dissidência dos jornalistas, advindos de *Realidade*, que constituíram ou participaram dos jornais alternativos na década de 1970. A tese seguinte data de 1993 e também trouxe para o debate a revista *Realidade*. Trata-se de *O livro-reportagem como extensão do jornalismo impresso: realidade e potencialidade*, de Edvaldo Pereira Lima, na qual o autor trata da ampliação da abordagem jornalística por intermédio do livro-reportagem, bem como manifesta as características deste gênero. O pesquisador cita a publicação da Abril como uma referência na história da reportagem e um fator de importância do desenvolvimento do livro-reportagem no Brasil. Neste trabalho, Lima conjectura que o Novo Jornalismo possa ter influenciado a linha editorial tanto de *Realidade* quanto do *Jornal da Tarde*, ambos surgidos em 1966, mas também enfatiza a contingência do contexto histórico como fator de relevância para o teor revolucionário da revista.

Em 1999, outro estudo foi apresentado na ECA – USP, desta vez o foco foi a própria publicação; *Realidade 1966-1968, tempo de reportagem na imprensa brasileira*, de autoria de José Salvador Faro. É um trabalho sistemático, centrado na revista, que sustenta a tese de que o contexto histórico-social do período foi determinante para a concepção de um projeto editorial emblemático para a história da reportagem na imprensa nacional. Faro estudou as reportagens feitas pela revista durante os três primeiros anos e as reuniu de acordo com as temáticas que abordavam, discriminando-as de acordo com os assuntos mais recorrentemente trabalhados pela revista. O autor salientou o fato de a publicação da Abril ter explorado um período de intensa movimentação sociocultural e, assim, pôde contemplar uma série de “novas visões” que nasciam daquela conjuntura que versavam sobre realidade, família, casamento, jovem, mulher, religião, ciência, o Brasil

e o mundo, enfim, todo um universo de quebra de paradigmas em vários âmbitos sociais que a publicação tratou de difundir para o seu público. De acordo com o pesquisador, a publicação estava em consonância com o discurso transgressor e libertário característico daquele momento e, por isso, sua fórmula foi fortemente marcada pelo contexto de produção, tornado-se uma experiência memorável para jornalistas, estudiosos e leitores.

Em 1997, Adalberto Leister Filho desenvolveu trabalho de iniciação científica no Departamento de História da FFCH-USP, denominado *Realidade em revista: a revista Realidade, a memória dos jornalistas de uma publicação revolucionária (1965-1968)*. O grande mérito desse estudo é que o pesquisador tenta recuperar o caráter revolucionário da revista a partir de depoimentos de jornalistas que participaram da equipe original. O mesmo autor deu sequência a sua pesquisa em uma dissertação de mestrado defendida em 2003, pela mesma instituição, denominada *Entre o sonho e a realidade: pioneirismo, ascensão e decadência da revista Realidade (1966-1976)*, no qual expande o período da análise e abarca o processo de apogeu e declínio, retratando as mudanças ocorridas sob o viés do desenvolvimento do setor de revistas na indústria cultural brasileira nos anos 60 e 70.

Realidade também esteve presente em estudos de outros campos do conhecimento, como em *Leitura de revistas periódicas: forma, texto e discurso, um estudo sobre a revista Realidade (1966-1976)*, de autoria de Valdir Heitor Bazotto, de 1997, uma tese de doutoramento na área de linguística no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Na oportunidade, o pesquisador procurou relacionar o mecanismo de produção de sentido por meio da interação entre o suporte em si, os textos propriamente ditos e o encadeamento das idéias do discurso nos textos da revista durante os dez anos de existência. Também esteve presente em *O leitor e a banca de revista: a segmentação da cultura no século XX*, de Maria Celeste Mira, tese defendida na Unicamp, em 2001, na qual a socióloga questiona a procedência do público diante da diversidade de publicações, sendo *Realidade* um dos exemplos

levantados no estudo. *Sob o signo do perigo: o estatuto dos jovens no século da criança e do adolescente* foi a tese de Rosana Ulhoa Botelho, apresentada na Universidade Brasília, em que a pesquisadora levantou as sanções judiciais sofridas pela publicação – notadamente a proibição da publicação do resultado da pesquisa sobre sexualidade juvenil, pauta na sexta edição, e a apreensão da décima edição sobre a mulher brasileira –, sob a perspectiva da questão do menor na legislação brasileira e as tensões ocorridas na década de 60.

Os mais recentes trabalhos acadêmicos sobre a revista da Abril foram as dissertações de Rildo Cosson e Letícia Nunes Góes de Moraes, ambas apresentadas em 2001. A dissertação de Cosson, realizada na Universidade de Brasília, envolveu o romance-reportagem como gênero literário e, assim como na tese de Edvaldo Pereira Lima, a revista é apontada como pioneira em técnicas ousadas de redação que seriam um gancho estilístico para a produção dos livros-reportagem na década de 1970. Por sua vez, a dissertação de Letícia Nunes Góes de Moraes, defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, denominada *A dança efêmera dos leitores missivistas da revista Realidade (1966-1968)*, analisa a seção de cartas da revista. Trata-se de um estudo de recepção sobre a repercussão social e a forma como a revista era lida durante os três primeiros anos de publicação.

Como se pode verificar, os estudos realizados sobre essa temática são muitos, assim como as perspectivas usadas para as análises. A proposta que motivou a presente pesquisa versa sobre as possíveis atribuições que contribuíram para a composição da linha editorial adotada. Busca um entendimento acerca dos fatores que constituíram o projeto editorial, além das conjecturas sobre possíveis influências externas. Concentra-se na equipe produtora e no indivíduo, isto é, no intelectual que participou de sua produção em seus primeiros e emblemáticos anos.

A pesquisa é um estudo de caso sobre a linha editorial da revista, compreendendo ao todo 33 edições (de abril de 1966 a dezembro de 1968), constituídas de 11 a 13 textos-reportagens cada. A metodologia escolhida para a realização deste trabalho é híbrida,

abrangendo: a pesquisa documental – bibliográfica e por meio da análise narrativa das reportagens; e a pesquisa de campo, realizada por intermédio de entrevistas com os jornalistas da equipe inicial, nas quais foram utilizados conceitos e procedimentos da História Oral.

A opção por essa metodologia, que alia pesquisa documental e pressupostos da História Oral, objetivou contemplar o resgate da história vivida dos jornalistas remanescentes da equipe inicial da revista *Realidade*. A importância do relato dos agentes da história é ir além da pesquisa documental no objeto empírico, notadamente para as edições da publicação em destaque. Por isso, buscou-se reunir esses recursos metodológicos com o propósito de promover um diálogo entre a pesquisa documental e os relatos dos jornalistas remanescentes. Dessa forma, a compreensão do projeto editorial da publicação é auxiliada pela contribuição dos próprios atores inseridos e participantes do contexto sócio-histórico. Mais do que “testemunhas oculares”, os jornalistas remanescentes de *Realidade* podem ser considerados fazedores da história da revista. Em virtude disso, a opção pelas fontes orais, não apenas como complemento, foi fundamental para o desenvolvimento da presente pesquisa.

A História Oral estabeleceu-se como método de pesquisa contestador do objetivismo da história oficial escrita, isto é, significou uma crítica aos historiadores documentalistas tradicionais. A partir da década de 1970, a ideia se proliferou como uma maneira mais humanizada de lidar com a história, um método em que os próprios indivíduos entrevistados seriam construtores da história. A difusão dessa nova maneira de olhar os fatos recebeu forte contribuição do inglês Paul Thompson, um dos seus maiores incentivadores. Para o autor, a História até aquele momento apenas ratificou os julgamentos dos poderes existentes e, sendo assim:

A história oral torna possível um julgamento muito mais imparcial: as testemunhas podem, agora, ser convocadas também de entre as classes subalternas, os desprivilegiados e os derrotados. Isso propicia uma reconstrução mais realista e mais imparcial do passado, uma contestação ao relato tido como verdadeiro. Ao fazê-lo, a história oral tem um

compromisso radical em favor da mensagem social da história como um todo (Thompson, 1992, p. 26).

A metodologia da História Oral visa estabelecer e ordenar procedimentos de trabalho, tais como: os tipos de entrevista, as implicações de cada procedimento para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras do historiador lidar com seus entrevistados e as influências no seu trabalho. Esta metodologia funciona como uma ponte entre a teoria e a prática (Ferreira; Moraes, 2006, p.6).

Nessa pesquisa foram realizadas entrevistas com jornalistas remanescentes da equipe inicial da revista. Dentre os profissionais que consentiram em participar como fontes orais, tendo seus depoimentos registrados em áudio e vídeo, estiveram Mylton Severiano da Silva, José Carlos Marão, José Hamilton Ribeiro, Lana Nowikow e Carlos Azevedo. Frei Betto, que na época era colaborador da revista, concordou em enviar seu relato por correio eletrônico. O mesmo aconteceu com o jornalista Woile Guimarães. Ambos alegaram falta de tempo por acúmulo de atividades e consideraram que lhes seria mais apropriado enviar as respostas dessa forma. Foram utilizados na análise, também, relatos autobiográficos impressos em revistas (Sérgio de Souza, principalmente), autobiografias publicadas (Roberto Freire e Carlos Azevedo) e comentários dos próprios amigos inseridos nas entrevistas obtidas nesse trabalho. Além da transcrição das entrevistas, foram apropriados os depoimentos transcritos por outro historiador oral, Adalberto Leister Filho, que teve a oportunidade de entrevistar grande parte dos integrantes da equipe inicial da revista, na década de 1990, em trabalho de iniciação científica.

Em posse do acervo obtido de relatos de vida e depoimentos sobre o trabalho exercido na produção de *Realidade*, extraídos de um variado rol de fontes, buscou-se estabelecer um diálogo com a pesquisa documental, no qual se empregou a Análise Pragmática da Narrativa no estudo das reportagens. Verificou-se pelo próprio caráter das reportagens – com teor autoral preponderante, imersão e uso de recursos

de estilo – que os textos jornalísticos publicados possuíam acentuada tendência para o estilo literário, o que ressaltava ainda mais seu enquadramento na ancestral tradição da estruturação narrativa.

A metodologia adotada na análise das reportagens considerou o texto jornalístico da revista uma modalidade de narrativa. No mesmo sentido, *Análise Pragmática da Narrativa*, apresentada por Luiz Gonzaga Motta no livro “Metodologias de Pesquisa em Jornalismo”, foi muito apropriada ao texto apresentado pela publicação da Abril, uma vez que apresentava forte identidade literária e acentuada carga autoral. Selecionou-se no material jornalístico da referida publicação reportagens e variações do gênero, como as reportagens-conto, produzidas e assinadas pelos membros da equipe inicial, notadamente pelo núcleo paulista da produção. O foco nesses participantes deveu-se ao fato de as características principais da revista terem sido concebidas e alimentadas por eles. Quanto à opção pelas matérias assinadas, justifica-se pela ênfase autoral, característica marcante das reportagens.

Na análise conjunta do material das entrevistas e do acervo de edições da revista, procurou-se uma diretriz de pensamento que aliasse o momento de produção da reportagem – pelo repórter e pela equipe de editores de texto, suas estratégias e mecanismos de produção – ao momento de leitura das reportagens pelo público. Entendeu-se que é nessa circunstância que ocorre a produção de sentido, ou seja, decorre da interação entre o autor/narrador e leitor/narratário, isto é, entre emissor e receptor. Isto significa que tais análises não são isoladas, ambas consideram a intersubjetividade da interação entre autor e leitor. Portanto, não são excludentes, mas interdependentes. O objetivo é perceber o objeto empírico da pesquisa, as reportagens presentes nas edições da revista, como objeto intencional de percepção. Esse encaminhamento contempla uma das diretrizes da *Análise Pragmática da Narrativa* que, segundo Motta:

Deve compreender as estratégias e intenções do narrador, por um lado, e o reconhecimento (ou não) das marcas do texto e as interpretações criativas do receptor, por outro lado. A ênfase está no ato de fala, na dinâmica de reciprocidade, na pragmática comunicativa, não na narrativa em si mesma.

Pretende-se observar as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem como ações estratégicas de constituições de significações em contexto, como uma relação entre sujeitos atores do ato de comunicação jornalística (p. 146, 2007).

A compreensão do texto das reportagens como obras autorais ou, melhor dizendo, como obras literárias, direcionou esse estudo para a percepção das marcas de enunciação presentes, sejam elas de caráter estilístico ou de posicionamento ideológico. Assim, foram identificadas nos textos características que se equiparam às narrativas literárias, tais como construção de personagens (sejam elas lineares ou complexas), descrições de cenas e de diálogos e variações do foco narrativo – isto é, variações da perspectiva do narrador, como narrador heterodiegético (onisciente) ou homodiegético, ou mesmo em primeira pessoa (quando o repórter descreve uma vivência) ou em terceira pessoa (quando o repórter constrói um personagem). Também se atentou para os efeitos do real, coincidentes com os trechos que adotam linguagem referencial jornalística, ricos em dados, estatísticas, aspas com declarações de entrevistados, advérbios de tempo e lugar, datações. De igual maneira, mereceu atenção os efeitos poéticos, coincidentes com os trechos com abundante uso de tropos, figuras de linguagem, linguagem poética, descrição minuciosa de personagens, uso de mitos e fábulas, estórias de apelo moral e ética e uso de estruturas narrativas já consagradas no imaginário popular.

Em vista da posição ocupada por *Realidade*, em termos de pesquisas de imersão e sofisticação textual, a presente dissertação procurou avaliar os motivos que podem ser atribuídos à estruturação de sua linha editorial. Nesse sentido, a exposição do estudo segue uma perspectiva que parte de um macrocosmo, a análise do contexto sócio-histórico no primeiro capítulo; passa pelo microcosmo, formado pela equipe inicial da revista, na segunda etapa deste estudo; e, por fim, alcança no capítulo final o indivíduo, o jornalista, o intelectual que pensava e produzia a publicação. Pretende-se, assim, contemplar os patamares significativos do processo de produção jornalística do grupo precursor da revista.

O primeiro capítulo versa sobre o projeto *Realidade* no contexto sócio-histórico da década de 1960 e suas repercussões no projeto editorial. A produção jornalística é analisada sob a perspectiva do imaginário social dessa década, notadamente um período de quebra de paradigmas em vários âmbitos das manifestações culturais, das quais o jornalismo não se distanciou. Nesse capítulo, procurou-se contemplar a produção jornalística de *Realidade* a lume das Teorias Construcionistas do jornalismo, pelas quais se admite a influência sociocultural na construção da notícia. Assim sendo, avaliou-se os possíveis pontos de diálogo com manifestações artísticas como: o realismo mágico dos romances hispano-americanos, que viviam um momento de intensa popularidade em várias partes do mundo; o Cinema Novo, especialmente a linha de documentários sociológicos a ele vinculados; a associação com o *Jornal da Tarde*, contemporâneo à publicação da Abril; e o vínculo aos jornais da Imprensa Alternativa, que iriam surgir na década seguinte, em 1970. Na etapa inicial do trabalho também foi abordada a controversa e recorrente associação entre o jornalismo feito por *Realidade* e o Novo Jornalismo, procurando, com isso, salientar a confluência com formas de expressão contemporâneas à revista que igualmente confrontavam modelos hegemônicos de discurso nos vários âmbitos culturais.

No segundo capítulo, a análise da publicação teve perspectiva na equipe inicial de produção em junção com o patamar histórico da imprensa brasileira no período estudado. Foram consideradas as decisões que compuseram a linha editorial, aliadas à força decisória conquistada pela equipe inicial perante a empresa. Com base no conjunto das decisões editoriais, procurou-se categorizar o que se denomina nesse estudo de *Elementos de Transgressão – Temáticos e Textuais* – marcantes na publicação. Tais componentes evidenciam-se pela contraposição às usuais normas canônicas dos textos jornalísticos incorporadas pelas redações brasileiras na década de 1950, como os ideais de isenção e imparcialidade. Procurou-se compreender a publicação sob a ótica da sinergia particularmente libertária e contestadora que envolvia a equipe inicial de *Realidade*.

No terceiro capítulo, parte-se da história do grupo editorial da

revista para a história pessoal dos participantes. Tem-se, assim, a análise da publicação sob o ponto de vista de cada um dos intelectuais remanescentes daquela equipe. Versa-se sobre a tradicional confluência entre o jornalismo e a literatura no Brasil e no mundo e a imanência de um jornalismo de autor na revista *Realidade*. A análise dos depoimentos dos jornalistas da equipe precursora alia-se aos estudos das reportagens, gênero jornalístico que foi o grande mote da publicação e que encerrava um acentuado teor autoral com exploração dos estilos particulares dos jornalistas.

Esta dissertação busca oferecer uma contribuição particular ao histórico das pesquisas já constituídas até então sobre a publicação da Abril. Nosso intuito, com isso, é chamar a atenção para o fato de que a revista era feita por pessoas, com suas respectivas bagagens intelectuais, calcadas no imaginário cultural brasileiro, vivendo em um contexto específico, a década de 1960. A precedência intelectual iria emergir imediatamente nas páginas de *Realidade*.

1 A REALIDADE DO MUNDO

1.1 UMA PUBLICAÇÃO REVOLUCIONÁRIA: VISÃO PANORÂMICA

Data de novembro de 1965 o número zero da primeira aposta da Editora Abril no setor de revistas de atualidades. A adjetivação “atualidades” acabou sendo muito mais que um critério de definição editorial, pois a revista *Realidade* repercutiu de forma contundente no cenário de ruptura e tensão pelo qual passava o país. Era um momento de transição. O Brasil, naquele período, ainda com características sobretudo agrárias e conservadoras, encontrava-se em desenvolvimento urbano e industrial. Além disso, acabara de passar por um golpe militar e, ao mesmo tempo, começava quebrar paradigmas no setores cultural e artístico. Impulsionado por uma combativa classe intelectual, o país passara a se repensar em sentido mais amplo: nas estruturas culturais, sociais e familiares. Era o começo da revolução dos costumes e o Brasil vivia esse impacto.

A Editora Abril acalentava o projeto de ter uma revista com notoriedade e tinha condição de investir nessa empreitada empresarial. O número piloto, impresso no final de 1965, demonstrava toda a expectativa do grupo e dos jornalistas em relação ao projeto, bem como os embates internos que ocorreram entre diretores e jornalistas acerca do direcionamento da linha editorial. Os conflitos ficaram patentes na própria capa. Três fotografias disputam o mesmo espaço: um planador; a mão de um adulto segurando a de uma criança, ensinado-a escrever; e a fotografia de um feto em gestação. As manchetes anunciavam: “Homem voa sem motor”, “Um Brasil mal educado”, e “A vida antes de nascer”.

Esse número zero, assim como os demais pilotos que o sucederam, serviram tanto para testar as características da revista que se pretendia fazer quanto para definir a equipe que produziria *Realidade* durante os primeiros dois anos e nove meses. Posteriormente, a partir de

abril de 1966, quando foi lançada a primeira edição mensal, a revista decolava para uma experiência de ousadia e inovação que a tornaria uma experiência jornalística marcante na história da imprensa brasileira.

O número piloto foi impresso com 5 mil exemplares. Em abril de 1966, quando a revista inaugurou periodicidade mensal, foram impressos 251.250 exemplares, os quais foram esgotados em três dias nas bancas. Diante da repercussão perante o público leitor, a demanda cresceria a cada nova edição. Em maio do mesmo ano, contou com 281.517 e teve tiragem esgotada. O número três, de junho, teve uma tiragem de 354.030, um número considerado impossível até então. Na quarta edição, de julho, a revista chegou a 404.060 leitores. Na quinta, esse número saltou para 470 mil. Seguindo em acelerada progressão, o consumo da revista chegou ao recorde de 505.300 exemplares, em fevereiro de 1967 (Patarra, “A história das doze capas”, março de 1967).

A significativa adesão do público leitor deve-se à sintonia da equipe produtora com a conjuntura e a cobertura de assuntos que estavam na “ordem do dia” naquele momento. O fator crucial do grupo de profissionais que produziu *Realidade* durante seus primeiros anos era o seu grande entrosamento afetivo e ideológico. Todos mantinham mais que uma relação de amizade, eram cúmplices em suas visões de Brasil e, principalmente, em suas expectativas quanto ao jornalismo que faziam. A coesão do grupo fazia frente à direção da revista. O sucesso de vendas alcançado já nos primeiros meses de produção demonstrou, aos poucos, à empresa, que as decisões tomadas pela redação, embora ousadas, alavancavam o empreendimento¹. Por isso, nos primeiros anos, a equipe inicial encabeçada pelo jornalista Paulo Patarra gozou de significativa autonomia nas decisões.

Esses fatos contribuíram fortemente para a composição da política editorial da revista e serão o foco da análise do segundo capítulo. Importa, nessa primeira etapa de exposição, analisar a revista

¹ O fato obrigou a editora a imprimir em um papel diferente e de pior qualidade a edição do mês de julho, “menos branco e menos brilhante que o papel-*Realidade*” como declara o editorial do mês de julho de 1966: “Esperamos que o leitor compreenda e perdoe essa solução de emergência. Estamos certos de que até setembro teremos recebido papel necessário para atender o crescimento vertiginoso de *Realidade*”.

em seu contexto sócio-histórico e de que maneira os fatores conjunturais repercutiram no tipo de jornalismo por ela apresentado. O período analisado compreende o intervalo de abril de 1966, início da produção regular e mensal da revista, até dezembro de 1968, quando a equipe inicial se desfez, em decorrência do quadro político que se instaurava no país antes da promulgação do Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968. Durante esse período, a revista apresentou sintonia particular com o seu tempo e com a conjuntura política nacional. Diz-se, aqui, particular, já que se pode considerar que o jornalismo sempre está atrelado ao seu contexto e que a notícia é sempre uma construção tributária da cultura e da sociedade em que é produzida. Em sinergia com o contexto de quebra de paradigmas instaurado na década de 1960, a revista apresentava uma proposta de jornalismo inovadora em linguagem e abordagem temática. O caráter revolucionário de *Realidade* equipara-a às demais formas de expressão cultural do período que igualmente contestavam modelos hegemônicos de discurso.

1.2 O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DEFLAGRADOR DE REVOLUÇÕES NO JORNALISMO E NAS ARTES

1.2.1 IMAGINÁRIO E CONSTRUÇÃO SOCIAL DA NOTÍCIA EM *REALIDADE*

A revista *Realidade* (1966-1976) foi um marco na história da imprensa brasileira. Não apenas porque amplificou tudo o que era de mais pungente em seu tempo, mas também porque contribuiu para a construção da imagem de um Brasil moderno para os seus leitores ao divulgar os conceitos de uma nova moral e explorar os elementos culturais transformadores da estrutura social no Brasil da década de 1960.

Não obstante, o jornalismo da revista alcançou igualmente elementos da estrutura da ordem conservadora e autoritária. De acordo com Faro, a produção jornalística sempre reflete os elementos

conjunturais de mudança cultural ao longo de sua história, fato que se comprova através de momentos nos quais essa vinculação é bastante clara em vista da transformação da sociedade brasileira (1998, p. 19). A publicação representou uma dupla face de ação transformadora, refletindo e interferindo ao mesmo tempo no processo de mudanças socioculturais no país durante os revolucionários anos 60.

Em síntese, *Realidade* foi produto de uma situação social na qual as expectativas da classe média urbana, seu público alvo, gravitavam em torno de uma vontade de modernização, embora ainda atrelada aos valores tradicionais. Isso significa que a publicação da Abril desempenhou papel de difusor do imaginário social do período, abarcando parte significativa das vertentes libertárias de pensamento referentes àquele momento.

De acordo com Baczko, o imaginário social é um arcabouço de referências simbólicas relacionadas a uma determinada cultura, época ou sociedade, às quais as coletividades recorrem para obterem certa representação de si, estabelecerem seus valores e crenças, suas modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar. Usando-o também para determinar as suas formas de funcionamento social,

O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e sociais. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais. (Baczko, 1985, p. 309)

O imaginário social simboliza esta “ordem do mundo” na qual as sociedades balizam um conjunto de valores significantes para a manutenção da própria vida em sociedade. Para Castoriadis, o papel das significações imaginárias é fornecer respostas para perguntas como:

Quem somos nós como coletividade? Quem somos nós uns com os outros? Onde e em que somos nós? Que queremos, que desejamos, o que nos falta?

Sem resposta a estas perguntas não existiria mundo humano, nem sociedade ou cultura e tudo iria parecer um caos indiferenciado. As respostas a elas não podem ser encontradas nem na realidade nem na racionalidade, já que a sociedade torna-se algo fazendo-se e pensando-se. Isso significa que:

A sociedade se constitui fazendo emergir uma resposta de fato a essas perguntas em sua vida, em atividade. É no fazer de cada coletividade que surge o sentido encarnado a resposta a essas perguntas, é esse fazer social que só se deixa compreender como resposta às perguntas que ele próprio coloca implicitamente. (Castoriadis, 2000, p. 177)

As significações imaginárias que instituem a sociedade estão em constante processo de estruturação e reestruturação provinda do próprio ato de se pensar como coletividade por parte dos indivíduos. O parecer de Castoriadis remete à efetividade dos indivíduos na instituição imaginária da sociedade, já que “A instituição da sociedade é instituição do fazer social e do representar/dizer social (Castoriadis, 2000, p. 405). Segundo Baczko, o imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos “nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem” (1985, p. 311). Isto é, os discursos são responsáveis tanto pela difusão quanto pela construção deste imaginário social. No caso dos discursos midiáticos, dos quais o jornalismo é um exemplo, este imaginário social é capturado da sociedade e amplificado. O conceito de imaginário social, dessa forma, entra em consonância com as Teorias Construcionistas do jornalismo. Nelas, preconiza-se que a notícia é uma construção social, isto é:

As notícias são histórias que resultam de um processo de construção, linguística, organizacional, social, cultural, pelo que não podem ser vistas como

o espelho da realidade, antes são artefatos discursivos não ficcionais que fazem parte da realidade e ajudam-na a construir e reconstruir. (Sousa, 2004, p. 125)

Tendo em mente que a notícia é um artefato tributário da cultura, da sociedade e da história em que foi construída, é patente que o jornalismo de *Realidade* tenha repercutido a conjuntura do Brasil na década de 60, bem como tenha afetado a instituição imaginária social daquele período. Como atesta o jornalista Carlos Azevedo: “O tempo todo a revista era muito ligada nas coisas que estavam acontecendo e as coisas que estão acontecendo não só influenciam a revista como a revista em seguida influencia essas coisas, esses movimentos todos” (p. 4, anexo 5). Opinião similar tem José Hamilton Ribeiro, que também vê associação entre a fórmula adquirida pela revista *Realidade* e a conjuntura:

Realidade surgiu no ano de 66. E nos anos 60 aconteceram tudo o que tinha que acontecer no mundo. Era muita agitação cultural, existencial. Movimentos de estudantes, movimentos de operários, a “pílula”, *Beatles*, movimento feminista... Aqueles tempos eram tempos de efervescência intelectual e existencial e isso se refletia na gente e agente refletia isso na revista. (p. 2, anexo 3)

A década de 1960 no Brasil e no mundo foi particularmente um momento propício à quebra de paradigmas e às manifestações contraculturais. Neste momento histórico, as principais bases de sustentação da sociedade tradicional existentes antes da Segunda Grande Guerra (1939-1945) foram vigorosamente abaladas. Todos os tropos contraculturais ocuparam as ruas em alto e bom som ao mesmo tempo, isto é, foi um período em que expressão e comportamento fundiram-se com uma crescente sensação de responsabilidade coletiva pelo fim das guerras, da pobreza e da injustiça. Havia um desejo súbito de criar uma nova sociedade que fosse, ao mesmo tempo, humana e arrebatadora (Goffman, Joy, 2007, p. 272).

Inúmeros focos de revolução começaram a explodir em todos os âmbitos sociais. Os sistemas capitalista e socialista foram questionados. O primeiro por favorecer a exploração e a concentração de renda, principalmente nos países subdesenvolvidos. O segundo pelo totalitarismo e pela tirania desenfreados.

As estruturas familiares tradicionais foram questionadas no que diz respeito à submissão feminina e à inferiorização moral e intelectual do jovem. Os tabus sexuais, tema bastante delicado para a época, foram combatidos em várias frentes, tais como o sexo antes do casamento, o homossexualismo e a sexualidade feminina. Enfim, todo tipo de repressão à natureza humana e conservadorismos ligados ao *status quo* social foram alvo de discussões e combates, que iam às vias de fato nas ruas, tornadas campos de batalha.

O progresso das sociedades capitalistas ocidentais, aliado ao estabelecimento de uma Indústria Cultural, que, de certa forma, estimulou o conflito de gerações, criou um terreno propício para o desenvolvimento do que foi uma marca dos anos sessenta do século XX: a explosão da contracultura. Contudo, essa vertente de pensamento não era uma novidade. Nos Estados Unidos remontava à denominada geração *beat* da década de 1940. Importa dizer que idéias que contestavam o estilo de vida nas sociedades capitalistas vieram em um processo de crescimento vertiginoso até eclodirem nos anos 60.

São muitos os exemplos de fatos e conflitos que demonstram esse alastrar dos movimentos contraculturais pelo mundo durante o período. O ano de 1968 concentrou uma série de acontecimentos que concretizavam esses ideais. O mês de maio de 1968, na França, foi o mais notório entre eles. Ele começou com manifestações estudantis nas universidades francesas de Nanterre e Sorbonne. O estopim da insurreição estudantil foi a rigidez moral do sistema educacional e logo as manifestações se espalharam como rastilho de pólvora para outras instituições de ensino, envolvendo inclusive a classe operária em uma grande mobilização.

Nos Estados Unidos, inúmeras manifestações vinculadas à Nova Esquerda e aos *hippies*, eclodiram em virtude da defesa dos direitos civis dos negros, e da emancipação das mulheres e contra as

atrocidades da guerra no Vietnã. Entre os protestos contra esse conflito, o mais marcante foi o do Central Park, em Nova York, que reuniu inúmeros manifestantes em abril deste mesmo ano de 1968.

Nos países da América Latina, os confrontos envolveram estudantes e intelectuais que se posicionavam contra as ditaduras e a favor de reformas educacionais. No México, na Argentina, Uruguai, Colômbia e Venezuela, estudantes ocuparam universidades, decretaram greves e se envolveram em intensos confrontos com policiais e forças do Exército, o que gerou um intenso e progressivo processo de repressão.

Na então Tchecoslováquia, um programa de reformas políticas concebido para humanizar o sistema de governo, desagradou a então União Soviética. Denominado "Primavera de Praga", propunha uma série de mudanças que descaracterizariam o sistema socialista e incluía o restabelecimento da liberdade de imprensa. A ex-URSS decidiu coibir a emancipação ideológica da Tchecoslováquia e assim, em novembro, vários cidadãos, que protestavam nas ruas de Bratislava, foram duramente reprimidos pelas forças do exército do Pacto de Varsóvia (Aliança Militar dos Países do Leste Europeu).

No Brasil, havia um clima de efervescência revolucionária nos âmbitos artístico e político, ocasionado pelo rescaldo da onda nacionalista e desenvolvimentista vivida durante o período de intervalo democrático. Era um momento em que várias forças se aliavam: i) nas cidades, o movimento operário, que havia crescido desde o início da década de 50 e levado a um fortalecimento da sindicalização dos trabalhadores; ii) no campo, o movimento das Ligas Camponesas, que suscitavam a questão da reforma agrária; e iii) a juventude, que se mobilizava em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE), funcionando como um catalisador do Movimento Estudantil.

Vinculados à UNE, os Centros Populares de Cultura (CPC) iriam promover iniciativas de produções teatrais, cinematográficas e editoriais, arregimentando artistas e intelectuais em torno de uma idéia de arte revolucionária. A arte engajada é também elemento aglutinador para os cineastas do Cinema Novo e para os músicos e compositores da Tropicália. Essa movimentação tem o seu auge no mês de junho de

1968, quando aconteceu no Rio de Janeiro o maior protesto contra a ditadura militar, conhecido como a Passeata dos Cem Mil, na qual participaram intelectuais, artísticas, religiosos e estudantes, dentre outros. O acontecimento em si demonstrou a aliança entre a arte e a militância política bem como o fortalecimento de um tipo de intelectual de esquerda. Analisa Heloísa Buarque de Hollanda:

Um novo tipo de artista, “revolucionário e consequente, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo”, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo. (Hollanda, 1982, p.9)

As revoluções sociais e culturais explodiram durante a segunda metade no século XX e tiveram razões bem definidas para ocorrer naquele exato período. O historiador Eric Hobsbawm alia estas explosões de revolução na sociedade a um conjunto de acontecimentos modernizadores que se desencadearam em efeito cascata. Para Hobsbawm, estão atreladas a uma mesma conjuntura histórica a morte do campesinato; o aumento do número de pessoas com educação média ou superior por consequência da urbanização e industrialização das sociedades; o declínio da classe operária, em decorrência da transposição das velhas indústrias de base dos países desenvolvidos para os subdesenvolvidos; a entrada das mulheres no mercado de trabalho; assim como o aumento da instrução intelectual de nível superior feminino, impulsionado pelas lutas de emancipação das mulheres. O historiador ainda ressalta que, “para 80% da humanidade, a Idade Média acabou de repente em meados da década de 50; ou talvez melhor, sentiu-se que ela acabou na década de 1960” (2008, p. 283).

A expansão da educação superior não significou necessariamente uma garantia de enquadramento social para inúmeros graduados. A consequência mais imediata e direta foi uma inevitável tensão entre a massa de estudantes que ingressou nas universidades e as

instituições que não estavam física, organizacional e intelectualmente preparadas para tal influxo, como aponta Hobsbawm. O fato gerou uma grande onda de insatisfação por parte dos estudantes que já eram contados aos milhões em todo o mundo. Desta forma, na década de 60 tornou-se inegável que os estudantes tinham constituído, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido, o que foi comprovado em 1968 com as explosões de radicalismo em todo o mundo. Eles conseguiram expor esta problemática aos governos e à sociedade como um todo, tal como analisa Hobsbawm:

À medida que uma crescente proporção de população em idade escolar tinha oportunidade de estudar, ir para a Universidade deixou de ser um privilégio especial que já constituía uma recompensa em si, e as limitações que isso impunha a jovens adultos deixavam-nos mais ressentidos. O ressentimento contra um tipo de autoridade, universidade, ampliava-se facilmente para o ressentimento contra qualquer autoridade e, portanto, inclinava os estudantes para a esquerda. Assim, não surpreende de modo algum que a década de 60 se tenha tornado a década da agitação estudantil *par excellence*. (Hobsbawm, p. 295)

A revolução social foi acompanhada pela revolução cultural, que repercutiu em transformações na estrutura familiar tradicional e em mudanças relacionadas à sexualidade, não mais relegada à posição de tabu. Estatisticamente, houve um declínio da família nuclear básica ocidental e um aumento considerável no número de divórcios, de casamentos informais, de pessoas solteiras, de mulheres que eram chefes de família, assim como cresceu o número de pessoas que manifestava sua orientação sexual declaradamente ou que optava por não ter filhos.

Durante a década de 1960 também houve uma revolução do comportamento jovem, ou seja, o avanço de uma cultura juvenil específica e extraordinariamente forte, que indica uma profunda mudança na relação entre as gerações. O crescimento desta cultura

jovem teve forte participação da Indústria Cultural, sua grande animadora e beneficiária. O público jovem se tornou um agente social independente e árduo consumidor das indústrias fonográfica, cinematográfica e de moda, além de ter se tornado alvo preferido da maioria das campanhas publicitárias. Um outro fenômeno inerente à cultura jovem foi a guinada para as culturas antes marginalizadas, ou seja, a indústria cultural voltou-se para a cultura popular, sendo a explosão de popularidade do *rock* um bom exemplo.

Esta guinada para o popular, no mundo anglo-saxão, encontra paralelo no Brasil na década de sessenta, tanto pela revalorização do samba, música de gueto inicialmente, por nomes como Chico Buarque de Hollanda, Nara Leão e Vinicius de Moraes, assim como pelo movimento Tropicalista, reconhecidamente uma manifestação artística que recolhia e readaptava os elementos da cultura *kitsch*, da cultura popular brasileira e da estrangeira. Lançar os holofotes para os estilos informais, não eruditos, foi uma maneira conveniente de rejeitar os valores das gerações passadas, ou de buscar uma linguagem em que os jovens podiam encontrar meios de lidar com a vida, cujas regras e valores dos mais velhos não lhes eram mais relevantes.

A conjuntura político-cultural da década de sessenta no Brasil também se destacou por intensos protestos contra a ordem conservadora identificada na época com os valores tradicionais e com o Estado autoritário. A motivação das elites intelectuais, políticas e artísticas era a modernização. O país acabava de sair de um processo de renovação e agitação cultural que começou no início dos anos 50 e foi fortalecido pela eleição de Juscelino Kubitschek à presidência da República em 1955, governo que propagou pelo país a ideologia desenvolvimentista² e inaugurou no Centro-Oeste uma nova e moderna Capital Federal, Brasília. Sendo assim, o intervalo democrático entre o governo Kubitschek e o golpe militar em abril de 1964, foi um período

² A ideologia desenvolvimentista, com sua base populista, foi usada como um meio de garantir a estabilidade do sistema e como forte catalisador de mobilização e legitimação. Embora o desenvolvimentismo, ideologia explicitamente nacionalista, fosse eficaz em mobilizar o apoio popular, também foi muito paradoxal, pois o governo jogava com os sentimentos nacionalistas do povo e ao mesmo tempo baseava sua política econômica no influxo do capital estrangeiro. (Johnson, 1982, p. 64)

essencialmente otimista, pois se acreditava que o Brasil iria sair finalmente do seu subdesenvolvimento. Estava sendo reconhecido no exterior devido às repercussões da Bossa Nova e do Cinema Novo. As cidades estavam em pleno desenvolvimento de urbanização, o crescimento industrial expandia-se e o nacionalismo era impulsionado pelas manifestações artísticas que se propunham a redescobrir criticamente a brasilidade. De acordo com a pesquisadora, Heloísa Buarque de Hollanda, vivia-se uma conjuntura marcada pela articulação, nem sempre estável, da nova ordem democrática, em que a intensificação do processo de industrialização enchia de otimismo o imaginário das elites que anteviam a realização do sonho do desenvolvimento econômico (1982, p. 32).

O golpe militar de abril de 1964 acontece em um momento em que preponderam a influência das estratégias militares norte-americanas vinculadas à Guerra Fria para conter o “perigo comunista” nos países da América Latina e um quadro político instável no cenário brasileiro. O golpe causou estarrecimento da classe intelectual e artística que esperava um protagonismo do povo na reação. Essa perplexidade também vai tomar a classe média pelo progressivo endurecimento do governo ditatorial com a promulgação sucessiva dos atos institucionais até o famigerado AI-5. A indignação era evidente principalmente nos quatro primeiros anos, quando os setores culturais e a mídia gozavam de certa liberdade para discutir a situação de impasse vivida pelo país. Os Festivais de Música Popular Brasileira patrocinados por emissoras de TV são flagrantemente desse momento. Eles demonstravam a ruptura entre a canção politicamente engajada, que trabalhava com o repertório nacional, com a música caipira e o samba, e a música que começava a se filiar a elementos estrangeiros, em especial o *rock* norte-americano, com a adesão à guitarra elétrica. As composições populares nesse período seguiram o caminho da canção de protesto nos moldes do *protest song* norte-americano, representado por Bob Dylan. No país, ela teve o auge com o musical “Opinião”, em 1964, e com o compositor Geraldo Vandré, autor de “Para não dizer que não falei das flores”, composição sedimentada em nossa cultura como símbolo de uma época.

Por volta de 1967, o movimento Tropicalista surge para inserir

as manifestações artísticas brasileiras no contexto da atualidade. Para os tropicalistas, a verdadeira conquista não era se opor à música importada; o interessante era consumir e reelaborar influências estrangeiras e locais, como indicava a ideologia antropofágica preconizada pelo modernista Oswald de Andrade. O teatro de “vanguarda”, representado pelo *Arena* e pelo *Oficina*, fazia coro a essas questões por meio de peças como: “O rei da Vela”, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez e “Gota d’água”, de Chico Buarque.

Esses ideais são reiterados no Cinema Novo, que já havia sido saudado e acolhido pela crítica internacional na década anterior. A tendência do Cinema Novo era “a realização de filmes ‘descolonizados’, vinculados criticamente à realidade do subdesenvolvimento, capazes de traduzir a especificidade da vivência histórica de um país do Terceiro Mundo (Hollanda, 1982, p. 37)”, fato que ficará marcado com a “profissão de fé”, de Glauber Rocha, com seu manifesto da Estética da Fome. A revista *Realidade* não apenas iria cobrir esses assuntos como faria parte de todo esse processo de engajamento dos setores culturais, como sustenta o jornalista Carlos Azevedo:

Movimento de 68 na França, por exemplo. Não é que ele inspirou o do Brasil. No Brasil aconteceu ao mesmo tempo. O movimento estudantil estava acontecendo aqui e estava acontecendo lá. Só que lá teve uma dimensão muito maior, levou o movimento operário a se manifestar. Aqui não, porque a ditadura já tinha devastado o movimento operário quatro anos antes. Mas a gente vivia esse clima. Então você vê, na literatura era assim, no cinema era assim, na política era assim. Era uma efervescência muito grande. Nós, em *Realidade*, passávamos o tempo todo discutindo o que fazer para levar à população essa idéia, levar esta transformação da sociedade. E da participação, do protagonismo do povo. Você vai ver em *Realidade* muitas reportagens procurando mostrar as pessoas simples do povo, na sua vida, em suas dificuldades. (p. 3, anexo 5)

Dessa forma, a revista *Realidade* acompanhou aquele momento

de embate com a ordem conservadora e autoritária. Um jornalismo transgressor também foi identificado no *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Posteriormente, na década de 1970, foram os jornais da imprensa alternativa, como o *Opinião* e *O Pasquim*, que centralizariam o embate contra o governo ditatorial no campo da imprensa escrita.

A pauta predominante na opinião pública daquele momento eram as insatisfações com a gradativa hipertrofia do Estado autoritário e sua política econômica recessiva, consequência imediata do esgotamento das políticas populistas e do modelo substituidor de importações adotado no Brasil durante a segunda metade do século XX. Somavam-se, também, o afastamento de lideranças políticas carismáticas como João Goulart, Juscelino Kubitschek e Leonel Brizola. As medidas políticas e econômicas antipopulares tomadas pelo governo militar acabaram resultando em seu isolamento e perda de popularidade. O isolamento cresceu simultaneamente com a repressão às manifestações públicas, que reuniam toda espécie de grupos sociais, como demonstra Faro:

Essas manifestações podem ser apontadas, em seu início, como resultado da vaga repressiva que se estendeu por todo o país e que atingiu lideranças populares vinculadas ao regime anterior. Prisões em massa, fechamento de organizações políticas, empastelamento de edifícios-sede de entidades civis, denúncias de torturas, formaram a conjuntura que moldou as primeiras reações aglutinadoras de um espectro político que incluía liberais conservadores, socialistas, social-democratas, comunistas, membros do clero, professores universitários, juristas; uma faixa que se estendia inclusive sobre adeptos do afastamento de Goulart da Presidência da República, mas que não aceitavam a arbitrariedade como norma de ação política do novo regime. (1998, p. 38)

A classe intelectual buscava razões para a inevitabilidade do golpe militar de 1964 e especulava sobre o que o povo brasileiro, ou ela mesma, poderia ter feito e porquê não o fez. Em vista desta situação de crise, a explosão do movimento estudantil ganhou as ruas, contando até

com algumas correntes que optaram pela luta armada em um segundo momento, na década de 1970. A imprensa, mesmo antes da implantação oficial da censura, já sofria uma autocensura, uma vez que se sabia, claramente, que algumas pautas não podiam ser executadas. O fato não impediu que *Realidade* publicasse, em 1967, uma reportagem sobre os censores da época, em “Isto é proibido (junho de 1967), de José Carlos Marão, e também reportagens como “Eles querem derrubar o governo” (julho de 1968), do mesmo Marão, sobre o movimento estudantil e “Este é o camarada Prestes” (dezembro de 1968), de Paulo Patarra, publicada curiosamente no mesmo mês da edição do Ato Institucional número 5. Contudo, pode-se dizer que a revista *Realidade* gozou de certa liberdade, uma vez que, em outubro de 1968, a equipe inicial já estava em processo de esfacelamento. No entanto, sintomas de autocensura são verificáveis em matérias como “Uruguai: um país a espera do golpe” (dezembro de 1966), também de José Carlos Marão. O jornalista comenta:

Por razões de autocensura, não dava para dizer: esse país é uma ditadura, esse país passou por um golpe. Então, o caminho que as reuniões de pauta encontravam era você fazer isso fora do país. Não dá para dizer que o Castelo Branco é um ditador, mas dá para fazer uma reportagem no Paraguai dizendo que o Stroessner é um ditador porque não foi eleito. E o leitor faz essa associação. Ou então fazer uma matéria no Uruguai, que ainda não tinha governo militar, dizendo que era um país à espera do golpe. O leitor faria a mesma associação: então aqui houve um golpe! (p. 7, anexo 2)

Segundo Bahia, a autocensura era estimulada pelo Estado censorial, funcionava porque o Estado policial concentrava sua capacidade na geração de medo. Quem detinha o poder sentia-se gratificado quando a autocensura dispensava determinados embaraços à censura. “A autocensura, no entanto, não é imanente. A autocensura é uma extensão da censura e quase sempre pode atuar no jornalismo como parte invisível do corpo censorial ostensivo. Em épocas de ocaso das

liberdades fundamentais ela é útil para quem exerce a coerção” (Bahia, 1990, p. 329).

As manifestações explícitas ou implícitas contra essa situação foram possíveis dentro de um quadro de liberdade de manifestação política que só foi alterada com a promulgação do Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968. O ato fechou o Congresso Nacional. Determinou a censura a toda e qualquer manifestação de pensamento. Impôs o controle total dos meios de comunicação de massa através da censura prévia, sujeitando jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão, livros, cinema, teatro, música, discos e todas as formas de expressão do pensamento. Suspendeu as prerrogativas da magistratura e o direito de *habeas corpus* para crimes de natureza política. Não por acaso, em outubro de 1968, com o afastamento de Paulo Patarra, seu editor-chefe e mentor, a redação de *Realidade* pediu demissão coletiva. O desfalque em seu quadro de profissionais e as consequências da conjuntura social e política geraram uma progressiva descaracterização da linha editorial da publicação a partir de 1969.

1.2.2 INTERTEXTUALIDADES E INTERSUBJETIVIDADE: OS DIÁLOGOS COMO FORMAS DE EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEAS

No subitem anterior, a análise da revista *Realidade* situou a publicação em seu tempo e revelou em nosso estudo as identidades artísticas e inclinações políticas dos jornalistas da equipe inicial da revista. As chamadas condições de produção, que num primeiro sentido revelam o contexto imediato, e num sentido mais amplo, revelam o seu contexto sócio-histórico e ideológico (Orlandi, 2007, p. 30), foram patentes na percepção de uma intersubjetividade existente entre o público alvo e a equipe produtora. Essa relação foi intermediada especialmente pelas reportagens. Era dessa interação entre jornalista e leitor que se constituía o sentido imanente no material jornalístico divulgado.

A escolha dos assuntos para as edições e os enfoques

selecionados para as reportagens demonstram a existência de um processo de interdiscursividade realizado na comunhão entre revista e público leitor, não apenas pelo fato de compartilharem o mesmo período histórico, mas porque se tratava de um texto feito para ser “lido” por um tipo de público: decididamente um público intelectual, liberal, de classe média, instruído e com inclinações para ideologias de esquerda. É desta intersubjetividade com seu público leitor que nascia a simbiose geradora da repercussão pública adquirida. Também faz parte desse processo o intertexto, manobra discursiva presente na revista. Remissões a toda uma gama de manifestações culturais, artísticas e jornalísticas, consideradas, até mesmo na atualidade, de extrema ousadia e transgressão, estavam diluídas em textos e títulos. Isso significa que as escolhas musicais, cinematográficas, literárias e jornalísticas consideradas inovadoras e transgressoras, encontravam-se nas páginas da publicação de forma implícita – quando traziam sentido latente – ou explícitas – em casos de paráfrases claras a outros textos.

O gosto pelo Cinema Novo brasileiro, pelas expressões artísticas contemporâneas, pela literatura inclinada às ideologias de “esquerda”, a opção pela cultura popular brasileira e latino-americana – referências comungadas com o Tropicalismo e a literatura hispano-americana – são uma constante no universo tratado por *Realidade*. Portanto, é dessa interação entre sujeitos do ato de comunicação jornalística, jornalista e leitor, que acontecia o processo de construção de sentido. Sequência que começava com a estratégia retórica consciente – ou inconsciente – do jornalista na produção do texto e concluía-se quando alguém com tais afinidades entrava em contato, lia a revista.

Estruturadas textualmente como narrativas, as reportagens da revista apresentavam uma dinâmica de sucessão de acontecimentos com apresentação, trama, clímax e desfecho. Havia também outros elementos da narrativa como as descrições de cenas, personagens e diálogos. Era na integração comunicativa entre jornalista e leitor, na qual se usava referências advindas da literatura e do cinema na construção de estórias plenas de informação, que se promovia a captura da atenção do público de *Realidade*. No método de Análise Pragmática da Narrativa admite-se

que:

A narrativa jornalística é um permanente jogo entre os efeitos de real e outros efeitos do sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso, etc), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática das notícias. Procura-se sempre vincular os fatos ao mundo físico, mas cria-se incessantemente efeitos catárticos. É um permanente jogo entre as intenções do jornalista e as interpretações do receptor, pois nenhuma narrativa é ingênua. Portanto, pode-se dizer que a narrativa jornalística da publicação referida era polissêmica, intersubjetiva, híbrida, transitava nas fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica, *realia* e poética. (Motta, 2007, p. 156)

Considera-se nesse estudo, embasado no relato dos jornalistas e na leitura analítica do material jornalístico da publicação, a presença de remissões reincidentes às manifestações culturais e artísticas cujas repercussões na época aconteceram justamente porque se tratavam de expressões transgressoras às idéias e modelos hegemônicos ou tradicionalmente estabelecidos. Era o momento de contestações no campo da cultura e a revista compartilhava tendências semelhantes com os movimentos artísticos. A Indústria Cultural pôde compreender o espírito da época e, por isso, tratou de absorvê-lo e tirar vantagem. A Editora Abril, uma empresa do setor de comunicação que estava em ascensão, também soube aproveitar-se dos trabalhos da equipe jornalística de *Realidade*, ainda que essa tivesse tendências demasiadamente reformistas para uma empresa capitalista. Assim, a revista explorou símbolos “anárquicos” como o realismo maravilhoso da literatura hispano-americana, produzida por intelectuais de esquerda em países onde golpes militares estavam explodindo a cada mês. Tem-se a referência ao Cinema Novo brasileiro, que também era uma manifestação artística impulsionada pela crítica às condições sociais nos países subdesenvolvidos. Enfim, repercutia-se uma ebulição artística e intelectual que levava a marca do pensamento de esquerda.

A revista *Realidade* é encarada como um modelo de vinculação entre a produção do texto jornalístico e o conjunto das manifestações política e culturais vividas no período estudado, no Brasil e no exterior. Isto é, o caráter verticalizado adquirido pelas reportagens de *Realidade* guardou estreita relação com o discurso transgressor produzido em meados dos anos 60 (Faro, 1998, p. 4).

1.2.2.1 A CONTROVERSA INFLUÊNCIA DO NOVO JORNALISMO

No universo das produções jornalísticas, o chamado Novo Jornalismo, contemporâneo à revista, apresentou-se como uma experiência correlata feita nos Estados Unidos. Também ali notava-se um jornalismo inclinado ao fazer literário e que buscava cobrir de forma visceral aquele momento de embate com as formas e valores tradicionais dentro da imprensa escrita. As semelhanças entre o Novo Jornalismo e o jornalismo feito em *Realidade* ocasionou recorrentes associações nos trabalhos que tiveram por objeto de estudo a revista e aqueles que a mencionaram por algum motivo. Por alguns pesquisadores as associações foram feitas com ressalvas, mas por outros foram feitas explicitamente. A explicação para o fato vem das próprias condições do jornalismo brasileiro, que a partir de 50 começou a receber influência do jornalismo norte-americano. Também pode ser atribuída ao contexto histórico no qual o Novo Jornalismo e o jornalismo de *Realidade* foram produzidos. A idéia está presente na definição do gênero de Rogé Ferreira:

De modo geral, a definição mais popularizada do Novo Jornalismo, é aquela que trata o acontecimento como produção de obras literário-jornalísticas nos Estados Unidos na década mencionada, girando em torno de eventos desprezados como matéria-prima por escritores tradicionais e excluídos da imprensa diária ou divulgados por esta sob uma ótica “oficialista”: guerra do Vietnã, movimentos revolucionários de caráter mais nitidamente político

ou contraculturais. (Ferreira, 2003, p. 279)

O Novo Jornalismo explodiu nos Estados Unidos durante a década de 1960, do século XX, e foi um fenômeno transformador no universo pragmático e recatado do jornalismo norte-americano. Esta vertente jornalística rompeu com a supremacia dos critérios de objetividade e distanciamento ao concentrar esforços no exercício da grande reportagem, enriquecendo-a com recursos narrativos literários. Tom Wolfe, representante e estudioso desta linha, explica que o Novo Jornalismo, denominado assim por alguns críticos a partir de 1966, representou mais uma nova perspectiva de jornalismo do que propriamente um movimento:

Não havia manifestos, salões, nenhuma panelinha, nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo, na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo. (Wolfe, 2005, p. 40)

No Brasil, o gênero ficou conhecido pelo experimentalismo estilístico de Gay Talese, em *Fama e anonimato*, e de Tom Wolf, em *O teste do ácido do refresco elétrico*, ou mesmo por sua vertente mais radical, o Gonzo Jornalismo, de Hunter Thompson, autor de *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*.

A longa história que culmina com o aparecimento do Novo Jornalismo nos Estados Unidos começa com o desejo que acompanhou uma geração inteira após o fim da Segunda Guerra: a produção do grande romance. Segundo Wolfe, esta “coqueluche” era ainda mais acentuada nas áreas ligadas à indústria cultural e a comunidade acadêmica de literatura e também motivava muitos jornalistas da época que cultivavam a esperança de se tornarem escritores. A tendência ganhou força aos poucos, nas editorias de reportagens especiais, que trabalhavam com as matérias de interesse humano, os *features*. Gradualmente, o gênero chegou a revistas independentes, como *The New Yorker* e *Esquire*, até chegar à maturidade, com o lançamento do

livro *A sangue frio*, de Truman Capote, em 1966.

De acordo com Wolfe, a sociedade americana na década de 1960 vivia uma grande efervescência de transformações sociais dignas de serem captadas por um escritor e transpostas para literatura imprimindo em palavras o *Zeitgeist* (ou espírito do tempo) daquele período. No entanto, o foco dos escritores consagrados passavam ao largo da insurreição daqueles acontecimentos contraculturais. Com isso, coube aos novos jornalistas narrar aquele processo de ruptura.

Assim como em *Realidade*, a descoberta dos novos jornalistas norte-americanos foi que se podia fazer jornalismo como se fosse um romance através das reportagens especiais. A essência era fazer um jornalismo de profundidade usando todo um arsenal de recursos literários. Isso significava “dar à descrição objetiva completa mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram que procurar nos romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (Wolfe, 2005, p. 37). O Novo Jornalismo foi, assim, a chance que o jornalismo poderia ter para se aproximar em qualidade narrativa à literatura, aperfeiçoando os seus meios, sem perder esta sua especificidade, isto é, teria de sofisticar seu instrumental de expressão de um lado e elevar seu potencial de captação do real de outro (Lima, 2004, p. 191).

No entanto, o modelo não é novo. Um jornalismo de profundidade e riqueza literária começou a ser praticado bem antes de ser classificado como Novo Jornalismo. Tem-se como exemplo as reportagens de Ernest Hemingway durante a Guerra Civil Espanhola. Durante os anos 40, as inovações estilísticas já podiam ser percebidas nas revistas *The New Yorker* e *True*. Em 1946, uma reportagem de John Hersey, *Hiroshima*, ocupou uma edição inteira na *New Yorker*, relatando as consequências da bomba atômica na cidade japonesa pelo ponto de vista de pessoas que protagonizaram a tragédia. Destacaram-se, ainda no início do século XX, os livros-reportagem de Jonh Reed: *México Rebelde*, de 1914, e *Os dez dias que abalaram o mundo*, de 1917, que versava sobre Revolução Russa.

No Brasil, a tradição de confluir o fazer jornalístico e o fazer literário data do início do século. *Os Sertões*, publicado como obra

literária em 1902, teve como origem uma extensa pesquisa de reportagem feita pelo jornalista e escritor Euclides da Cunha durante o período em que trabalhou como correspondente de guerra em 1897. Euclides enviava para o jornal *O Estado de São Paulo* relatos enriquecidos com análise e contextualização sobre o conflito de Canudos no nordeste brasileiro.

Um outro exemplo é João do Rio, como ficou conhecido o jornalista Paulo Barreto, também outro que flertava com a literatura. *Alma Encantadora das Ruas e Religiões do Rio* foram resultados de grandes reportagens feitas no ambiente urbano do Rio de Janeiro no início do século XX. João do Rio é considerado um precursor, responsável pela transformação da crônica em grande reportagem. Sua grande contribuição foi implantar no imaginário da imprensa brasileira a importância da reportagem vivenciada, isto é, com o repórter nas ruas, inserido nos acontecimentos do cotidiano. Ele promoveu a valorização da observação crítica da realidade como característica essencial do repórter. Em seus trabalhos estão as origens do aprofundamento da grande reportagem que, posteriormente, desencadeou na tendência interpretativa do jornalismo da década de 1960, na qual a revista *Realidade* é exemplo.

Desta forma, tem-se que a revista *Realidade* não era propriamente uma representante do Novo Jornalismo em território nacional, como geralmente se costuma conjecturar. De acordo com Faro, o Novo Jornalismo possui traços universais. A sua lógica não se restringe aos Estados Unidos. Isso significa que duas motivações nortearam essa corrente jornalística: as limitações do jornalismo convencional, que contribuíram para dar-lhe origem, e os paradigmas da cultura dos anos 60, que ofereceram respostas para que se superasse essas mesmas limitações (1998, p. 55). Segundo o pesquisador, “é controversa a hipótese de que tenha havido uma relação direta entre o código narrativo do *New Journalism* e a produção jornalística de *Realidade*. Trata-se, antes, de um desafio colocado para toda grande reportagem nos anos 60 (1998, p. 20)”.

Como decorrência dos resultados obtidos na pesquisa de campo desse trabalho, pode-se aferir que o Novo Jornalismo não foi uma

referência estilística ou ideológica para o jornalismo encontrado na revista. Os jornalistas entrevistados nesse estudo foram unânimes em relatar que não se inspiraram no gênero e a maioria declarou que veio a conhecê-lo apenas na década seguinte; portanto, nos anos 70. Outros, porém, ressaltaram que obras como “A sangue frio”, de Truman Capote, já eram conhecidas e faziam bastante sucesso perante os integrantes da equipe inicial. Contudo, o livro não chegava a ser um manual para fazer grandes reportagens (p. 4, anexo5). José Carlos Marão, um dos repórteres, declarou nos que romances policiais e obras literárias em língua inglesa fizeram parte da sua formação intelectual. Entretanto, o estilo que partia da própria revista, era muito em função da periodicidade mensal, fazendo com que os textos não precisassem estar necessariamente presos ao factual. Marão comenta:

Em uma época em que a televisão era incipiente, uma reportagem não perecível, ou seja, que teria que durar muito tempo, você tinha que falar de coisas mais ou menos universais e tinha que situar o leitor naquele contexto da reportagem que você estava fazendo. (p. 3, anexo 2)

Para Mylton Severiano, um dos editores de texto, embora a revista comprasse o direito de publicação de muitas reportagens estrangeiras, como as de Oriana Fallaci, por exemplo, não houve uma transposição mecânica de uma vertente estrangeira de jornalismo, como o Novo Jornalismo, para as reportagens feitas em *Realidade*, Severiano enfatiza:

É um equívoco. Um engano. Quando comecei a trabalhar na revista nunca tinha ouvido falar no *New Journalism*. Vim a conhecer quando já havia saído da revista. Mesmo a nossa turma não havia percebido ainda esse tal de *New Journalism*. Tanto que a gente nunca publicou Norman Mailer. E publicávamos muitos trabalhos estrangeiros. A gente veio conhecer mesmo o Norman Mailer melhor na década de setenta, aí publicamos alguma coisa no jornal alternativo *Ex*. (p. 3, anexo1)

1.2.2.2 UMA SINTONIA LATINO-AMERICANA

Devido à própria formação intelectual dos jornalistas, notadamente mais autodidata do que erudita, a revista *Realidade* estava mais inclinada a sofrer influência do que acontecia na América Latina e no Brasil. Além disso, existia na época uma acentuada inclinação das esquerdas para a valorização da cultura latino-americana, como uma “bandeira de luta” em favor do que se chamava “descolonização da cultura”. Em termos de expressões artísticas e culturais, a equipe inicial estaria mais próxima à literatura vinda do popularizado *boom* dos romances hispano-americanos e aos cinemas novos, principalmente o Cinema Novo brasileiro, que foi influenciado diretamente pelo cinema neorrealista italiano, uma referência citada em entrevista para essa pesquisa pelos jornalistas da equipe inicial, como salienta o jornalista Mylton Severiano da Silva:

Líamos ficção, Gabriel Garcia Marquez, Cortázar, todos estes romancistas latino-americanos. Líamos os russos, Dostoiévski... Íamos muito ao cinema, todas as semanas. Ir ao cinema era como respirar o ar. A gente tinha esta fome de ver as coisas. O Serjão (Sérgio de Sousa) morava perto do cinema na Estação da Luz, no Bom Retiro, e via muito cinema quando jovem. Era um autodidata, um *cara* que já nasceu feito e tinha só o segundo ano ginasial. O cinema também ensina muito. Por meio de uma boa filmografia podemos aprender várias coisas: fazer *flash-back*, criar clima, criar tensão. Segundo o Gabriel Garcia Marquez, o texto tem que ter gonzos para tocar, capturar e manter a atenção do leitor. (anexo 1, p. 3)

Leitores assíduos, autodidatas, jornalistas aguerridos em posições de esquerda, os jornalistas de *Realidade* deixaram veladas, ou mesmo explícitas, suas posições e predileções literárias e também cinematográficas, uma delas são os romances hispano-americanos do

período. O realismo mágico³, ou como preferem alguns estudiosos do assunto, realismo maravilhoso, foi a terminologia com a qual esses romances seriam agrupados. Esta corrente literária nasce de uma transmutação do realismo social que se manifestou de uma maneira bastante peculiar na América hispânica. Ganhou muita popularidade em todo o mundo, durante a década de 1960, por concentrar esforços na retratação da América Latina, usando para isso o viés do insólito e do sobrenatural.

O fenômeno que se convencionou chamar como “*boom* da literatura hispano-americana” teve o seu apogeu em 1967 com a publicação de “Cem anos de solidão”, de Gabriel Garcia Marquez. Agregava escritores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier e José Donoso. O trabalho destes escritores ficou conhecido internacionalmente, tornando-se *bestsellers* na América Latina, Estados Unidos e na Europa. Esta geração de escritores compunha uma escola literária cujas características principais são a preocupação com a linguagem e a forma, a ênfase em elementos universais da experiência humana, o compartilhamento de uma visão marxista e a crença de que a literatura tinha um papel social na América Latina (Herscovitz, 2004, p. 2).

A definição que foi sedimentada nos meios culturais é a de que o realismo maravilhoso surgiu de uma adaptação do realismo para o contexto sócio-cultural da América Latina. Os seus representantes conheciam as tendências literárias européias. No entanto, as correntes literárias realistas e naturalistas não se adequavam à América Latina tão bem quanto no Primeiro Mundo. Os escritores europeus podiam retratar a realidade que conheciam, uma sociedade pós-industrializada que havia ultrapassado todas as fases da evolução política, até chegar à

3 O gênese do realismo mágico é considerado a publicação de *História universal de la infancia*, de Jorge Luis Borges e o ponto de partida para o sucesso comercial foi *Batismo de fogo* de Vargas Llosa, de 1962. Dentre os romances que deram origem a popularização do realismo maravilhoso em 1960, estão *Yawar fiesta* (1941), de José Maria Arguedas, *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, *El señor presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, *El reino de este mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier e *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

consolidação das repúblicas democráticas. Havia vivido o Iluminismo e colonizado a América. Em contrapartida, os países latino-americanos estavam diante de uma realidade singular, marcada pelo colonialismo; por governos autoritários; por perpétuos coronéis e caudilhos; pela miscigenação dos povos negros, indígenas e europeus; e pelo sincretismo religioso dela resultante. Isso significa que os escritores daquela geração romperam com o tradicional realismo social e consagraram no realismo mágico uma esfera da realidade na qual a fantasia e o real se tornaram indissociáveis e porque o contexto latino-americano assim exigia. Admite-se, também, na concepção do romance hispano-americano de 1960 a influência das vanguardas européias, dentre elas o Surrealismo, ao perceberem na narrativa do realismo mágico uma indistinção do que é real ou fantástico, do que é mito ou história.

Chiampi, estudiosa dos romances do hispano-americanos⁴, elencou um conjunto de estratégias narrativas usadas nos romances latino-americanos filiados ao realismo maravilhoso. As experiências técnicas mais frequentes no realismo maravilhoso, apontadas pelos críticos, são: i) o regime temporal do relato - tempo regressivo, simultaneísmo, fragmentações da fábula, supressão dos nexos de consecução e consequência; ii) o tratamento do espaço da ação - multiplicação de planos, montagens e cortes ao modo cinematográfico; iii) a enunciação - fragmentação da pessoa narrativa, fluxo de consciência, diálogo com o leitor; iv) os personagens - negação da exemplaridade do herói; v) o estilo - ironia, humor, tom plurívoco; vi) a língua - invenção lexical e sintática, jogos de palavras; vii)

4 Estudiosos do assunto não são unânimes na definição da terminologia da corrente literária que deu forma aos romances do *boom*. Chiampi, acredita que realismo maravilhoso demonstra ser a forma mais apropriada. O fantástico tem uma conotação pejorativa remete a visão eurocêntrica das Américas na época do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, em face da incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes (Chiampi, 1980, p. 99). Por sua vez, o termo real maravilhoso americano surgiu com o escritor Alejo Carpentier e foi extraído do romance *El reino de este mundo*, que narra a história da experiência das mesclagens culturais na história do Haiti. Com esta obra, Carpentier estabeleceu uma verdadeira “profissão de fé” como escritor e exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo latino-americano. (Chiampi, 1980, p. 32).

contextualidade - intersecção com o ensaio, paródia, cruzamento e citação de textos (Chiampi, 1980, p. 136).

A citação dessas características remete a algumas estratégias narrativas utilizadas em reportagens de *Realidade*, especialmente àquelas dedicadas a falar sobre os alicerces mais popularizados da cultura brasileira: futebol, samba e a diversidade religiosa em seus momentos de sincretismo, principalmente quando abordava mais propriamente os elementos da cultura afro-brasileira.

Reportagens exaltando a cultura nacional foram recorrentes ao abordar o futebol, como em “A isto chama-se religião” (julho de 1967); sobre os torcedores do Corinthians, em “Feitiço brasileiro em Londres”, de Milton Coelho (julho de 1966), misturando misticismo, folclore e futebol; e em “Aqui a guerra é pela bola”, de Carlos Azevedo (fevereiro de 1967). Ressalta-se, neste último caso, um subtexto que informa: fora dos estádios a guerra é contra o poder ditatorial como subentende o texto da reportagem.

A revista abordou o samba em “Então nasceu o samba!” (agosto de 1967), de Sérgio Cabral; a capoeira, em “É luta, é dança é capoeira” (fevereiro de 1967), matéria de Roberto Freire sobre um mestre baiano e sua família de capoeiristas.

Suscitou, em muitos casos, a temática indígena, nas sucessivas grandes reportagens feitas por Carlos Azevedo, como em “Resgate de uma tribo” (dezembro de 1966) e “Indinho brinca de índio” (agosto de 1966).

Escritores brasileiros que tinham no Brasil um tema constante ganharam as páginas da revista como em “Guimarães Rosa segundo terceiros” (julho de 1968) e “O escritor diante do espelho” (novembro de 1966), sobre Érico Veríssimo. O nosso próprio coronelismo, tão resistente no nordeste do país, também foi assunto em “Coronel não morre”, de José Hamilton Ribeiro (novembro de 1966).

A respeito da América Latina, a revista não deixou de reportar a condição social e política, que era uma forma de falar indiretamente sobre a nossa própria ditadura militar. O resultado são matérias como “Uruguai: um país a espera do golpe”, de José Carlos Marão (dezembro de 1966); “Viagem ao país do medo” (junho de 1967), de Milton

Coelho, sobre a violenta ditadura de François Duvalier, no Haiti; “Nosso rico e violento vizinho” (julho de 1967), de José Carlos Marão, sobre a Venezuela; e até mesmo sobre a independência da Guiana Francesa em “Assim nasce uma nação” (julho de 1966), de Carlos Azevedo.

No entanto, as reportagens que mais se assemelharam à proposta e estrutura narrativa do realismo mágico foram encontradas em trabalhos de alguns dos jornalistas, em especial: Narciso Kalili, Roberto Freire e João Antônio. “Um despacho de amor” (julho de 1966), de Narciso Kalili, e “Arigó é a última esperança” (junho de 1967), de Roberto Freire, são bons exemplos. A reportagem de Freire é sobre o médium José Arigó, que estava provocando grande polêmica na época. Arigó realizava cirurgias mediúnicas em Congonhas do Campo, Minas Gerais, e recebia romarias de doentes vindos do país inteiro, fato que chamava a atenção do Brasil e também do mundo, fazendo com que médicos e pesquisadores do exterior viessem constatar com os próprios olhos fatos tão extraordinários.

Em “Arigó é a última esperança”, Roberto Freire apresenta um texto que vacila entre o ceticismo – possivelmente advindo do fato de ser um médico, e um médico de esquerda – e uma não confessada simpatia pela pessoa de Arigó. Isso faz com que os fatos extraordinários – às vezes, não tão extraordinários assim, levando em consideração que o Brasil é um dos países em que o espiritismo mais agregou adeptos – adquiram um “clima” de servidão divina, já que Arigó atende inúmeras pessoas por dia e parece se compadecer da situação delas, embora também seja ríspido em muitas destas ocasiões.

A reportagem, estruturada em primeira pessoa do singular, traço peculiar de Freire, narra o encontro, a visita ao centro de Arigó, as curas milagrosas e a entrevista, propriamente transcrita, com o médium. Conta a história de um sertanejo simples que, aos poucos, mesmo à sua revelia, foi descobrindo-se médium. Começa, enfim, a ter visões de um certo Doutor Adolfo Fritz, médico alemão e seu guia espiritual. Doutor Fritz é quem realiza as operações e Freire reitera as declarações de Arigó a esse respeito durante toda a matéria. Há um misto de suspeita e admiração pelo trabalho por ele realizado às pessoas humildes, já que

Arigó, como a própria reportagem insinua, poderia ser um charlatão.

São seis hora da manhã. A luz que entra pela janela ilumina algumas fisionomias que conheço. O velho apoiado na bengala é cego, veio de Goiás sozinho. O homem moreno e gordo é prefeito de uma cidade do interior de São Paulo: trouxe o filho de treze anos, com gangrena numa das pernas, que os médicos decidiram amputar. O moço pálido, magro, chegou um dia antes da Bahia, está desenganado: leucemia. Há muitos outros rostos que não conheço, mas os olhos sofridos e os gestos nervosos me contam suas angústias.

*Estamos todos na sala de espera do Centro Espírita Jesus Nazareno, na cidade mineira de Congonhas do Campo. Aguardamos a chegada de um homem que há 18 anos realiza curas fantásticas, através de receitas e operações inexplicáveis, sem jamais ter estudado medicina. Seu nome é José Pedro de Freitas, ou Zé Arigó. Tem 46 anos e já atendeu mais de dois milhões de pessoas. Todos os dias, romarias de centenas de doentes continuam chegando atrás de seus **milagres** (“Arigó é a última esperança”, p. 71, junho de 1967).*

Profusão de mensagens de um espiritismo “rasteiro”, comentários de ordem prosaica a respeito das mulheres ou sobre a Umbanda vindas de Arigó, associações gratuitas com o célebre escultor barroco e conterrâneo Aleijadinho e a ostentação de uma condição social e econômica conquistada de forma duvidosa, lançam suspeitas sobre a integridade do médium. O médium, que faz consultas de 30 segundos (“trabalha mais rápido que um datilógrafo”, comenta Freire), alterna deliberadamente a fala normal com o indefectível sotaque alemão de Fritz. Ao mesmo tempo, José de Arigó é mostrado na reportagem como um simples servo de habilidosos espíritos benfazejos. Ainda que, como pode-se perceber, Freire não mencione Dr. Fritz como Arigó nos momentos de incorporação:

Arigó ergue-se e empurra a mesa com gestos teatrais, estudados. Encosta o velho na parede e apanha um faca comum, pontiaguda e afiada:

– Abra os olhos.

Com um gesto brusco, enterra a faca num dos olhos do cego. Mulheres cobrem os rosto, alguém grita. Levo um choque. Vou observar de perto: a faca entrou entre o globo ocular e a pálpebra do homem. Incrível que não haja ofendido o olho.

Arigó volta-se para mim, dando as costas ao cliente, e move a faca lá dentro do olho. Ouço o roçar da lâmina nos tecidos e no osso. Arigó olha o Cristo na fotografia:

– Não quero sangue, Jesus!

O cliente está sereno, confiante. Arigó pede que eu segure a faca:

– Pode mexer à vontade, com força.

Não posso, estou em pânico, minha mão treme, vou soltar a faca. Arigó percebe e põe a sua mão sobre a minha, obrigando-me a executar os movimentos. É terrível, desagradável. Ele pergunta ao velho:

– Está doendo meu filho?

– Não. Sinto a faca, dor não (“Arigó é a última esperança”, p. 74, junho de 1967).

Linguagem rica na descrição de cenas e o flerte com o sobrenatural acontece agora sem o intermédio de nenhum ceticismo em “Um despacho de amor” (julho de 1966). A reportagem de Kalili é a narrativa sobre um triângulo amoroso que se desenvolve entre integrantes de um terreiro de Candomblé na Bahia. No “olho” (breve texto que acompanha a título) da matéria já se indica que na Bahia existem mais de mil terreiros em que os deuses negros, os orixás, trazidos da África pelos escravos, resolvem problemas de dinheiro, amor, saúde e política, e nesses terreiros conta-se muitas histórias, inclusive a que será contada na reportagem. Este início e o *box* no fim da matéria (com descrição dos orixás) são os únicos em linguagem referencial, pois toda a reportagem desenvolve-se como um conto em

que o sobrenatural e o real fundem-se indistintamente. Existe descrição em quadros, à maneira cinematográfica, das cenas e rituais, e também a descrição pormenorizada dos personagens envolvidos na trama. A história passa-se no terreiro da mãe-de-santo Rosa, envolve a experiente Leonor, filha de santo de Oxum há sete anos, e seu marido Antônio e também o casal Domício e Maria, que se preparava para estreiar como filha de santo de Iansã no terreiro de Rosa. Vê-se neste conto-reportagem a riqueza informativa sobre os cultos, os ritos, os deuses, oferendas, cantos, danças e rituais. Mas isso é feito de maneira natural, ou seja, não chega a ser visto com espanto pelos personagens envolvidos, semelhante ao estilo do realismo mágico. Como observa-se no trecho a seguir:

– Alafidá! – berrou Rosa.

Todos bateram palmas e deram gritos de satisfação. Exu aceitara o sacrifício e tudo daria certo nas festas que se preparavam. Leonor interpretou o jogo de outra maneira.

– Exu diz que Domício será meu.

Rosa juntou algumas penas de galos, juntou as cabeças das aves e do bode, enfeitou com elas a terrina onde derramara o sangue dos animais sacrificados e colocou-a ao lado da imagem de Exu. Agradeceu a boa vontade do mensageiro e ordenou o corte dos animais: os pés e o sexo para Exu e o restante para ser comido pelo pessoal do Candomblé.

Domício cortava o bode enquanto Leonor e as outras filhas de santo preparavam as aves. O espaço era pequeno, o calor muito, e o sangue e o cheiro dos animais mortos excitavam a todos. Muito próximos um do outro, cada vez que Leonor encostava em Domício ele estremecia e uma faísca de desejo corria-lhe por todo o corpo. Maria, sua mulher, olhava desconfiada, enquanto ele sentia arrependimento.

– Nem Antônio, nem Maria merecem isso. Mas Leonor tenta mais que Exu. Valei-me, Xangô! (“Um

despacho de amor”, p. 38, julho de 1966)

Como nas narrativas do realismo mágico, em particular, os romances de seu maior expoente, Gabriel Garcia Marquez, tem-se neste excerto a mistura da cultura afro-brasileira, a descrição cinematográfica das cenas, a sensualidade, a intensidade emocional e a construção de um “clima” sobrenatural, de uma realidade fantástica ou surreal. Em um outro trecho da reportagem, igualmente descritivo, tem-se referências a um dialeto africano e outros componentes que sugerem à cena uma impressão cinematográfica de ritmo e movimento.

Os atabaques tocaram acompanhados do agogó e as filhas de santo, com roupas coloridas entraram no barracão de festas, com a mãe-de-santo à frente. Formaram um círculo em cujo centro, Rosa colocou uma vasilha com água e uma cabaça onde dissolveu acaçá e folhas da costa. Ia começar o despacho para Exu, acompanhada pelo coro das filhas de santo, Leonor e Maria fuzilavam-se com o olhar. (“Um despacho de amor”, p. 41, julho de 1966)

1.2.2.3 NO JORNALISMO COMO NO CINEMA

Fazer jornalismo como se fosse literatura ou fazê-lo como se fosse cinema são analogias constantes na produção jornalística de *Realidade*. Os membros da equipe inicial eram consumidores vorazes do cinema que se fazia na época, principalmente no que se refere ao Cinema Novo. O fato deste cinema crítico ecoar como pauta ou como um referência para estruturas narrativas foi percebido tanto na pesquisa documental quanto na pesquisa de campo, quando o assunto foi relatado pelos próprios jornalistas. Para os integrantes do grupo tratava-se de uma relação feita entre a artesanania do processo de produção da revista e o método de montagem cinematográfica. No entanto, essa relação ainda conserva outros elementos comparativos.

O Cinema Novo é sempre lembrado como uma referência tanto no que concerne a um tratamento crítico das questões nacionais mais inquietantes quanto à sua estética inspirada no neorealismo italiano. A cinematografia neorealista italiana já foi em outros estudos associada ao jornalismo da revista *Realidade*. A comparação é feita com base em três traços definidores: o modelo narrativo, que entrava em choque com modelos dominantes; a ênfase aos indivíduos anônimos e marginalizados; o trabalho com modelos representativos de tipos sociológicos, como por exemplo, a figura do padre, do camponês, do operário, do pescador.

Na história da reportagem brasileira, essa revista [*Realidade*] talvez tenha representado a fase do neorealismo. Esse termo designou o estilo característico do cinema italiano do pós-guerra: poucos recursos; atores nem sempre profissionais; personagens populares, anti-heróis; temas ligados ao cotidiano da gente humilde; e, sobretudo, uma visão paternalista e idealizada das classes oprimidas. *Realidade* penetrava, às vezes, no perigoso terreno da inverossimilhança, por tentar suavizar a crueza dos temas através de uma excessiva carga lírica (Sodré e Ferrari, 1986, p. 77).

O Cinema Novo, cuja pré-história remonta a 1955, com o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, era influenciado tanto pelo cinema neorealista italiano como pelo cinema de autor da *nouvelle vague* francesa. Propunha-se retratar criticamente a realidade nacional contrapondo-se à grande indústria cinematográfica. Seus filmes eram feitos com poucos recursos, nas ruas ao invés de estúdios, contando com o mínimo de luz artificial e com atores não-profissionais, retirados da própria realidade que o filme se dispunha tratar. Em 1963, destacaram-se *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Esse início ainda contou com *Cinco Vezes Favela*⁵, produzido pelo Centro

⁵ Fazem parte dos documentários reunidos em *Cinco Vezes Favela* feitos pelo CPC da UNE, "Couro de Gato", de Joaquim Pedro de Andrade, "Pedreira de São Diogo", de Leon Hirzman,

Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes.

A linha de documentários vinculada à primeira fase do Cinema Novo conserva especialmente semelhanças com o jornalismo de *Realidade*. A publicação da Abril, assim como os documentários engajados do início da década de 1960, reunidos por Bernardet sob a classificação de “documentários sociológicos”, fulguram como exemplos de expressões culturais que condensaram em suas obras todo o ideário transgressor do período, compartilhando uma característica elementar ao contrariar modelos hegemônicos. Isto é, enquanto a revista *Realidade* se contrapunha às formas canônicas do jornalismo informativo, importado dos Estados Unidos, o Cinema Novo, por sua vez, superava a linguagem e a temática dos filmes da grande indústria cinematográfica, objetivando dotar o cinema brasileiro de uma linguagem e uma estética ancoradas da realidade social e cultural do país (Figueirôa, 2004, p. 17).

O que consubstancia a análise comparativa é o compartilhamento de estratégias narrativas apoiadas na retórica do discurso transgressor de esquerda pertinente às manifestações culturais e artísticas do período. A ideia de uma arte e um jornalismo revolucionários promoveram uma articulação inextrincável com as fórmulas discursivas de ambos, apesar da diferenciação quanto ao suporte midiático. A participação nos debates políticos repercutiu na confluência de traços característicos quanto a abordagem de temas com implicações sociais e a emergência da voz autoral. Nos documentários que nasceram sob a égide do Cinema Novo e no jornalismo de *Realidade* o entrosamento ideológico propiciou estruturas discursivas semelhantes.

A produção documentarista do Cinema Novo também veio ao encontro da demanda de uma elite intelectual brasileira que desejava ver nas telas um cinema que refletisse os seus questionamentos acerca da realidade nacional. As produções de documentários nessa fase inicial são relevantes pois nelas encontram-se as mais significativas

"Zé da cachorra", de Miguel Borges, "Um favelado", de Marcos Farias e "Escola de Samba, alegria de viver", de Carlos Diegues. Faria parte deste acervo também o filme "Cabra marcado para morrer", de Eduardo Coutinho, que foi paralisado com o golpe de 1964 e só foi concluído no formato de documentário na década de 1980.

associações com o jornalismo de *Realidade*.

De acordo com Figueirôa, a produção do Cinema Novo acelerou-se a partir de 1964 com a realização de numerosos documentários inspirados no Cinema Direto e cujo conteúdo debruçava-se sobre questionamentos sociais (2004, p. 23). Destacaram-se no período “Maioria Absoluta”, de Leon Hirszman, “Memórias do Cangaço”, de Paulo Gil, e “Viramundo” de Geraldo Sarno. Particularmente as produções como “Viramundo” de Sarno e “A opinião pública” de Arnaldo Jabor, vão dialogar com as reportagens apresentadas pela revista durante o período estudado.

A análise comparativa entre as reportagens e os documentários apontou para confluências temáticas e estruturais cujo compartilhamento de um contexto sócio-histórico destacou-se como um elemento motivador. Foram verificadas analogias como: 1. presença da voz autoral; 2. abordagem crítica dos problemas sociais brasileiros; 3. uso de personagens que representavam tipos sociológicos, tais como o camponês, o operário, o padre, para ilustrar determinados assuntos ou grupos sociais. Em *Realidade*, esse recurso está presente em um gênero jornalístico recorrente na revista, os contos-reportagem, já nos documentários do período essa estratégia discursiva ganhou formato pelos mecanismos de produção de significação embasados na relação entre o particular e o geral.

A denominação “modelo sociológico” para produção documentarista feita de 1964 e 1965 de Bernardet traduz um momento em que as manifestações artísticas não tinham apenas a intenção de expressar a problemática social brasileira, mas contribuir ativamente para sua transformação e, para isso, os cineastas utilizaram-se de algumas estruturas narrativas específicas. A produção nacional tinha como proposta registrar o Brasil real, a cultura e as tradições populares, assim como os conflitos pelos quais o país passava.

A intenção dos intelectuais, jornalistas, diretores de cinema, era difundir a reação contra a ordem conservadora pelos meios que fossem possíveis. E no que concerne a produção cinematográfica, um ponto importante nesse processo foi o surgimento de tecnologias como câmeras mais leves e a gravação simultânea de áudio e vídeo. Antes do

surgimento destas tecnologias, tradicionalmente a linguagem documentarista era influenciada pelo denominado “modelo clássico britânico” concebido por John Grierson. De acordo com Lins, o modelo concebido por Grierson estrutura-se a partir de um argumento desenvolvido por uma narração em *off*, ilustrada por imagens, exemplificado ou comprovado por entrevistas ou depoimentos. Segundo a autora, no documentário inglês a voz em *off* é a voz que narra, a “voz de Deus” ausente da imagem e não sincrônica em relação a ela (2004, p. 69). Importa salientar o fato de que este estilo de narração será reproduzido no Brasil pelo “documentário de modelo sociológico” na década de 1960 como recurso narrativo cujo fundamento ideológico era o discurso transgressor de esquerda.

O documentário brasileiro da década de 1960 reconheceu e utilizou estas inovações técnicas, inclusive na prática das entrevistas e captação do som ambiente em toda sua riqueza de detalhes. Os documentários do Cinema Novo vieram com a proposta de usar em seus filmes um tratamento polifônico e fragmentário sobre os assuntos retratados. Tratava-se, portanto, de preservar a ambigüidade do real, tal como havia sido preconizada por André Bazin, explorando novas formas de uso dos comentários em *off* (Lins, 2004, p. 70).

Entretanto, será um estilo narrativo do modelo clássico britânico que irá imperar nos filmes na primeira metade da década de 1960. De acordo com Lins, “as propostas políticas do Cinema Novo criaram uma situação muito especial para o documentário que recorreu à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos dos filmes” (2004, p.70). Para Bernardet, tais produções faziam remissão à estética do documentário clássico no que se refere ao mecanismo de produção de sentido, que funciona baseado no sistema particular/geral condicionado pela “voz de Deus”. É importante notar que os documentários feitos nesta primeira fase do Cinema Novo eram pautados pelo ideal de que o cinema poderia ser um instrumento de conhecimento da realidade brasileira, de questionamento dessa realidade e mesmo da interferência nela (Figueirôa, 2004, p. 30). A proposta era agir em função da mudança e da construção de uma nova sociedade brasileira e não apenas expor um pensamento ou recontar uma história.

Isto é, os intelectuais queriam não apenas expor, mas protagonizar as transformações desejadas.

A análise comparativa teve como base dois temas que na época geravam (como ainda geram) polêmicas e debates na opinião pública: a problemática da migração nordestina em função da miséria e das secas (e também pelo descaso dos governos que ajudaram a perpetuar o problema); e a questões referentes à juventude brasileira. Esta juventude foi apresentada dividida entre: jovens alienados, identificados com a ordem conservadora; jovens conscientes e engajados, representados nas reportagens pelos integrantes dos movimentos estudantis e pelos jovens produtores dos documentários; e os jovens de classe baixa, camponeses ou operários que pelas precárias condições de vida (como quer denotar estes discursos) estão distantes de uma crítica sobre a sua própria situação.

O documentário “Viramundo” é tomado por Bernardet como exemplar do modelo sociológico por reunir o maior número de elementos característicos desta proposta: o discurso denunciador das mazelas nacionais; a utilização da voz *off*, que conforma o sentido do filme; e os depoimentos dos entrevistados e o uso do dispositivo particular/geral, que promove generalizações de atores sociais a partir de um tipo sociológico pré-concebido utilizado para dar o sentido imaginado pelo diretor ao documentário.

O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta em um personagem dramático. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo (Bernadet, 2003, p.24).

Nesse documentário, é apresentada a questão da migração dos retirantes nordestinos para o sudeste do país em busca de novas oportunidades de sobrevivência e trabalho. Em seguida, é mostrada a hostilidade do ambiente urbano, o que leva o retirante a retornar para o

sertão ou engrossar as filas de desemprego. Esse é o teor ideológico do discurso que será mantido de forma linear pela voz em *off* do locutor, comprovado pelas entrevistas. Muitos trabalhadores, retirantes e religiosos são entrevistados e suas declarações são feitas a partir de suas próprias vivências, as frases são incompletas e não apresentam fidelidade às regras gramaticais. Em virtude disso, essas falas são denominadas por Bernardet como a “voz da experiência” (2003, p.16). Por outro lado, a voz do locutor é diferente. Em primeiro lugar, ela é única em oposição à quantidade dos entrevistados e, além disso, é uma voz gravada em estúdio, suas frases obedecem à norma culta e não há ruído no ambiente capaz de atrapalhar. Como diferença primordial, merece destaque o fato de que o locutor não aparece na imagem, pertencendo a um universo distante dos entrevistados. Assim, nota-se que não lhe é dirigida nenhuma espécie de pergunta, enquanto este segue no intuito de reunir dados, tais como estatísticas, número de migrantes por ano, zonas sociais mais atrasadas ou mais avançadas, etc. O locutor da voz em *off* faz uma narração generalizante, enquanto que os retirantes falam de sua situação particular, por isso sua fala foi denominada por Bernardet como a “voz do saber”. A relação que se estabelece, então, entre a “voz do saber” e a “voz da experiência”, é que esta funciona como uma amostragem para aquela. As declarações coletadas nas entrevistas precisam ir ao encontro da proposta guia do documentário. Este sistema foi classificado por Bernardet como particular/geral:

O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto de histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contendam os elementos necessários para a generalização (2003, p.19).

No documentário “A opinião pública”, Arnaldo Jabor trabalhou com a criação de tipos sociológicos, mas com a intenção de tratar da

classe média brasileira, representada pelas pessoas que viviam em Copacabana, tradicional reduto da classe média carioca. Esta classe média retratada por “A opinião pública” é alienada, a sua juventude é inerte e superficial, seus gostos e estilos de vida são grotescos, tal como exemplificam o *kitsch* dos programas de televisão revisitados pelo filme. A maneira exótica e extravagante das pessoas faz com que pareçam uma caricatura dos setores médios ou uma alucinação do cineasta a respeito do comportamento habitual daquelas pessoas.

Os documentários de modelo sociológico, do qual “Viramundo” e “Opinião pública” fazem parte, possuem como estrutura narrativa a formação de tipos sociológicos que corroboram para a demonstração de uma ideia. Nos exemplos citados, os produtores tentam explicar a passividade do brasileiro diante do golpe. No documentário de Jabor, a justificativa também será a alienação da classe média, vista como massa de manobra na conspiração que levou os militares ao poder. As pessoas mostradas em “A opinião pública” representam o tipo sociológico identificado com a classe média reacionária e retrógrada que contribuiu na preparação do golpe, tais como os integrantes da “Marcha da família com Deus pela Liberdade”, ocorrida em 1964.

Mecanismos de produção de significado, centrados na relação entre o particular e o geral, é padrão no jornalismo que costuma trabalhar partindo do singular para o geral, sistema utilizado, sobretudo, em reportagens de profundidade e para a produção de ganchos jornalísticos. A revista *Realidade* constantemente recorria a esse dispositivo quando apresentava histórias protagonizadas por indivíduos pertencentes a uma classe social específica, a um gênero sexual, faixa etária, posição política, religiosa ou atividade profissional. A estratégia narrativa para fazer com que um indivíduo personificasse um assunto ou um grupo social é presente no gênero conto-reportagem. Nele, uma personagem é eleita para ilustrar o tema que se pretende desenvolver, como explica Sodré e Ferrari:

A típica reportagem-conto tem uma estrutura orgânica. Geralmente se particulariza a ação em torno de um único personagem, que atua durante toda a narrativa. Os dados documentais entram

dissimulados na história e o texto aproxima-se tanto do conto, que incorpora até fluxos de consciência dos personagens. (1986, p. 81)

São exemplos de reportagens-conto que abordaram semelhantes temáticas: “Eles estão com fome”, de agosto de 1968, que trata da miséria e das secas na Zona da Mata pernambucana, onde os habitantes são vítimas de uma severa desnutrição, o que gera um elevado índice de mortalidade infantil e a existência de sequelas irreversíveis nas pessoas que chegam a idade adulta. O conto-reportagem relata de forma narrativa a vida de alguns sobreviventes do mundo das secas como:

José Juvenal da Silva, 61 – não sabe a data do nascimento, só o ano, entrou nervoso no jipe, olhando para os lados. Não falou e chegou ao consultório bastante apavorado.

– Juvenal, você foi ao médico alguma vez na vida?

– Não, senhor. Sempre tive muita saúde, graças a Deus.

– Você veio fazer o que na cidade?

Pedir uma ajuda. Levei uma pancada empurrando o arado, e fiquei esse dias sem trabalhar, tive que pedir ajuda, não podia comprar fiado no barração. Mas a semana que entra, a Deus querer, volto para o serviço. Batista pesou Juvenal, tomou sua altura, examinou-o detidamente, em silêncio. A enfermeira anotava os dados, Juvenal olhava para os instrumentos médicos com o mesmo espanto de quanto entrou, apertando a camisa entre as mãos.

Juvenal está com 36,1 quilos, mede 1,57m, seu déficit de peso é de 61 por cento. Seria o caso de internamento imediato, mas Batista não tem onde interná-lo. Além disso, ele tem ameba, esquistossomo (parasitas dos intestinos e dos vasos sanguíneos), anemia, catarata, e o fígado anda mal. Juvenal vai morrer antes do fim do ano. (“Eles estão com fome”, p. 150, agosto de 1968)

No decorrer desta reportagem, dados científicos e estatísticos, assim como um panorama das secas na região, são traçados intercalando-se à passagens de histórias de vida como de Juvenal. A temática nordestina aparece novamente, só que dessa vez inserida em um conto-reportagem sobre transplantes. Estão também abordados a questão da emigração para outras regiões e o trabalho da construção civil. “Zerbini quase tira o coração de José”, de julho de 1968, relata um acidente quase fatal vivido por um jovem pernambucano em uma obra da cidade de São Paulo:

No edifício em construção, o trabalho logo seria interrompido para o almoço. Fora fria e cinzenta aquela manhã de maio em São Paulo. Agora o sol já prometia aparecer. Mas o grupo de operários não se dava conta de nada disso, assentando seus tijolos sem muito entusiasmo, no andar térreo da obra. De repente, ouviram alguma coisa quebrando lá em cima e levantaram as cabeças. Mas não viram nada, pois seus olhos se encheram de areia. Ao lado, um baque e um gemido. Limpando os olhos, puderam ver no chão o corpo do companheiro estendido, a cabeça esfacelada e coberta de sangue misturado à areia. Perto dele, um balde tombado. (“Zerbini quase tira o coração de José”, p. 165, julho de 1968)

Embora o assunto em pauta fosse os transplantes (no caso, Zerbini é o médico que realizaria o transplante caso José falecesse), o repórter não se esquece de mencionar a falta de condições de segurança no trabalho pouco especializado dos trabalhadores da construção civil, grande parte deles imigrantes nordestinos. Demais reportagens-conto que se utilizaram da mesma temática e da mesma estrutura narrativa foram: “Este boi é meu”, de março de 1967, sobre as dificuldades e o cotidiano sem perspectivas dos magarefes de Feira de Santana na Bahia; “O Piauí existe”, de abril de 1967, que relata a recepção entusiasmada de habitantes que representam tipos sociológicos como o vaqueiro, o camponês, à chegada eminente do progresso àquele Estado. Em “Eu sou

um homem marcado”, de abril de 1968, reportagem sobre os salineiros de Macau, no Rio Grande do Norte, o tema da migração é retomado. Esse conto-reportagem traz os conflitos causados com a chegada das máquinas nas salinas, que resultará na perda de vários empregos. O relato de vida de alguns dos salineiros simboliza muitos outros indivíduos em igual condição.

As estratégias discursivas da revista foram condensadas por Sato em artigo intitulado “Revista *Realidade*: alegoria e narrativização nas reportagens”. De acordo com a pesquisadora, as matérias da revista partem de uma história singular, para aludir a algo maior. Ou seja, os personagens e suas histórias não têm interesse em si, mas apenas enquanto encarnam grupos maiores, problemas ou aspectos da realidade nacional ou mundial. Assim, a revista mostra estes “personagens” reais como alegorias dos tipos sociológicos tais como: camponês, operário, religioso.

A juventude e a classe média também foram assuntos explorados pela publicação e esteve presente na décima oitava edição: “A juventude brasileira hoje”, de setembro de 1967. Nela, repórteres vivenciaram, por meio de reportagens de imersão, estar no papel de vários tipos de jovens brasileiros. Foram explorados perfis do jovem executivo, (“Eu aprendi a dirigir uma empresa”, por Henrique Caban e “Eu encontrei um mundo bem comportado” por Lana Nowikow), que mostravam um grupo de jovens que aliavam ambição profissional a uma postura moralista sobre o mundo.

Tais papéis contrastam com as posturas dos jovens universitário e camponês retratados de forma mais simpática pela revista, que os entendia como mais sensibilizados e marcados, respectivamente, pelos problemas nacionais. Alberto Libânio – Frei Betto, colaborador da revista na época que viveu o jovem universitário em “Eu vivi numa república de estudantes” – mostrou uma juventude engajada na militância estudantil e predisposta a discussão de uma soma variada de assuntos de pertinência social, política, artística e filosófica, tais como os integrantes da UNE. Por sua vez, a reportagem também mostrou a existência de facções de direita dentro das universidades, como a Sociedade de Tradição, Família de Propriedade (TFP). O jovem

camponês foi vivido por Narciso Kalili em “Eu senti a vida dura do campo”, de modo que expôs outra realidade relatando as dificuldades vividas por jovens, em sua maioria analfabeta, mal remunerada e sem muitas perspectivas de vida, a não ser repetir a sina de seus pais: constituir família e envelhecer precocemente em um trabalho árduo.

As reportagens vivenciadas calcadas na imersão do jornalista *in loco* e os seus relatos que subvertem o cânone da objetividade jornalística, em vista de uma sensibilização diante os problemas que afligem o povo brasileiro, encontram sua vertente correlata na produção documentarista do Cinema Novo. Tais características apontam para o que se tornou uma marca de ambas as produções: a presença da voz autoral.

A evidência da voz autoral também caracterizou os documentários sociológicos da década de 1960. Influenciados pelo cinema de autor europeu, os realizadores do Cinema Novo envolviam-se em produções em que se destacavam as particularidades dos estilos de cada diretor. O autor cinematográfico nestes casos caracteriza-se pela concepção da ideia do filme e pela participação em suas várias etapas de produção, sendo ele quem pensa o projeto, procura meios de realizá-lo, uma vez que o filme corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação (Bernadet, 1991, p. 104). Também contribui para a evidência da marca autoral a adesão à proposta do cinema político. Essa postura conferia uma dimensão ideológica ao Cinema Novo no sentido de que o seu discurso tinha como objetivo a tomada de consciência com base em uma concepção política da arte elaborada pelos intelectuais que se identificavam com a perspectiva do povo; eles não renunciavam ao postulado do cinema de autor e propunham a experimentação como estratégia do cinema político e da liberação da cultura cinematográfica do Brasil (Figueirôa, 2004, p. 33). Somadas a tais características, as particularidades do próprio gênero cinematográfico em questão conferem ao documentário certa inclinação para a evidência das marcas autorais. Como destaca Nichols:

Como representação tornam-se [os documentários] uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não

serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (Nichols, 2005, p. 73)

Em *Realidade*, a voz autoral, como nos documentários sociológicos, vai se pautar pelo discurso transgressor de esquerda, mas principalmente a prerrogativa concedida ao jornalista de exercer o seu próprio estilo, algo que fez parte do *modus operandi* da equipe inicial de *Realidade*. As marcas autorais estão presentes em cada peça jornalística, sendo mesmo possível, para quem era leitor assíduo, definir o teor dos textos sem verificar os créditos da matéria. Isso fica patente em uma das diretrizes editoriais que não mais tratava o copidesque como um pasteurizador de textos ao dispô-los de forma homogênea em uma determinada publicação.

O jornalismo de autor explorado pela publicação torna-se evidente pela diferenciação entre os textos de cada um de seus jornalistas. A voz e o estilo autorais acabaram, de forma consciente ou não, sendo elementos significativos da linha editorial estruturada em *Realidade*, assunto analisado no segundo capítulo deste trabalho. Importa, nesta abordagem, entender a publicação da Abril e situá-la em um tempo em que a carga autoral e a exposição de opinião eram correntes nas manifestações artísticas e culturais.

Podemos aferir que *Realidade* posicionou-se como uma “antena” ao amplificar não somente a profusão de assuntos polêmicos mais debatidos no Brasil da década de 1960, como também compartilhou de estruturas narrativas, tidas como ousadas, e que então eram exploradas nos meios artísticos e intelectuais a ela contemporâneos.

2 O MUNDO DE REALIDADE: O MODUS OPERANDI DO JORNALISMO DA EQUIPE INICIAL

A revista *Realidade* repercutiu seu tempo sob uma perspectiva jornalística transgressora no período de abril de 1966 a dezembro de 1968, momento áureo de sua produção, como já visto no primeiro capítulo. Não obstante, o Brasil e o mundo eram vistos e relatados mediante foco muito particular: a partir do ponto de vista da equipe inicial da publicação. Fazendo-se uma analogia, pode-se dizer que *Realidade* foi como uma “antena” para o que acontecia de mais revolucionário e significativo na época, captando a efervescência do imaginário social do período. Igualmente, pode-se dizer que a equipe inicial simbolizou uma espécie de “crivo” para o que acontecia de mais pungente na época.

Parte significativa da singularidade da equipe inicial pode-se atribuir à união do grupo que a produziu durante os seus primeiros dois anos e nove meses. A escolha dos assuntos e do tipo de abordagem utilizada eram decisões tomadas em conjunto com a direção da revista, devido à força e coesão constituída pela equipe. A aceitação do público e o sucesso comercial adquirido consubstanciaram o poder decisório da redação perante a empresa, fato que ajudou na estruturação e edificação de uma linha editorial em que os próprios jornalistas influenciavam nos direcionamentos da publicação. Em decorrência destes fatores, estiveram em evidência na referida publicação o que nessa pesquisa é categorizado como *elementos de transgressão*. Uma transgressão à supremacia dos padrões textuais e temáticos que foram adotados no Brasil por influência dos modelos norte-americanos desde a década de 1950.

Não obstante, pode-se aqui fazer algumas ressalvas quanto ao estilo utilizado. Embora a publicação tenha se valido de elementos de ousadia se comparado a outras publicações do período, verifica-se uma adequação quanto à estrutura estilística do jornalismo de revistas de informação geral, o chamado *estilo magazine*. Em geral, as revistas apresentam mais características literárias que os jornais, no que se refere

ao texto, e mais artísticas quanto aos aspectos de programação visual. Também verifica-se na grande imprensa que os textos das revistas seguem fórmulas de redação menos rígidas que dos jornais diários. Como ressalta Lage, o texto em revista é organizado em tópicos frasais e documentação. A abertura das matérias ocorre quase sempre a partir de uma narrativa climática, seguida do primeiro tópico frasal. Essa estrutura propicia, assim, abordar o assunto e não o fato, que fica por conta dos jornais, rádio e televisão (Lage, 1979, 89). Dessa forma, partindo de uma liberdade de criação que, favorecido pelo próprio estilo magazine, os jornalistas da equipe inicial puderam subverter os elementos canônicos do jornalismo informativo incorporados pela imprensa na década passada.

Nesse momento do trabalho analisa-se a formação e a atividade jornalística desenvolvida pela equipe inicial da revista, bem como o processo de tomada de decisões que compuseram a linha editorial. Em síntese, nessa etapa será tratada a essência da linha editorial pelo viés da equipe produtora, utilizando-se, para isso, depoimentos dos próprios jornalistas que compunham o grupo. O ponto de partida será a proposta editorial estruturada no começo de 1966, em forma de *pensata*, por Paulo Patarra, na qual o editor-chefe de *Realidade* imprimiu as diretrizes para uma publicação mensal de atualidades, que se pautaria pelo gênero jornalístico da reportagem.

Também será considerado o patamar histórico da imprensa brasileira e sua repercussão na publicação. Por fim, serão delimitados os *elementos de transgressão* ao modelo hegemônico de jornalismo ao qual *Realidade* se contrapôs. Tais elementos de transgressão emergiram da análise do material empírico dessa pesquisa — as edições da revista *Realidade* — e foram categorizadas por ordem *temática* e *textual*. A ordenação é importante, pois evidencia as características da linha editorial assumida pela revista e indica os fatores que fizeram dessa publicação uma das mais ousadas experiências da história da imprensa brasileira.

2.1 O CONTEXTO DA IMPRENSA BRASILEIRA: UMA REFORMA GRÁFICA E EDITORIAL NOS JORNAIS

Antes de *Realidade* entrar em cena na década de 1960, um conjunto de condições empresariais e profissionais havia se estabelecido no universo do jornalismo brasileiro. Foi a grande reforma gráfica e editorial ocorrida nos anos 50 que preparou o terreno para publicações como *Realidade*. Esta mudança preponderou inicialmente nos jornais diários, sobretudo nos jornais *Última Hora*, *Diário Carioca* e *Jornal do Brasil*, e posteriormente se estendeu para outras publicações. *Última Hora* e *Diário Carioca* apareceram neste período com novo conceito de notícia e moderno *design*. Trouxeram mudanças nos aspectos gráficos e editoriais tradicionais do jornalismo diário e introduziram concepções de estilo formalmente em choque com as práticas então vigentes. O *Jornal do Brasil* apareceu em 1956 inteiramente renovado, com grafismo e conteúdo (texto e fotografia) mais acentuados e abrangentes que nas experiências de *Última Hora* e *Diário Carioca* (Bahia, 1990, p. 379). Foi a introdução de técnicas de diagramação e normas de redação inspiradas no jornalismo norte-americano, que levou à incorporação do uso do *lead* e dos manuais de redação. Esses procedimentos começaram a ser usados inicialmente no *Diário Carioca*, em seguida, foram estendidos e aperfeiçoados por outros jornais, dentre eles o próprio *Jornal do Brasil*. Na ocasião, houve também a introdução da figura do copidesque - profissional responsável pela revisão e alinhamento dos textos, com foco em políticas editoriais pré-convencionadas.

Desse modo, na década de 1960, período em que a revista *Realidade* começou a circular nas bancas do país, a imprensa brasileira já havia passado por um processo de modernização. Não era mais o jornalismo com textos feitos à mão, por profissionais com aspirações literárias, como no alvorecer do século XX. Os jornalistas dos anos 60 já eram profissionais aparelhados e aptos à produção jornalística em escala industrial. O desenvolvimento empresarial e a profissionalização da figura do jornalista, de certa forma, coincidem com o desenvolvimento urbano e industrial brasileiro ocorridos na Era Vargas e no Pós-Guerra.

É nesse momento de progresso nacional que também surge um público leitor urbano capacitado a consumir os produtos da Indústria Cultural em gestação. Era, por isso, um público que poderia apreender sentido com revistas mensais ou jornais diários, sobretudo por meio de

produtos jornalísticos mais sofisticados como a reportagem. Após a Segunda Guerra, esse gênero é revigorado após um momento de hiato ocorrido nas primeiras décadas do século, um intervalo que conjectura-se haver sido preenchido pelo sucesso do realismo social da literatura regionalista designada “geração de 30”¹. Contudo, o foco dessa análise é a verificação de que seria durante o chamado período do intervalo democrático, entre o fim do Estado Novo e o golpe militar de 1964, que a reportagem ressurgiria com força no jornalismo brasileiro, impulsionada pelo discurso modernizador corrente nas décadas de 1950 e 1960.

Embora no início do século jornalistas escritores, como Euclides da Cunha e João do Rio, já trabalhassem com a grande reportagem, esses autores ainda apareciam de forma isolada, apesar de já ostentarem bastante representatividade na história da imprensa e literatura brasileiras. Não obstante, indícios mais significativos de um ressurgimento do gênero reportagem apareceram nas décadas de 40 e 50, em revistas como *O Cruzeiro*; o *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand; e *Diretrizes*, editada por Samuel Weiner. Em *O Cruzeiro*, a consagração da dupla repórter-fotógrafo terá como principais nomes David Nasser e Jean Manzon, os mesmos que produziram a antológica reportagem “Enfrentando os Xavantes”, de junho de 1944. A partir da segunda metade da década de 40, a primeira concorrente de *O Cruzeiro*, a revista *Diretrizes*, destacava-se pelo teor político e por aglutinar jornalistas e escritores de renome, que faziam coro contra o Estado Novo de Vargas, como Jorge Amado, Joel Silveira, Rubem Braga, dentre outros. É de *Diretrizes* a memorável reportagem que trazia uma ácida ironia sobre as elites paulistas – “Grã-finós em São Paulo” (1943), de Joel Silveira (Faro, 1998, p. 62). Estas duas publicações, portanto, irão contribuir para retomada da reportagem e irão preparar o terreno para outras manifestações do gênero na década

¹ A partir da segunda metade do século XX o gênero reportagem irá ser retomado após um período de adormecimento ocorrido durante as primeiras décadas daquele século. Este hiato da reportagem jornalística coincide com a intensa produção dos romances regionalistas da geração de 30. Conjectura-se que a literatura da geração de 30 possa ter tomado a dianteira e substituído a abordagem realista da realidade negligenciada pelos jornais e pelas revistas devido a censura vigente no Estado Novo.

seguinte.

Em 1960, já existia uma conjuntura política favorável e um público leitor suficientemente grande e interessado em uma abordagem mais crítica da realidade brasileira. Uma demanda que o jornalismo da imprensa convencional – leia-se, aqui, não alternativa – já não podia ignorar. Não é por acaso que durante essa década tenha surgido tantas publicações combativas, ainda que patrocinadas por grandes empresas de comunicação, como nos casos do vespertino *Jornal da Tarde*, vinculado ao jornal *O Estado de São Paulo*, e na própria revista *Realidade*, da Editora Abril.

A Editora Abril lançou a revista *Realidade* em um momento em que havia uma demanda por uma publicação que fosse a um só tempo uma revista de informação geral e que tivesse um refinamento crítico no enquadramento dos assuntos². O mercado editorial de revistas do período era dominado pelas publicações *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos e Fotos*, que eram revistas semanais ilustradas. A revista dos Diários Associados, naquele momento, não tinha mais condições de competir no mercado editorial. Estava em plena decadência após anos de sucesso. Havia perdido o fôlego e não conseguia reciclar sua fórmula. Além disso, o império editorial de Chateaubriant encontrava-se em crise por não conseguir engrenar sucesso com a versão em língua espanhola da revista *O Cruzeiro Internacional*, criada para competir com a revista *Life Internacional* no mercado latino-americano (Lima, 2004, p. 224). *Manchete* e *Fatos e Fotos*, publicadas pela editora de Adolfo Bloch,

2 Antes da primeira edição, em abril de 1966, a Editora Abril encomendou uma pesquisa ao Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (INESE) para verificar os impactos do número zero e identificar o leitor em potencial da revista. Os resultados apontaram para 85% de leitores entre 18 e 44 anos; 73% com escolaridade equivalente ou acima do 2º grau; 59% de leitores situados entre as classes B e A. A pesquisa mostrou tudo aquilo que asseguraria o seu êxito com vistas a preencher um vazio na área de revistas de informação não especializada. De acordo com o INESE, matérias sobre ciência e progresso, os grandes problemas brasileiros e os assuntos relativos ao sexo e educação sexual são de interesse geral. No número zero o que chamou mais a atenção do público foi a matéria “A vida antes de nascer” (70%), outros artigos apreciados foram “Desgraçado é o goleiro” (23%) e “Este é o seu Humberto” (29%). Segundo a pesquisa se comparado a outras revistas a maioria dos entrevistados considerou a publicação melhor ou muito melhor que as demais. Cerca de 65% deles declararam que gostariam de lê-la regularmente. (Faro, 1998, p. 79)

eram publicações que se apoiavam mais nos recursos ilustrativos e curiosidades gerais do que propriamente no texto jornalístico de densidade.

Dessa forma, o lançamento de uma revista mensal, que capturava o leitor tanto pela parte gráfica quanto pelo texto e conteúdo, fizeram de *Realidade* um significativo sucesso de público e de vendas. Em sua *pensata*, Paulo Patarra, editor-chefe de *Realidade*, define as diretrizes do projeto editorial e registra que seria uma revista “de classe” e prestígio, “funcionando com o ápice da pirâmide das revistas da Abril, feita para mostrar a sua capacidade de bem editar”. Patarra complementa que “prestígio se consegue com a escolha dos assuntos, com a qualidade de texto e de apresentação”.

Não obstante, em 1966, ano de seu lançamento, *Realidade* não estava sozinha no que se trata de uma modalidade de jornalismo voltado para temas mais densos e sofisticada apresentação visual. Pode-se considerar que o *Jornal da Tarde*, pelas características de profundidade de captação da informação e caráter humanístico do material publicado, foi a versão correlata, na imprensa diária, da publicação da Abril. O *Jornal da Tarde* inovou na apresentação gráfica, na exploração da vivência do repórter e no texto elaborado, casando tudo isso à objetividade da informação imediata, característica da grande imprensa.

Em síntese, podemos inferir que o ano de 1966 era um momento propício, em que vários fatores positivos se somavam – o reaparelhamento técnico e empresarial da imprensa, as boas condições do mercado editorial de revistas e o período do intervalo democrático – e confluíam para o bom desempenho de publicações como o *Jornal da Tarde* e a revista *Realidade*. De acordo com Bahia, *Realidade* era tão inovadora em qualidade editorial e em recursos visuais que gerou ineditado e raro editorial dos Diários Associados dizendo que “*Realidade* não pode ser uma revista brasileira. Onde já se viu uma revista dessa qualidade ser feita no Brasil?” (Bahia, 1990 p. 383). Segundo o historiador da imprensa, revistas de informação e uma variada classe de publicações impressas impregnaram-se do arrojado espírito criador que desde 1956 definiram os novos caminhos para jornais diários e estavam ansiosas para romper com velhos usos e

costumes da informação coletiva. É nesse contexto que *Realidade* aparece, para preencher esse espaço no mercado editorial de revistas.

Realidade renova a revista em pelo menos dois aspectos: em termos de reportagem de investigação, sua proposta é sempre de esgotar o assunto desprezando a visão panorâmica ou rebarbativa dos concorrentes e privilegiando a interpretação e a opinião; essa opção de qualidade editorial é enriquecida pelo tratamento gráfico, muito mais apurado que o vigente até o seu aparecimento no mercado (Bahia, 1990, p. 384).

2.1.1 DA REVISTA DE DOMINGO À EDIÇÃO PILOTO

A história desta publicação teve início em 1965, quando a Editora Abril investiu em um projeto para lançar uma revista semanal, encartada nos grandes jornais brasileiros, e que se chamaria *Revista de Domingo* (Patarra, in Leister, p. 220). O projeto fracassou, pois o acordo com tais veículos era que a Abril incluísse a revista, já impressa, aos jornais e com eles dividisse a publicidade. No entanto, os jornais daquela época, ao contrário das revistas, não eram a cores, e isso faria com que os anunciantes optassem imediatamente pela revista encartada para fazer seus anúncios, em razão de tal recurso gráfico, o que deixaria aos jornais os piores anunciantes, sobretudo em um dia de acentuado consumo. Assim sendo, os jornais não aceitaram e a *Revista de Domingo* malogrou. O projeto fracassado levou à ociosidade do pessoal que havia sido arregimentado e gerou prejuízo para a Abril. A solução seria, então, canalizar esse pessoal e os investimentos já realizados em direção a um novo projeto. Naquele momento de impasse, a ideia de uma revista mensal, centrada no gênero de reportagens, foi de Paulo Patarra. Entretanto, ele já vinha “confabulando” há algum tempo. O jornalista Mylton Severiano da Silva, redator de *Realidade*, recorda-se desse contexto:

A revista *Realidade* foi uma invenção da turma, foi uma invenção do Paulo Patarra, é dele a sua fórmula. Tem uma pensata dele que nunca foi publicada. Nela ele expõe a ideia que tinha de uma revista para aquele momento. A ideia saiu da cabeça dele e foi aliada a uma equipe que era a “seleção de setenta”, a revista se tornou imbatível. Era uma equipe escolhida a dedo, pois ele e o Sérgio [de Sousa] escolhiam bem quem entrava. O Paulo dizia: “Tem que ser bom de texto e bom caráter!” (anexo 1, p. 3)

O editor-chefe, Paulo Patarra, pode ser considerado mentor do projeto editorial da revista *Realidade*. De acordo com relatos de colegas, ele já se preparava para propor a ideia de uma revista de reportagens. Além disso, já havia mobilizado o pessoal com esse intento, em *Quatro Rodas*, fazendo até algumas experiências com grandes reportagens naquela publicação³ Podemos dizer, assim, que antes mesmo de existir um título⁴, já havia uma equipe em estágio de formação que futuramente iria produzir a revista em seus primeiros anos.

A formação da equipe de *Realidade* começou em *Quatro Rodas*, primeira empreitada da Editora Abril em produção jornalística feita por profissionais brasileiros e dirigida ao público masculino. Neste período, Patarra, então editor-chefe, começou a recrutar pessoal para um projeto que a Editora Abril desenvolveria na área de revistas, no caso, a *Revista de Domingo*, embrião de *Realidade*. Era o momento de apresentar seu projeto para uma revista de reportagens. Em 1964, Patarra já contava com José Hamilton Ribeiro e começava a convidar

3 A revista *Quatro Rodas* serviu como um laboratório de reportagens de profundidade para alguns dos repórteres de *Realidade*, entre eles Carlos Azevedo que, em fevereiro de 1965, tem sua reportagem “Paz para o índio vencido” publicada em *Quatro Rodas*. Nela, Azevedo relata a experiência de sua longa jornada de pesquisa em visita às tribos indígenas pelo interior do Brasil.

4 De acordo com o jornalista Carlos Azevedo o nome *Realidade* nasceu de uma sugestão de Luis Carta, irmão de Mino Carta, na época diretor da Editora. Mas quanto a esse assunto há divergências. Segundo declaração de Patarra ao pesquisador Adalberto Leiter Filho, ele havia pensado em um outro nome, seria *Repórter*. No entanto, por sugestão de Victor Civita, dono da Editora Abril, *Realidade* foi a denominação que acabou prevalecendo.

pessoas como Carlos Azevedo e Sérgio de Souza que, na época, trabalhavam para a *Folha de São Paulo*.

Em 1965, repórteres como Narciso Kalili e Luis Fernando Mercadante foram integrados à equipe de *Quatro Rodas*. Acontece que Patarra e o seu grupo, segundo o jornalista Carlos Azevedo, ostentavam a fama, dentro da Abril, de serem rebeldes esquerdistas e havia um certo temor, por parte de alguns membros da direção, de entregar-lhes a direção do projeto. Desta forma, Patarra convidou Murilo Felisberto, de perfil mais conservador, para o cargo de diretor de redação, na intenção de solucionar o impasse, porém este não ficaria na equipe por muito tempo, permanecendo somente durante a fase de testes com os números pilotos. Os primeiros integrantes da equipe que formaria *Realidade* foram Patarra, como redator-chefe, Sérgio de Souza, no cargo de editor de texto, e os repórteres Luis Fernando Mercadante, Narciso Kalili e José Carlos Marão. Em seguida, Carlos Azevedo foi transferido de *Quatro Rodas* para a nova revista. A esse grupo integraram-se Mylton Severiano da Silva, que exerceria a função de redator, e Woile Guimarães, secretário gráfico. José Hamilton Ribeiro, que esteve desde o início no grupo de Patarra, foi transferido para a nova revista, para a função de repórter, só posteriormente, para que não houvesse um desfalque muito grande em *Quatro Rodas*.

Na sequência, chegou à redação de *Realidade* o médico psicanalista e escritor Roberto Freire, que acabou trazendo consigo Duarte Pacheco, na época, um dos dirigentes da Ação Popular (AP), organização política que agia na clandestinidade desde 1964. Chegaram também Hamilton de Almeida, conhecido como Haf, Eurico de Andrade, Otoniel dos Santos Pereira, Paulo Henrique Amorim, Afonso de Souza e, a convite de Patarra, o já reconhecido escritor e jornalista João Antônio. Como salienta Carlos Azevedo, integraram-se também à redação “cinco mulheres naquele terreno masculino” – elas exerceriam as funções de pesquisa e secretariado: Micheline Gaggio Frank, Svetlana Novikow, Norma Freire, Junko Iamanaka e Octavia Iamashita. O primeiro diretor de arte foi George Duque Estrada, que logo foi substituído por Eduardo Barreto Filho. Para compor o restante da equipe, os primeiros fotógrafos foram Walter Firmo, Luigi Manprin e

Geraldo Mori. Depois vieram Jorge Butsuem e outros, como Cláudia Andujar e Roger Bester, que já faziam *free-lancers* para revistas da mesma editora.

As pessoas que haviam se aglutinado em torno da produção da nova revista da Abril apresentava uma característica pouco comum em relação às demais equipes jornalísticas. Seus integrantes possuíam poder de decisão sobre a linha editorial. Azevedo ressalta que “*Realidade* tinha uma particularidade. Sua criação e formação da equipe contaram com a participação decisiva dos próprios jornalistas. Não foi uma criação apenas do empresário, de cima para baixo” (2007, p. 122). O jornalista ainda acrescenta que o sucesso de público e de vendas corroborava para essa particularidade. Além disso, vários de seus integrantes não tinham muito apego pelos cargos; o que lhes interessava era ter liberdade para criar e fazer.

Percebe-se com esses depoimentos, que o grupo produtor da publicação nos primeiros anos reunia-se em torno de uma concepção ideológica e humanística de jornalismo. O interesse era fazer um trabalho desempenhando um instrumento de transformação social, indicando entrosamento da equipe com as ideias correntes na classe intelectual do período. Esse fato ficou evidente no processo de conformação da equipe e nos embates ocorridos no período de produção do número piloto, de novembro de 1965.

As experiências obtidas com a sucessão de pilotos não levou a bons resultados pois mostraram contradições entre Murilo Felisberto e Paulo Patarra. Felisberto, contratado como diretor da revista, entrara no projeto com intenção de produzir uma publicação equiparável às revistas *Senhor* e *New Yorker*. Por sua vez, a equipe de Patarra, ainda sem função específica, inclinava-se igualmente para uma produção editorial sofisticada. Contudo, sua intenção era contemplar de forma crítica a sociedade brasileira usando, para isso, o gênero reportagem. Tal direcionamento não era algo que ficava explícito perante a Editora Abril, mas se tornou visível na escolha dos temas e nos enfoques utilizados no transcorrer dos primeiros anos de produção. Em virtude dessas incompatibilidades, Murilo Felisberto saiu da equipe e, na sequência, foi trabalhar na equipe do jornal *O Estado de São Paulo*,

onde, posteriormente, comandaria o projeto que deu origem ao *Jornal da Tarde*.

O número zero, o único piloto que foi impresso, foi comandado pelo escritor e historiador Hernani Donato, no cargo de editor-chefe. Este saiu em novembro de 1965, mas ainda deixava a desejar, pois transparecia os embates da equipe em busca de um direcionamento para a linha editorial. Isso evidenciava uma revista ainda sem identidade. Donato também foi afastado após esse piloto e Patarra, enfim, assumiria a função de editor-chefe nos próximos três anos. Logo após a saída de Felisberto, Robert Civita, filho de Vitor Civita, dono da Editora Abril, passou a ocupar a posição de diretor-geral. Essa estruturação proporcionou a fórmula mais adequada para o que *Realidade* viria a se tornar nos anos seguintes – de 1966 até 1968. O jornalista Paulo Patarra comenta esse período inicial:

Ele [Hernani Donato], na teoria, comandou o número zero. Esse número foi uma guerra, porque o Murilo Felisberto e mais dois ou três queriam fazer uma revista tipo a velha *Senhor* - uma revista de classe, para a elite, com muita arte, muita literatura. E todo o meu time era de repórteres. Então, o número zero é uma salada tão grande que tem três fotos na capa, tamanha a indecisão. Você pensa que lutei para fazer o “meu” número zero? Eu não. Queria é dar um rumo à revista. O rumo das reportagens. (Patarra in Leister, 1997, p. 215.)

O primeiro número oficial sairia apenas cinco meses depois, em abril de 1966, sendo *Realidade*, a partir de então, uma revista mensal. O editorial da primeira edição, denominado “carta do editor”, anteviu algumas das bases fundamentais do projeto editorial. Comunicava-se com o público ao qual se destinava – uma elite intelectual de classe média que agregava tendências liberais e inclinações para pensamentos de esquerda – e com “os homens e as mulheres que desejam saber mais a respeito de tudo”. Também denotava consciência da conjuntura de ebulções socioculturais e políticas da nação, momento em que, como diz o editor, “um impulso renovador varre todo o país”. Transmitia,

ainda, o desejo de fazer parte da construção de uma nova e moderna nação, assumindo sua “fé inabalável no Brasil e em seu povo”. A carta do editor igualmente anunciava, reservando-se a devida cautela, os seus precedentes ideológicos ao anunciar a crença “na liberdade do ser humano” e nas “realizações na livre iniciativa”. Subentende-se, com isso, que o editor expande o espectro do público leitor ao filiar-se a uma postura democrática e liberal, independente de vinculação partidária. Essa era uma atitude previsível quando se leva em consideração que esse editorial reproduzia a voz da empresa responsável pela publicação. Ainda assim, o editorial da primeira edição iria de encontro ao regime político então vigente. Patarra, o editor-chefe, salienta que:

A revista *Realidade* foi uma revista de polêmicas e popular. E falava do povo brasileiro. Não era uma revista ideológica, partidária. E ninguém comprava a *Realidade* esperando encontrar elogio a qualquer homem do regime, que dava nojo aos democratas de qualquer cor. Era uma revista que vendia na área inteligente do país. Na área de centro-esquerda. A direita, evidentemente, não gostava (Patarra in Leister, 1997, p. 223).

O público alvo se coadunava à própria equipe inicial da revista. Pode-se dizer que era uma publicação de intelectuais destinada a intelectuais ainda que esta não tenha sido uma prerrogativa explícita em seu projeto editorial. Em sua *pensata* Patarra traça um breve perfil dos possíveis leitores-padrão da revista. Segundo ele, esse leitor seria *brasileiro urbano médio*, jovem de 20 a 40 anos, com ginásio completo, apreciador de futebol e política. Teria “palpite mais ou menos próprio sobre a maioria dos acontecimentos” e seria patriota, mas não ufanista, uma vez que, como analisa, “nosso leitor gosta muito de dizer que este país não vai para a frente e de explicar os porquês”. Ainda sobre o público alvo, este teria inclinações para posições políticas liberais-democrata ou para partidos de esquerda. De acordo com as apreciações da Patarra, tal leitor teria bom gosto artístico, seria emotivo e ganharia razoavelmente bem. Quanto à atividade profissional, o editor-chefe categoriza o público alvo da seguinte maneira: “é estudante, profissional

liberal, comerciante, comerciário, banqueiro-bancário, dono de empresa, executivo, gerente, secretária, professor, professora. É dona-de-casa que fez ginásio ou mais; é funcionário, funcionária; político. Pode ser operário especializado e fazendeiro”.

Mesmo que Patarra tenha tido a preocupação de registrar essa proposta editorial, pode-se inferir que a história da revista *Realidade* fez-se no exercício diário e não se projetando meticulosamente com antecedência. Ao final da *pensata* está anotado um comentário que salienta que no transcorrer dos primeiros anos a revista acabaria nunca seguindo um projeto fixo, “No máximo batíamos boca nos botecos”, ou seja, a cada nova edição o trabalho de criação reiniciava. Ao fim destas mesmas anotações o jornalista também deixou registrado: “Saímos do chão sem plano de voo. Subimos carregando o avião nas costas. Movidos a sonho!”

2.2 CONCEPÇÃO DE UMA LINHA EDITORIAL

Parte significativa da fórmula editorial da revista *Realidade* deve-se à harmonia profissional e ideológica de seus membros. Eram amigos que, com algumas poucas exceções, compartilhavam inclinações artísticas, visões de mundo e semelhantes expectativas quanto ao exercício do jornalismo, enfim, possuíam uma formação cultural semelhante. A força de coesão e decisão evidenciou-se, principalmente, após a certificação do sucesso da publicação perante o público com o sucesso de vendas. Isso deu força de argumentação à equipe durante as reuniões de pauta oficiais com Robert Civita. A empresa temia uma demissão coletiva que poderia repercutir negativamente para a editora, bem como para a própria publicação. Ao mesmo tempo ela tentava amortizar a força adquirida pelo grupo inserindo integrantes que pudessem quebrar sua coesão. De acordo com Lana Nowikow, secretária de redação da revista na época, “Na verdade não existia fisicamente uma revista como *Realidade*. Mas a afinidade que essas pessoas tinham era tão grande e profunda que parecia que a revista existia na cabeça de cada uma delas da mesma forma” (anexo 4, p. 1). O

jornalista Eurico de Andrade recorda-se da harmonia que envolvia o grupo. Para ele, a convivência era muito fraterna:

Nós éramos uma turma que saía da redação e íamos beber, íamos conversar juntos. Havia muito entusiasmo no nosso trabalho. Até, eu diria hoje, olhando para trás, com uma certa utopia. A convivência foi tão fraterna que às vezes até criava exageros. Um tentando proteger o outro, dando cobertura para que o outro prolongasse o prazo da matéria. Alguma coisa assim que até dificultava, ou seja, talvez passasse do limite profissional (Andrade in Leister, p. 133).

Os embates entre a redação e a diretoria eram intermediados por Paulo Patarra que enfrentava pressão de ambos os lados. Patarra dividia-se entre o desejo da redação, no sentido de dar continuidade à produção de matérias ousadas, e a solicitação, por parte da Abril, por maior flexibilização na linha editorial. Desempenhou o difícil jogo entre patrão e empregados nos primeiros anos mas, posteriormente, se veria que ele não suportaria a tensão por muito tempo, pois a empresa queria colocar freio naquela redação que estava quase se emancipando da própria Editora. Soma-se a isso o fato de que o país passava por pleno processo de escalada da ditadura e, naturalmente, isso começava a coibir a ousadia da direção da Abril. Nesse sentido, havia sobretudo o peso de decisões judiciais, como na interdição da publicação de pesquisas sobre a juventude diante do sexo e, principalmente, na apreensão de 231 mil exemplares da edição especial sobre a mulher que ainda não haviam saído da gráfica e das que já estavam à venda nas bancas, em janeiro de 1967, causando grande prejuízo à empresa. Contudo, dos primeiros anos até o recrudescimento do regime militar a junção entre sucesso comercial e sintonia dos membros da equipe foi a base de sustentação da revista, uma sinergia que ficava patente nas reuniões de pauta.

Essas reuniões, em que se decidia o que seria abordado, eram uma extensão do clima libertário adquirido pela equipe. Tornou-se habitual que seus membros fizessem reuniões alternativas de pauta nas casas de alguns de seus membros, como Roberto Freire, Sérgio de

Souza, Mylton Severiano ou Paulo Patarra. Essas reuniões ocorriam em um clima de total liberdade e participavam repórteres, fotógrafos, editores, secretários, secretárias e, até mesmo, *office boys*. Essa prática também se repetia nos momentos de paginação e escolha de fotos. Em tais reuniões iam também pessoas que não estavam diretamente ligadas à redação da revista e fazia-se um balanço a respeito de vários assuntos que estavam acontecendo no mundo naquele momento.

As reuniões de pauta alternativas funcionavam de forma democrática, onde todos os assuntos eram discutidos por todos. Nesse sentido, não havia barreira hierárquica ou temores por parte dos participantes de expor algum assunto que fosse “esdrúxulo” demais para ser sugerido. Seguiu-se a lógica de funcionamento de um *brainstorm*. Mylton Severiano recorda que “era proibido zombar de qualquer que fosse a ideia, pois aí o *cara* se inibe e não fala mais. Isso a gente fazia dois ou três dias antes da reunião oficial com o Roberto Civita. Era a jogada diabólica. Ele mesmo sabia, porque cada repórter já vinha com a ideia dele. A reunião com o Roberto era só para *bater o martelo*” (anexo 1, p. 8). Era também o momento em que os jornalistas decidiam o que queriam fazer e defendiam com afinco as suas ideias para determinada matéria.

Então, após essa reunião alternativa, os repórteres seguiam para a reunião oficial já com ideias muito bem definidas do que iriam e queriam fazer, como também, a parte que caberia a cada integrante na próxima edição. Eurico de Andrade comenta que as reuniões de pauta eram um ritual:

Geralmente ela ocorria na véspera da reunião oficial. Nós nos reuníamos na casa de um dos colegas e fazíamos a nossa pauta para confrontar com a do patrão. Negociávamos na reunião oficial doze matérias. Renunciávamos a uma ou duas para entrar uma matéria realmente sugerida ou recomendada pela direção. Mas as ideias eram muito discutidas, debatidas, até com uma certa ansiedade, em busca principalmente de qualidade. Buscávamos uma pauta que tivesse violência, esperança, poesia... Era uma mistura, nestas doze matérias, com um *feeling*, um

sentimento de Paulo Patarra. No dia seguinte, quando se repetia a reunião, agora oficial, na redação e com a presença do patrão, nós estávamos sabendo muito mais o que queríamos do que a empresa. (Andrade In Leister. p. 129)

Além disso, é importante salientar que os membros da equipe inicial viviam a revista em tempo integral e, portanto, realizavam constantes reuniões de pauta, já que existia uma grande motivação e satisfação naquela produção jornalística. Pode-se inferir, com isso, que os jornalistas que formavam a equipe inicial de *Realidade* compartilhavam ideias similares acerca da profissão de jornalista e haviam incorporado determinados códigos deontológicos da profissão.

As Teorias Construcionistas do jornalismo preconizam que as notícias precisam ser compreendidas pela sua dimensão cultural, uma vez que são narrativas marcadas pela cultura dos membros da tribo e da sociedade onde estão inseridos (Traquina, 2005, p. 174). Os indivíduos que ingressam no jornalismo estão sujeitos a um processo de socialização, um processo que os leva a aculturarem-se na profissão e na organização jornalística, moldarem atitudes, comportamentos e suas identidades (Sousa, 2002, p. 101). A sociologia do conhecimento, de Berger e Luckmann, na qual as Teorias Construcionistas estão ancoradas, admite que o entendimento que temos acerca da realidade tem como base os processos de socialização em que assimilamos referências simbólicas e assim nos tornamos membros de uma sociedade. Para os autores, a socialização primária aconteceria na infância e a chamada socialização secundária seria o processo subsequente que introduz o indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo da sociedade. Neste sentido, o processo de profissionalização é um processo de socialização que pode ser definido como ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo da sociedade ou de um setor dela (Berger, Luckmann, 2007, p. 175)

Assim sendo, um dos cânones éticos da profissão está na defesa da democracia e da liberdade de expressão. A teoria democrática identifica o jornalista como um guardião dos cidadãos e a imprensa

como uma garantia de defesa do sistema democrático. Segundo Traquina, o papel de guardião do poder concedido à figura do jornalista resultou numa cultura adversarial entre jornalismo e o poder político. De acordo como o estudioso:

No “tipo ideal” esboçado, os membros desta comunidade interpretativa são pessoas comprometidas com os valores da profissão em que agem de forma desinteressada, fornecendo informação, ao serviço da opinião pública, e em constante vigilância na defesa da liberdade e da própria democracia. (2005, p. 129)

Esta é uma das características da ideologia do profissionalismo que repercute na produção das notícias sob a força de uma ação sócio-organizacional. A satisfação ocasionada pelo trabalho na imprensa é um exemplo de manifestação desse tipo de força. De acordo com estudos do pesquisador Warren Breed, sobre o controle social da redação, o prazer da atividade é uma das razões para o conformismo com orientação política. Mesmo que esta prerrogativa não favoreça uma adequação ao objeto desse estudo, isto é, a premissa do conformismo colide com a maneira democrática de organização da equipe *Realidade*, não podemos descartar da análise a importância da satisfação profissional na produção jornalística da revista. Dessa forma, Breed salienta que o prazer da atividade está relacionado à cooperação dos membros integrantes da redação; à satisfação no desempenho de tarefas necessárias como testemunhar, entrevistar, verificar, escrever; às gratificações não financeiras da profissão, como poder vivenciar uma variedade de experiências, ser “testemunha ocular da história”, ter acesso em primeira mão a informações, conviver com pessoas notáveis e célebres e estar próximo das grandes decisões; e, por fim, ressalta que “há prazer de ser membro de uma organização viva e que lida com assuntos importantes” (Breen in Traquina, 1999, p. 159). Podemos assim inferir que a satisfação pelo trabalho jornalístico era recorrente em *Realidade* e se evidenciava nos resultados da publicação. Aliás, a liberdade de criação tinha alto valor no projeto editorial constituído.

Em sua autobiografia, Roberto Freire ressalta a originalidade do

trabalho da equipe e sua forma de funcionamento. Diferentemente de outras equipes jornalísticas da mesma época, conduzidas por rígida organização hierárquica autoritária, em *Realidade* “a dinâmica de criação e de produção era do tipo anarquista, isto é, operava através de autogestão, e as aprovações das decisões eram feitas sempre através do consenso” (Freire, 2002, p. 250).

No trabalho de grupo, não podemos, contudo, subvalorizar a participação de Robert Civita, diretor da revista. Robert Civita sugeria vários enfoques inovadores para o que se fazia em jornalismo de revista no Brasil da época. Era um jovem jornalista e vinha com a influência da imprensa norte-americana, onde tinha sido formado. Faz parte das contribuições de Civita a publicação da foto de um parto na edição especial sobre a mulher e a sugestão de temáticas que demonstravam uma típica visão de mundo liberal norte-americana. Como diretor da revista, ele apontava para temas que deixassem o conjunto um pouco mais “leve e otimista” para o grande público. A “verdade positiva” de Civita era explorar a livre iniciativa e o liberalismo, isto é, indivíduos “fazedores” ou os chamados *self made man*, pessoas que tiveram sucesso em fábricas, escritórios, empresas do comércio. De acordo como Patarra, os dois especialistas em matérias sobre estes assuntos eram Luiz Fernando Mercadante e Alessandro Porro.

O Mercadante, que tinha um texto maravilhoso, escrevia sobre gerais e companhia. Volta e meia nós botávamos um Castelo Branco. Fazíamos o perfil deles. Sempre sutilmente irônico. Nas entrelinhas se percebia. O Alessandro Porro fazia matérias na área de economia, na área de capitalismo. Ele era da sucursal carioca e não fazia parte do grupo (Patarra in Leister, 1997, p. 215).

O grupo a que Patarra se refere é a equipe paulista da revista, cujos membros deram corpo à ideia concebida pelo chefe de redação. De acordo com Mylton Severiano, “A gente contava com o Mercadante que tinha trânsito nos meios que a gente não tinha, como o perfil do Costa e Silva... Coisas que a gente tomava como purgante e que um radical de esquerda não admitiria, mas eram matérias necessárias para

“dar uma no cravo e outra na ferradura.” (anexo 1, p. 8)

Entretanto, a escolha dos assuntos não era feita de maneira aleatória. No pré-projeto de Patarra já constava que a revista deveria tratar de determinado conjunto de assuntos e, por isso, a seleção dos temas deveria se encaixar dentro destes critérios estabelecidos. Partindo desse princípio, a revista foi ganhando forma concomitantemente ao momento em que foi sendo feita. Em sua *pensata*, Paulo Patarra estabeleceu que certos temas deveriam ser recorrentes em cada uma das edições: Brasil e política brasileira; Mundo; Ciência; Esporte; Cinema; Economia; Televisão; Mulher; Infância e Educação; Decoração e Culinária; Moda; Viagem e Turismo; Arte popular ou Clássica, englobando Literatura, Música e Teatro; Religião; Humor; Gente e Perfil Humano; Serviços e, também, Diversos, porque “qualquer coisa digna de publicação é obrigatória”. No intercurso do processo de produção foi estabelecido que seriam abordados 12 temas a cada edição. Dessa forma, procurar-se-ia preencher estas *editorias* no momento nas reuniões de pauta.

A sintonia dos membros da equipe inicial e a força de decisão perante à direção na concepção e posicionamento editorial, fizeram da revista da Abril uma referência para os jornais da imprensa alternativa que surgiriam na década seguinte. Kucinski salienta que apesar de pertencer a um grupo empresarial como a Editora Abril, *Realidade* já funcionava internamente como uma redação alternativa, como se fosse uma cooperativa de jornalistas: “O grupo todo tinha a mesma posição editorial, as reuniões em que se definiam os rumos da revista tinham um espírito democrático e uma grande preocupação política, não no sentido partidário, mas no sentido das palavras que empolgavam a juventude da época, debate e democracia”. De *Realidade* saíram parte significativa dos jornalistas que “militaram” na imprensa alternativa⁵. De acordo com

5 Dos jornalistas de *Realidade* que optaram por seguir as diretrizes da Ação Popular (AP) a que estavam vinculados e “misturarem-se ao povo, caindo na clandestinidade se necessário”, ligaram-se ao grupo do jornalista Raimundo Pereira, que iriam se tornar a mais prolífica de todas as linhagens alternativas, surgida em torno do *Amanhã* (1967), estes jornalistas portanto fizeram parte da produção dos alternativos *Opinião* (1972), *Movimento* (1975), *Assuntos* (1976), *Em tempo* (1977), *Bloco* (1979) e os tardios *Brasil Extra* (1984) e *Retrato do Brasil* (1987) (Kucinski, 2003, p. 37).

o pesquisador, a revista foi uma matriz importante do ciclo alternativo, estando nela as raízes de duas das suas principais vertentes, a existencial e a política. Na década de 1970, alguns de seus jornalistas partiram para a produção dos alternativos existenciais e antidoutrinários, como *Bondinho* (1970), *Jornalivro* (1971), *Grilo* (1971), *Fotochoq* (1973), *Ex* (1973), *Extra-Realidade Brasileira* (1976), *Domingão* (1976).

A autogestão e a liberdade autoral foram características de *Realidade* e reverberaram na imprensa alternativa. Em *Realidade* a voz autoral está presente em cada peça jornalística, sendo mesmo possível, para quem era leitor assíduo, definir o teor dos textos sem verificar os créditos da matéria. Isso fica patente em uma das diretrizes editoriais que não mais tratava o copidesque como um pasteurizador de textos ao dispô-los de forma homogênea em uma determinada publicação. Nesse âmbito, o trabalho do editor de texto, cargo que substituiu a figura do copidesque na revista, foi de extrema importância. Essa função era desempenhada pelo jornalista Sérgio de Souza e proporcionou a sua maneira a preservação do viés autoral. O seu método, que depois foi ensinado ao outros editores, como Mylton Severiano e Otoniel dos Santos Pereira, era trabalhar ao lado do repórter e apontar estratégias de melhorias nos textos para fazer com que ele próprio, o autor, reescrevesse várias vezes e aperfeiçoasse o texto. Utilizava, para isso, indicações para a melhor forma de disposição das ideias. De acordo com Mylton Severiano:

A escola do editor de texto que o Sérgio estabeleceu em *Realidade* era a seguinte: o repórter não deixava o texto a cargo do *copy desk*. Ele ficava na redação e esperava as orientações do editor de texto. Ele ia lapidando o texto. No *JB* os jornalistas eram dispensados enquanto o trabalho de aprimorar o texto ficava com o *copy desk*. Havia *copy desks* fantásticos no próprio *JB*, o Otto Lara Resende, por exemplo. Enfim, eram pessoas boas na carpintaria dos textos. Mas a figura do repórter desaparecia. Os textos ficavam agradáveis de se ler, mas bastante pasteurizados (anexo 1, p. 5)

Em uma edição especial sobre Sérgio de Souza, na revista *Caros Amigos*, o jornalista José Hamilton Ribeiro enfatiza que Sérgio fez uma revolução silenciosa ao determinar o fim do *copy desk man*, uma figura que entrou nas redações brasileiras no pós-guerra “na rabeira da transplantação entre nós das regras do jornalismo norte-americano (*lide, sublide, pirâmide invertida etc.*). Esse movimento renovou a imprensa mas acabou engessando a redação”. Isso porque o que o repórter escrevia apressadamente, o *copy* reescrevia colocando o texto dentro dos padrões estabelecidos, ou seja, homogeneizando-os. Na publicação da Abril os textos também eram reescritos, contudo, não eram desfigurados pelo editor. Dessa forma, se o conjunto de textos apresentado em cada edição perdia em uniformidade editorial, ganhava em originalidade artística.

O trabalho de Sérgio de Souza era atrelado ao do repórter. Seu papel era o de auxiliar na afinação do próprio estilo do jornalista. De acordo com José Hamilton, “Resultado é que *Realidade* saía com 12, 13 reportagens, cada uma respeitando o jeito do repórter, cada uma diferente da outra, mas todas com aquele primor de acabamento de texto, uma exigência que, hoje, nenhum bom jornalista deixa de respeitar” (Ribeiro, 2008, p. 14). Segundo Lana Nowikow, secretária responsável na época pela datilografia de vários textos de *Realidade*, “Ele [Sérgio de Souza] mantinha o original, as características do texto do autor. Tanto que podia reduzir um texto de 40 laudas para 20 e o autor achava que não tinha cortado nada. Ninguém achava que tinha cortado e ele, o repórter, se achava autor daquelas 20 laudas”(anexo 4, p. 3).

A conservação do teor autoral dos textos pode ter sido auxiliada muito possivelmente, também, pelo fato de *Realidade* ser uma revista mensal de atualidades, um formato que dá margem a esse tipo de elaboração textual. Essa é a posição defendida por um dos repórteres, José Carlos Marão. Para ele, não houve em *Realidade* nenhum rompimento com as normas do chamado jornalismo informativo:

Eu diria que foi uma adaptação porque nós nunca esquecemos, pelo menos eu nunca esqueci, da “regrinha” básica do *lead*. Só que numa publicação

mensal o *lead* tem muito mais a função de agarrar o leitor e fazer com que ele leia até o fim do que o fato em si. Isso quer dizer, o *lead* tradicional precisa ser usado no jornal diário para não roubar tempo do leitor. Já em uma publicação mensal que você supõe que o leitor tenha tempo e você pretende passar informações mais duradouras, o trabalho é muito mais de agarrar o leitor e levá-lo até o final da matéria.

Para Marão, não é porque em *Realidade* houvesse uma valorização do estilo autoral, que a objetividade fosse algo que ficasse em um segundo plano. Por exemplo, “a revista mensal para mim tem um outro tipo de compromisso com o leitor, ela não deixa de ser objetiva, ela é objetiva dentro dos seus objetivos”(anexo 2, p. 3).

Um outro fator que contribuiu igualmente para o teor autoral dos textos foi a opção pelo gênero reportagem. Dentre os gêneros que compõem o jornalismo informativo, a reportagem figura como o texto próprio a veículos impressos de periodicidade estendida e está entre aqueles que exigem maior densidade de informação e um texto mais elaborado, dando margem à experimentação de estilo e a emergência de contingências autorais.

De acordo com Marques de Melo, a distinção entre a nota, a notícia e a reportagem, está exatamente na progressão dos acontecimentos, sua captação pela instituição jornalística e a acessibilidade de que goza o público. A nota corresponde ao relato de acontecimentos que está em processo de configuração, sendo típica para veículos como o rádio e a televisão, a notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem, por sua vez, é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística (Melo, 2003, p. 65). A reportagem, portanto, representa esse algo a mais em termos informativos, ainda que não trabalhe com o factual, esse gênero pode apresentar características que o aproximam da literatura quando o assunto ganha um tratamento narrativo e orienta-se para o interesse humano. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari salientam

que a reportagem se estrutura a partir de algumas características elementares como a predominância da forma narrativa, a humanização do relato, o texto de natureza impressionista e a objetividade dos fatos narrados (1986, p. 15). Estas características se evidenciaram nos primórdios do gênero no Brasil, no início do século XX, especialmente pelo trabalho do João do Rio. A pesquisa de profundidade por meio de entrevistas e apuração dos fatos *in loco*, indo às ruas e ao encontro dos acontecimentos marcaram a gênese da reportagem brasileira com João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto. No trabalho deste precursor, estão as origens do aprofundamento da grande reportagem que, em 1960, iria constituir a tendência interpretativa do jornalismo, como ressalta Medina:

A ampliação das informações imediatas (notícia) já se encontra nos três rumos hoje consagrados: o rumo da humanização, que individualiza um fato social por meio de um perfil representativo; um rumo da ampliação do fato imediato no seu contexto; e o rumo da reconstrução histórica. O fato significativo como método de trabalho é que João do Rio não se satisfaz com a notícia imediata, o telegrama esqueleticamente informativo. Lança-se na reportagem que pretende mais, vale-se da enquete para ampliar as possibilidades informativas (Medina, 1998, p. 62)

A imanência da autoria indica uma espécie de jornalismo de autor ali presente, fato que se evidenciaria em variações do gênero reportagem como o conto-reportagem. O jornalismo com características autorais pode ser encontrado também neste gênero que *Realidade* auxiliou a popularizar no meio jornalístico, que é o conto-reportagem. Seu maior incentivador, o escritor e jornalista João Antônio, autor de *Malegueta, Perus e Bacanaço*, que foi, logo no início da revista em 1965, convidado por Paulo Patarra para fazer parte da equipe de *Realidade*. Na época, João Antônio, paulistano de origem, assumia no Rio de Janeiro a redação do caderno de cultura do *Jornal do Brasil*. E, por isso, durante algum tempo, dividiu-se entre as duas cidades até

regressar à São Paulo e efetivar-se como repórter de *Realidade*.

O conto-reportagem aparece oficialmente quase no fim da primeira fase da publicação, somente em setembro de 1968, com “Um dia no cais”, sobre o cotidiano dos habitantes e trabalhadores do porto de Santos. A ideia de um conto-reportagem era vista com certa desconfiança até mesmo dentro de uma revista revolucionária como *Realidade*. Uma desconfiança que partia de Paulo Patarra, já que esse não acreditava que esse gênero textual passasse pelo crivo de Roberto Civita, ainda que a redação tivesse um alto poder de decisão sobre o que era publicado. O conto-reportagem foi, sem dúvida, uma das experiências textuais mais ousadas divulgadas por *Realidade*. Segundo depoimento de Sérgio de Souza à revista *EntreLivros*:

Havia resistência por parte do Patarra, que tinha medo da reação dos Civita. A gente fazia coisas bastante loucas na revista, mas apostar em um conto-reportagem poderia descredibilizar qualquer coisa que publicássemos dali em diante. Era cortar na carne a tênue linha que separa fato e ficção. No jornalismo, no jornalismo sério eu digo, não se brinca com essas coisas. Mas era preciso fazer algo. Eu queria ver aquilo publicado e sabia que, no fundo, o Patarra também” (Sérgio de Souza in Falcione, p. 74).

Entretanto, antes da edição de setembro de 1968, outros jornalistas da publicação haviam produzido trabalhos semelhantes. Porém, não de maneira tão radical, usando experimentações estilísticas e riqueza poética exploradas por João Antônio, como em “Um dia no cais”. Em contos-reportagem de Narciso Kalili, como “Um despacho de amor” e “Eles vivem embaixo da terra”, ou de Roberto Freire, como “Esse boi é meu”, apresentou-se ora uma fusão, ora uma coexistência de estruturas típicas de narrativa (descrição de cena, personagens e diálogos) e a linguagem referencial jornalística. Nesses casos, a linguagem poética diluía-se na linguagem referencial ou utilizava um *box* contendo dados, números e estatísticas. Por sua vez, no texto de João Antônio, a reportagem estruturava-se integralmente na forma de

conto no qual os dois estilos, referencial e poético, encontram-se indissociáveis.

O texto era o centro de atenção da revista. Mylton Severiano, redator, ressalta que era um trabalho de artesanaria – uma vez que a peça estivesse pronta, ela iria para a datilografia. No transcorrer dos primeiros meses de produção ficou estabelecido que as peças jornalísticas tinham que ter dezoito laudas de tamanho, uma padronização formulada por Duque Estrada (atual editor de texto da revista *Carta Capital*), então chefe de arte da *Quatro Rodas*. Eram 20 linhas com 70 toques. Segundo Severiano, isso levou a um ganho no cálculo e facilitou a vida da equipe responsável pela grafia da revista. Depois, então, tinha a criação do “olho” e a legenda, que era o acabamento: “Na nossa revista tudo se casava: o título de página, a matéria, o “olho”, a legenda. Cada coisa tem que ser pensada, tudo é informação. Se toda foto tem que ter legenda, toda legenda tem que ter função (anexo 1, p. 7)”.

Woile Guimarães comenta que o texto era a alma da revista e faz uma comparação com outras publicações do período: “Na época havia o *Cruzeiro*, nos estertores, *Fatos e Fotos*, *Manchete*, que privilegiavam o fotojornalismo. *Realidade* veio na contramão, com textos longos, mas com estruturas dramáticas buriladas, com continuidade que prendia o leitor, que o conquistava à medida em que ia lendo, como se visse um filme” (anexo 6, p. 2). As inovações, a originalidade e o nível de experimentalismo estilístico também repercutiram no aspecto gráfico da publicação.

Ainda que *Realidade* tenha incluído nos textos inovações envolvendo o gênero reportagem, em seu núcleo essencial o aspecto gráfico também foi bastante significativo pela originalidade. A criação gráfica valorizava o texto e acompanhava o apuramento de cada etapa do processo. A escolha dos elementos gráficos, incluindo-se aí a fotografia, reproduzia o clima das reuniões de pauta constituindo, também, um trabalho de equipe. Todos, sem distinção hierárquica, participavam tanto na escolha das fotos quanto na paginação, ainda que os responsáveis fossem os chefes de arte Eduardo Barreto Filho e Jaime Figueirola. A função do editor-chefe era manter a publicação na linha

que ele havia planejado anteriormente ou, no mínimo, que não fugisse muito desse modelo inicial: “O meu papel era segurar a revista de um certo jeito. Você via a *Realidade* e sabia que era ela. Não precisava estar escrito *Realidade* no rodapé, coisa que nunca fizemos (Patarra in Leister p. 220)”.

O trabalho em conjunto do repórter com o fotógrafo, bem como a participação de vários integrantes da equipe em cada etapa do processo, desde a escolha das pautas até a paginação da revista, funcionava, como Robert Civita caracterizou, uma cooperativa de jornalistas, ainda que, resguardando-se as devidas diferenças, os jornalistas tivessem que se esforçar bastante em conjunto para poder manter aquela condição. Para Woile Guimarães, secretário gráfico da revista, “O enriquecedor de minha experiência na *Realidade* foi que tive a oportunidade de trabalhar em equipe, na extensa expressão da palavra. A gente acabava fazendo tudo, de pauta a texto, legenda, revisão, seleção de fotos, palpitando em paginação...” (anexo 6, p. 2).

Havia originalidade no projeto ou pelo menos a equipe ansiava por algo que não fizesse par com similares brasileiras ou estrangeiras. Mylton Severiano ressalta a originalidade do processo de criação: “O texto assim seguia a lógica da montagem de cinema, desde o título, o texto, a tipografia da revista. O editor de arte, Eduardo Barreto Filho, fez uma tipografia mais ou menos exclusiva para a revista. Ele falou para o Roberto Civita comprar uma tipografia da empresa americana *Mergenthaler*. Depois, ele fotografou todas as letras, pegou uma caneta nanquim e deu um “*tapa*” em cada letra para ficar mais exclusiva ainda, fez em cada letra do alfabeto uma marca de identidade da revista” (anexo 1, p. 7).

Em sua *pensata*, Paulo Patarra dá ênfase à questão da capa. Para ele, as capas deveriam ser uma unidade e nunca poderiam ser confundidas com as edições anteriores, assim como deveriam possuir duas qualidades: classe e impacto - “O inusitado, o violento, o estranho, o impossível, o movimento e o belo são os assuntos de capa”. A questão da originalidade e de se colocar em relevo a parte artística autoral também se percebe na paginação de cada reportagem, algo já antevisto por Patarra em suas anotações. Consta que a ousadia dos textos deveria

se casar com a ousadia das fotos: “a audácia no corte das fotos; o título de abertura sempre lançado com força; cada matéria tratada como um todo, com sua própria solução de diagrama; o equilíbrio entre texto e fotos, valendo dentro de cada reportagem o melhor arranjo”.

Para José Hamilton Ribeiro, *Realidade* não copiava nenhum modelo existente: “Depois veio a *Veja*, que foi uma cópia de uma revista americana. Inclusive foi copiado até nome de seções. Mas *Realidade* não. Era uma revista mensal. Havia outras revistas mensais importantes no mundo, mas não se procurou fazer uma cópia. Foi a busca de um modelo de revista para o Brasil daquele momento” (José Hamilton in Leister, p. 157). De acordo com Woile Guimarães, o grafismo da revista ficou a cargo de um mestre das artes gráficas, Eduardo Barreto. Ele criou uma tipologia especial, abriu fotos, casando-as com harmonia e beleza. O projeto foi muito discutido pela equipe toda. “As seleções de fotos demoravam horas, me lembro até hoje dos carretéis que rodavam slides; dos fotógrafos que já vinham com suas imagens preferidas; das fotos em branco e preto da talentosa Claudia Andujar”. (anexo 3, p.2)

No aspecto fotográfico, seguia uma tendência da época, visível também em outras revistas, que tinham no material fotográfico o seu chamariz, isso em um tempo em que a televisão ainda era um meio de comunicação incipiente e de pouco acesso. A exploração de fotos grandes e “abertas” foi uma característica marcante de revistas desse período. No entanto, neste caso, o material fotográfico não era apenas um adorno ilustrativo.

Diferentemente de outras revistas do período, que também exploravam o trabalho fotográfico, a publicação da Abril não usava fotos de forma aleatória, como comenta o fotógrafo Jorge Butsuem: “No quesito fotográfico, começou a mostrar fotos com muito mais realismo. Ao contrário de *Manchete* que dava fotos mais no “oba-oba”. Em *Realidade* não. Tanto é que numa matéria gastava-se dez, vinte rolos, de 35 mm, com 36 poses. Era difícil escolher uma foto para abertura de uma matéria”. (Jorge Butsuem, p. 82. in Leister). Isto é, a foto escolhida sempre vinha casada ao texto não sendo apenas um elemento adicional, havia critérios para a sua utilização, como ressalta Luigui Mamprin:

Em primeiro lugar: a foto tinha que contar uma

história. E tem que transmitir essa história com emoção. Porque se for apenas um mero registro mecânico, qualquer *Olympus* faz isso. Quando você usa os recursos mecânicos da máquina mais sua sensibilidade e capacidade técnica, você tira tudo o que há de mais importante do assunto que está fotografando. Aquilo que possa, do papel para o leitor, dar um impacto, uma emoção. Essa emoção pode ser de ira, amor e até de medo ou de carinho”. (Luigi Mamprin in Leister, p. 102)

Tanta inovação não contava com o recrudescimento do governo militar no final da segunda metade da década de 60. Ao cabo de de 1968, a revista *Realidade* começa a sofrer um processo de descaracterização e desfalque em seu quadro de profissionais em decorrência da conjuntura política vigente. Esse processo de descaracterização se estenderia até a década seguinte quando a publicação já se encontrava totalmente desfigurada, quando, por fim, teve seu ocaso em 1976, então, uma revista muito similar à norteamericana *Seleções*. Não era mais um publicação combativa e inovadora porque os tempos eram outros. A decadência de *Realidade* pode ser atribuída a uma junção de fatores, dentre eles, o mais relevante é a escalada da ditadura. O jornalista Woile Guimarães atribuiu ao declínio de *Realidade* ao estreitamento do espaço para criar, abordar temas polêmicos, políticos e contestadores do regime, que se importunava com as palavras, a liberdade de imprensa. Para Woile,

A realidade – a revista e os fatos – a libertação da mulher, a ousadia da juventude, os movimentos sindicais, a resistência de lideranças políticas, os Chicos, Plínios Marcos, Vandrê, tudo isso vinha perturbar muito o Brasil grande, do “ame-o ou deixe-o”. Nós resistimos até quando pudemos, Dons Quixotes, idealistas, vivendo até o limite os nossos sonhos e utopias. A revista foi mudando, se transformando, se esfarelado. O que quebrou a espinha da *Realidade* foi o encurtamento da liberdade (anexo 6, p. 3).

Contudo, a equipe inicial começaria a se esfacelar mesmo antes, em outubro de 1968, em um clima de pressões internas e externas que já antevia o processo que os meios de comunicação passariam dali em diante. Havia o peso das edições censuradas e apreendidas pela justiça. É neste ano que Robert Civita afasta-se da direção geral para concentrar-se em uma nova aposta editorial da Abril, a revista *Veja*, sendo substituído primeiro por Odylo Costa Filho, na sequência, por Luís Carta, e por fim, a direção foi concedida a Milton Coelho e Alessandro Porro.

O estopim da crise na redação acontece em outubro de 1968, quando Paulo Patarra, também já exausto de suportar as pressões entre patrões e funcionários, afasta-se do cargo de editor-chefe. O jornalista comenta que foi convidado para a direção de criação da Abril Cultural e aceitou devido às pressões do seu cargo, “Então eu fui. Pronto. Eu comuniquei à redação, que ficou enraivecida comigo. Mas eu já tinha avisado: Eu não vou aguentar. Eu vou embora. Alguns ficaram de mal comigo” (Patarra in Leister, 1997, p. 222). A direção da revista nas mãos de Alessandro Porro, para os jornalistas um interventor dentro da equipe, e a saída de Patarra resultaram em uma demissão coletiva da redação naquele mesmo mês.

No entanto, já havia membros da própria equipe saindo por outros motivos. Esses jornalistas buscavam participar de forma mais aguerrida da movimentação política contra o regime ditatorial. Como foram os casos de Carlos Azevedo, que partiu para a clandestinidade e trabalhos na imprensa alternativa, e Narciso Kalili que retornou para a imprensa diária nos jornais *Última Hora* e *Folha da Tarde*. Posteriormente, em 1970, os jornalistas dissidentes da equipe de *Realidade* iriam fundar e participar de grande parte dos jornais alternativos durante aquela década.

Relatos dos integrantes da equipe inicial de *Realidade* indicam para que a conjuntura do período foi fator de relevância dentro do processo. Patarra salienta que a revista: “Acabou porque o Ato 5 decapitou a equipe toda. Depois que eu saí, ainda antes do AI-5, a turma foi indo embora. Puseram uns *caras* lá para tomar conta da revista e puxar ela para o lugar certo do ponto de vista político. E ela foi

perdendo leitor” (Patarra in Leister, 1997, p. 221). Roberto Freire comenta o processo de declínio de *Realidade* e ressalta que depois da saída da equipe inicial, ela nunca mais foi a mesma:

Ela perdeu a personalidade. Não tinha mais aquela paixão. Eu acho que, sem querer, criamos um novo tipo de jornalismo. O Hamiltinho [Hamilton Almeida Filho] deu o nome de jornalismo-paixão. Porque era tudo muito apaixonado. Era feito com um calor, um amor muito grande. Um amor-paixão mesmo. Então, isso tudo desapareceu por aí. Quando saiu toda a equipe, você via a revista, não tinha uma coisa que não é aparente mas que é essencial. Então, era uma revista fria. As pautas também eram mal feitas. (Freire in Leister, p. 194)

A respeito do ocaso da revista, outros motivos já foram conjecturados. A mudança no próprio mercado editorial que levou *Realidade* a se tornar obsoleta como produto e a concentração de esforços da editora no lançamento da revista *Veja*, realizado em setembro de 1968. Entretanto, o jornalista Carlos Azevedo acredita que essa seja uma explicação simplista. Para ele, “conscientemente ou não, argumentos desse tipo servem ao aparato ideológico do *stablishment*, por conterem o germe do compromisso com a acomodação e o conservadorismo”. Segundo Azevedo, a explicação que tem como base o mercado editorial, minimiza o protagonismo dos jornalistas e ignora o corte abrupto na trajetória da *Realidade*, ocorrido em 1968, momento em que a revista perdeu a alma. “Sem isso é impossível entender sua história”(Azevedo, 2007, p. 243).

A popularização da televisão, a partir da década de 1970, é também um dos motivos apontados pelos jornalistas remanescentes da publicação para a queda de leitores de revistas como *Realidade*. A televisão poderia substituir o realismo consagrado em revistas que exploravam o quesito fotográfico como *Realidade*. Além disso, a programação televisiva pendia para um enfoque mais leve e voltado ao entretenimento, casando-se perfeitamente ao obscurantismo intelectual que predominou nos grandes meios de comunicação durante o período

militar. Quanto ao público, a televisão já ocupava em fins dos anos 60 um papel importante na obtenção de informação geral e entretenimento. Isso fez com que revistas ilustradas como *Realidade*, que pretendiam “informar mais a respeito de tudo”, caíssem na procura popular, fazendo inclusive com que o mercado editorial de revistas partisse para um processo de segmentação de acordo com as diferentes preferências (Faro, 1998, p. 75).

Em virtude de ser uma publicação muito vinculada ao contexto, pesquisadores e jornalistas acreditam que tenha sido uma experiência única. Outros, porém, discordam, como Carlos Azevedo. Ele ressalta que constatações desse tipo representam um falsa questão, um sofisma, por confundir um aspecto formal (no caso, uma revista mensal, de reportagem, na década de 60) com a questão de fundo, que é a polêmica verdadeira, o confronto com o jornalismo oligárquico, das minorias privilegiadas. Para Azevedo, quando se levanta a impossibilidade da existência de um jornalismo nos moldes de *Realidade* na atualidade, o que está em questão é a polêmica entre o jornalismo que questiona, aponta para questões e mobiliza opiniões, e o jornalismo atrelado aos donos dos veículos de comunicação, que moldam os fatos e manipulam as opiniões para a conquista da hegemonia (2007, p. 244).

Os demais jornalistas que participaram da experiência de produzir a revista não acreditam que seja possível repetir o feito nos dias atuais, primeiro porque a revista foi uma consequência das circunstâncias e, em segundo lugar, porque foi resultado do trabalho daquela equipe em particular. Woile Guimarães acredita que os tempos sejam outros e que “a fórmula foi boa e revolucionária para o seu tempo. *Realidade* deixou o legado do texto sensível, penetrante, rasgador de fronteiras, que refletiu as inquietações da sua época com a coragem necessária e a verdade possível”. (anexo 6, p. 4). Carlos Azevedo ressalta que a essência do legado de *Realidade* é colocar para o jornalista o desafio de desconstruir o discurso hegemônico e de pensar com independência e irreverência, sendo assim, justamente o desafio ao jornalismo com liberdade e verdade (Azevedo, 2007, p. 244).

2.3 ELEMENTOS DE TRANSGRESSÃO

Durante o seu período de atuação no mercado editorial brasileiro, a revista *Realidade* ousou na elaboração textual e temática. Como já analisado, pode-se atribuir à adoção dessa abordagem a sinergia do grupo que integrou a equipe inicial durante uma conjuntura propícia à quebra de paradigmas e às peculiaridades do formato magazine. Da pesquisa em nosso material empírico (especificamente, as reportagens assinadas pelos membros do grupo precursor no intervalo de abril de 1966 a dezembro de 1968), formulamos categorias de análise que caracterizam a transgressão verificada. Ela fez-se tanto na produção textual como na escolha dos assuntos. Denominamos como elementos de transgressão temática e textual tais características que, por sua vez, foram assim categorizadas: *Os elementos de transgressão textual*: presença de voz autoral, incluindo-se o uso da primeira pessoa do singular; texto literário; o conto-reportagem; as pesquisas de imersão e o texto de densidade. Integram os *elementos de transgressão temáticos* o levantamento feito pela revista de temas tidos como polêmicos na época (mesmo que alguns destes ainda conservem a condição de tabu). Tais assuntos podem ser assim considerados porque envolviam questões não exploradas pela grande imprensa e até mesmo evitadas pelas pessoas em conversas cotidianas devido ao acentuado prosaísmo então vigente na sociedade brasileira.

Uma publicação centrada em textos extensos, esta era sua singularidade diante das demais publicações do período. A revista inseriu recursos literários na narrativa de histórias de pessoas que personificavam assuntos. Dessa forma, rompia muitas vezes com a sisudez da linguagem referencial característica do jornalismo e mesclava indistintamente informação, dados estatísticos, narrativa rica na descrição de cenários, diálogos e personagens. Contribuiu para esta característica, o fato de ser uma publicação mensal, publicada por uma empresa que nela apostava como “ponta de lança” de sua produção jornalística. A sua proposta era ser uma revista de reportagens. Seus jornalistas foram escolhidos em virtude de uma qualidade considerada

imprescindível: serem bons produtores de texto e terem uma certa dose de sensibilidade e percepção para o que acontecia no Brasil e no mundo.

O texto literário pode ser verificado desde o primeiro número da revista. Em “Ganhamos em Londres: Foi assim que ganhamos a Copa” (Abril de 1966). Matéria que remete à capa Pelé com o *busby*, chapéu da guarda real britânica, o texto pretendia antever para o leitor o tricampeonato mundial de futebol e narrava uma suposta série de vitórias em cada uma das partidas no transcorrer da competição, numa espécie de ficção em linguagem jornalística. Em “Brasileiros *Go Home*” (abril de 1966), Luiz Fernando Mercadante trouxe o cotidiano dos soldados brasileiros em missão em São Domingos, então sob intervenção militar norte-americana. Os soldados que integravam a Força Interamericana de Paz (FIP) foram descritos pela reportagem como personagens em uma narrativa. Identificados pelos nomes e pelos apelidos, tiveram descritas suas características físicas, psicológicas, histórias de vida, definições de suas patentes e inclinações para a vilania ou para o heroísmo. A narrativa não escondia a real condição dos seus personagens, atuando em uma guerra que não era propriamente deles, pois o conflito era mais uma consequência da Guerra Fria. Além disso, estavam em um lugar onde eram arduamente rejeitados pela população como imperialistas.

Carlos Azevedo conviveu por mais de uma semana com um grupo de trabalhadores em uma sonda da Petrobrás, em Carmópolis, Sergipe, para a reportagem “Esse petróleo é meu” (abril de 1966). O repórter descreveu a difícil conquista dos trabalhadores até a perfuração do poço. A narrativa leva o leitor à aventura da extração do petróleo pelas mãos de personagens como o *pusher* Agá, mestre-sondador, que comanda sua equipe de bravos trabalhadores formada por: Zero Sete, Mané Bagre, Nivaldo, Magrinho, Enoch, Alma de Gato, dentre outros. Na reportagem, há descrição de cenas destas “personagens” em seus desentendimentos no cotidiano de trabalho e até mesmo nos seus momentos de lazer, nos bares humildes vizinhos. Aliado a isso, a reportagem traz em linguagem referencial as informações sobre as empreitadas da Petrobrás no interior do país e um histórico do desenvolvimento da extração do petróleo no Brasil.

Texto literário, com indivíduos que personificam assuntos, problemas sociais e situações também podem ser encontrados em reportagens como “O Piauí existe” (abril de 1967), reportagem de Carlos Azevedo, que mapeou a situação social, política, econômica do Piauí na época, representada em personagens que viviam a condição de uma região que então se desenvolvia e na esperança que motivava seu povo a trabalhar pelo progresso do Estado. No primeiro parágrafo, misturam-se linguagem poética e informação.

Piauí é aquela espécie de meia-lua que principia onde Bahia e Goiás terminam e se estende para o Norte até o mar, cercado à direita por Ceará e Pernambuco, à esquerda pelo Maranhão. Nessa região o Nordeste começa a ser Amazônia, por isso o Piauí é uma mistura de agrestes secos, caatingas, chapadas, serranias, e um pouco de Floresta. Ali, chama-se inverno o tempo das chuvas, que vai de dezembro a fevereiro. O resto do ano, o tempo é das secas, é o verão. (O Piauí existe, pág. 46, abril de 1967)

No transcorrer da matéria, vemos passar diante dos nossos olhos, como num movimento de câmera, situações em que pessoas são apresentadas. Cecé, engraxate e jornaleiro, entusiasmado como o Caravelli, avião que trazia ao aeroporto de Teresina uma comitiva de tripulantes, políticos e religiosos. Seu Raimundo, que se desespera pelo mero fato de ser fotografado pela equipe, deduzindo com isso que a foto o levaria para a guerra. E a menina Conceição, que se ocupa em transportar os trabalhadores através do rio Parnaíba. Ela acredita que assim está contribuindo a seu modo para o progresso do povo piauiense.

Conceição foi buscar seu batelão (bote grande). Estava escuro ainda, mas daí a pouco os homens iam começar a aparecer, querendo atravessar o Parnaíba para o lado do Piauí. Estava com pressa para começar a remar para se esquentar. Seu vestido amarelo, sempre aberto na

cintura porque perdeu os colchetes, não a defende contra o frio da madrugada.

Conceição, fegosa, fogoió (cabelos louros), é como os homens chamam a menina de 12 anos, de mansos olhos claros, que convive com os 4 mil trabalhadores da obra da Usina Hidrelétrica de Boa Esperança, no sul do Piauí. Para ajudar a família – os pais e os cinco irmãos menores – ela arrasta esse bote pesado, alugado de um pescador, de um lado para outro do rio, que tem 200 metros de largura, transportando os operários que perderam a balsa ou não gostam de viajar nela. Ali há dinheiro – todo mundo recebe salários que variam de 60 a 300 mil cruzeiros velhos – e a Conceição pode cobrar 200 por pessoa. (O Piauí Existe, p. 54)

O jornalista Carlos Azevedo, autor da reportagem sobre o Piauí, acredita que o uso das personagens e do texto literário ajudam o leitor a ter um acesso mais fácil à informação. De acordo com o jornalista, a revista *Realidade* desenvolveu este estilo “em que de um lado você transmite a informação, mas você transmite através de contar uma estória. É como você carregar o leitor através de uma estória, com personagens, com protagonistas” (anexo 5, pág. 6).

A matéria do Piauí tem toda uma estória e personagens que transportam o leitor. Mas se você ver dentro da matéria tem muito dado, tem muito número...O Piauí tem tantos habitantes, tantas plantações de mandioca... Dificilmente o leitor, uma parte dos leitores, não vai ficar a fim de ficar ali lendo. Então, você tem personagens, uma estória que te justifique passar por aquilo. Eu acho que essa é a fórmula que a *Realidade* desenvolveu e que tem, do ponto de vista artístico, uma importância e acrescentou ao jornalismo brasileiro. (anexo 5, pág. 6)

As reportagens usavam o método de se aproximar do tema, focalizando pessoas que o vivenciam, particularizando na ação e

determinada personagem, para poder depois ampliar o foco, funcionando como se a escolha de personagem simbolizasse uma alegoria para ilustrar determinada questão ou assunto. Estratégia textual que se tornou comum em *Realidade* sob a classificação do gênero conto-reportagem. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari elencaram os tipos distintos de conto-reportagem que apareceram na publicação. Os autores classificaram desde as experiências mais discretas quando a linguagem referencial e a poética compartilhavam da mesma reportagem mas não se mesclavam, isto é, a parte documental aparecia em um *box* separado ou em uma segunda parte do texto, até experiências mais ousadas quando os dados informativos aparecem diluídos na narrativa (Sodré e Ferrari, 1986, p. 77).

Mas a revista publicaria contos-reportagem ainda mais radicais. Nelas, o autor/jornalista se utilizaria de experimentações estilísticas típicas do universo literário, estruturando toda a narrativa na forma de um conto, como exemplificam os trabalhos de João Antônio. São exemplos do gênero reportagens como “O que fazer com tanto café?”(abril de 1967), de José Hamilton Ribeiro. A matéria começa com a história de Seo Onofre, nascido e criado entre os pés de café no Estado do Paraná. Melancólico, o velho agricultor não compreende os direcionamentos do governo que diante da superprodução e da falta de compradores internacionais vê-se obrigado a pagar para os grandes latifundiários destruírem plantações inteiras de café.

Seo Onofre continuou não entendendo. E passou o domingo todo pensando que a ordem era um engano, que a qualquer momento o patrão apareceria para dizer que tudo era brincadeira e que o café ia continuar dominando a paisagem da fazenda Águas Claras. Mas Chegou segunda-feira e com ela, 60 machadeiros e o trator. O espigão de café foi ficando aos poucos rasgado e vermelho, a terra rachando em lascas junto às raízes.

– Para nós, seo Onofre, o general café não existe mais. Quem manda nas Águas Claras agora vai ser o marechal feijão. Seo Onofre não queria responder, sentia na boca um gosto ruim, e só resmungou:

– Acho que vou me' imbora daqui...

A fazenda Águas Claras no norte do Paraná foi um das 50 mil propriedades em todos os Estados cafeeiros do Brasil que entraram no plano do Instituto Brasileiro do Café para erradicar em poucos meses mais de meio bilhão de pés de café (O que fazer com tanto café? Abril de 1967).

Reportagens como essa, em que o repórter usa uma narrativa para abordar um determinado tema, foram recorrentes no tratamento de questões sociais que envolviam a opressão social e econômica. “Eles estão com fome” (agosto de 1966), de Eurico de Andrade, levanta a dramática situação do povo que vive no semi-árido nordestino: fome, miséria, descaso dos governantes e concentração de renda nas mãos de poucos. Essas informações são o pano de fundo para narrar a história das pessoas que vivenciam o problema e também daqueles que buscam soluções, como os médicos e cientistas sociais da região. Pode-se notar no trecho a seguir o trabalho desempenhado em Ribeirão, um dos municípios da Zona da Mata Pernambucana:

Ribeirão é nossa Índia, o posto do Instituto de Nutrição é no centro da cidade e de suas janelas pode-se ver as cenas. Aqui a equipe do professor Chaves pesquisou durante mais de um ano o consumo de alimentos por mais de cem famílias de trabalhadores. O Dr. Batista, seu assistente pesou e mediu crianças, somou as cotas de calorias e proteínas por pessoas, analisou o sangue e examinou a pele. Um trabalho exaustivo que o professor Chaves sintetiza em pouca palavras:

– O mínimo que um homem precisa comer para trabalhar é 2600 calorias. Pois bem, a nossa pesquisa constatou de cem trabalhadores de Ribeirão um consumo médio diário de 1323 calorias. Metade do mínimo. Eles não podem trabalhar, vivem num estado de fome crônica das mais graves do mundo. (Eles estão com fome, agosto de 1968)

Um tratamento semelhante deu-se a assuntos como os trabalhadores sem perspectivas de futuro nas minas de carvão em

Criciúma, Santa Catarina, em “Eles vivem embaixo da terra”, de Narciso Kalili (junho de 1967). Em “Sou um homem marcado” (dezembro de 1967), Eurico Andrade recorre à mesma fórmula: a focalização em indivíduos conota uma situação que na época vinha acontecendo não só no Brasil como no mundo: a mecanização do trabalho no campo e nas cidades, que tira o espaço do trabalhador braçal. Trata-se do relato sobre um grupo de salineiros que observa impotente a chegada das máquinas de secagem do sal que iriam ocupar os seus postos de trabalho, em Macau, no Rio Grande do Norte. Esse direcionamento “engajado” da revista é assim analisado pelo jornalista Carlos Azevedo:

A gente imaginava uma forma diferente de fazer jornalismo, nós achávamos que tínhamos que fazer um jornalismo mais ligado aos problemas do povo e da população. Isso tudo assim, muito improvisadamente, não como uma coisa planejada e discutida. Mas achávamos que o jornalismo tinha que transformar. E foi com essa mentalidade que a gente foi parar na revista *Realidade* (pág. 2, anexo 5)

O plano de falar sobre os mais humildes e de elevá-los à categoria de protagonistas de suas histórias cotidianas, figuras anônimas do povo, para uma revista de circulação nacional, levou muitos de seus repórteres e redatores a utilizar a variação nos focos narrativos dentro dos textos. E assim tem-se o uso da primeira pessoa do singular, em que o repórter “veste-se no papel da personagem” para relatar a sua vivência. Foi assim em “Esse boi é meu”, de Roberto Freire, um texto todo centrado nas 24 horas na vida de um magarefe de Feira de Santana, Bahia. Freire consegue mostrar com muito lirismo o lado humano de um indivíduo que sustenta sua família matando bois, usando de um recurso advindo da literatura, o discurso indireto livre.

Duas Horas da Tarde

A gaiola tem uns cem cardeais, que saltam de um poleiro para o outro sem parar. Como é bonito passarinho! Se fosse rico, João compraria a gaiola

com quantos cardeais houvesse lá dentro. A seu lado, Rosa olha a feira. Tanta coisa que é preciso comprar.

– Me dê aquele...

Rosa volta-se e vê João recebendo o passarinho. Ele o afaga com ternura. As mãos de João, mãos feitas para o amor, flores pássaros e boi. (Esse boi é meu, p. 58, agosto de 1968)

A utilização da primeira pessoa do singular, um traço característico das reportagens de Roberto Freire, foi alvo de muitas críticas por parte de outros órgãos de imprensa que exigiam a máxima objetividade de seus profissionais e não aceitavam o relato em que o jornalista encontrava-se como uma espécie de personagem secundário marcando o texto com sua subjetividade, como recorda o médico e escritor (Freire, 2002, p. 249). Reportagens de vivência, em que o repórter passava imerso no assunto da reportagem, geraram vários outros textos em primeira pessoa do singular, evidência da vivência do assunto pelo repórter, como aconteceu na edição especial sobre a juventude brasileira, em setembro de 1967: “A juventude brasileira, hoje”. Os jornalistas experimentaram se colocar “na pele” de outros tipos de jovens: José Hamilton Ribeiro foi ser operário em uma fábrica em São Paulo em “Fui um simples operário”; o jovem Alberto Libânio, Frei Betto, foi ser o jovem universitário em Belo Horizonte em “Eu vivi numa república de estudantes”; Narciso Kalili passou como camponês no Recôncavo Baiano em “Eu senti a dura vida do campo”; Henrique Caban estagiou como jovem dirigente em uma empresa multinacional do Rio de Janeiro; Luiz Fernando Mercadante foi viver com os jovens das cidades do interior em “Eu entrei na turma” e Svetlana Nowikow vivenciou a condição de ser uma jovem bancária em “Eu encontrei um mundo bem comportado”. Em outros casos similares, temos Sérgio de Souza, editor de texto da revista, que produziu uma reportagem sobre a situação do negro norte-americano em um momento em que os Estados Unidos viviam uma guerra urbana para o reconhecimento dos direitos civis da população negra. O resultado foi a reportagem narrada em primeira pessoa do singular, “Eu vivi o racismo nos Estados Unidos”

(setembro de 1968). Paulo Patarra, o editor-chefe, também fazia eventualmente reportagens para a revista. Nos trabalhos que fez, também era comum o uso da primeira pessoa. Isso aconteceu em uma das edições mais ousadas, a última da primeira fase da revista (1966/1968), que traz na capa Luiz Carlos Prestes, então na clandestinidade: “Este é o camarada Prestes”(dezembro de 1968).

O lugar era escuro, com duas janelas, protegidas por grossas cortinas. A única iluminação vinha da porta aberta da cozinha, que estava com a luz acesa. No sofá, bem no meio do sofá, havia alguém sentado. Quando olhei para lá, o homem do sofá ficou de pé: cerca de 1 metro de 65 centímetros, magro, rosto fino de traços pouco visíveis a uns quatro metros de distância. Ao meu lado, alguém que eu ainda não vira, corpulento e baixo, me disse com um sotaque nordestino, falando baixo e pausado: Este é o camarada Prestes. (Este é o camarada Prestes, dezembro de 1968, p. 39)

As reportagens da revista *Realidade*, portanto, ostentaram essa forte carga autoral. Marcas de enunciação e estilos diferentes distinguiam os textos dos repórteres que deixavam sua autoria impressa nos trabalhos. *Realidade* apresentava extensos textos e apostava em reportagens de profundidade. Suas pesquisas de imersão garantiam resultados em termos de riqueza de material informativo e envolvimento do repórter. Por vezes, esse tinha a possibilidade de ficar durante meses trabalhando em um mesmo assunto ou mesmo retornar ao local para se certificar de uma informação. Densos textos advindos de reportagens de imersão pode-se encontrar nas matérias sobre a questão indígena feitas por Carlos Azevedo. O jornalista percorreu o interior do Brasil numa aventura por várias tribos desvendando suas condições de vida e denunciando o fatal contato com o homem branco. O resultado está registrado em matérias como “Indinho brinca de índio” (agosto de 1966) e “Essas crianças estão salvas” (dezembro de 1966). Outra reportagem em que se pode verificar tanto os recursos autorais quanto a densidade de pesquisa é a antológica reportagem de José Hamilton Ribeiro no

Vietnã. Em “Eu estive na guerra” (maio de 1968), José Hamilton narra a sua rica e, ao mesmo tempo, trágica experiência de ver a guerra com os próprios olhos e de ser tocado por ela de maneira irreversível (após pisar em uma mina terrestre e perder parte inferior de sua perna).

A contingência do teor autoral e a linguagem poética estiveram em relevo nos trabalhos do escritor e jornalista João Antônio, como exemplifica a matéria: “É uma revolução!” (novembro de 1968), quando a rivalidade entre as torcidas mineiras dos clubes Atlético e Cruzeiro são apreciadas pelo olhar sensível e poético do escritor. Características que João Antônio usará também em “Quem é o dedo duro?” (julho de 1968), “O pequeno prêmio” (dezembro de 1968) e “A morte” (setembro de 1968). Contudo, foi com a publicação do seu conto-reportagem, “Um dia no cais” (setembro de 1968), que se ousou ainda mais quanto às experimentações estilísticas. Este conto-reportagem, narrava de forma intensa as 24 horas do cais de Santos, tendo como protagonistas os estivadores, as prostitutas, os marinheiros e toda uma plêiade de figuras heróicas e destroçadas por um trabalho extenuante e desumano.

O menino equilibra a sacola na bicicleta. De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita. Modorrenta vem furando as luzes na zona do cais. Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora.

(...)

O botequim é xexelento, velho, encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento e arriado à porta da entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarês, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros, magros e sanados.

O boteco é mais. Agasalha traficâncias e briga.

Gente encosta o umbigo ao mármore do balcão e queima o pé com bebidas. Fuá, tenderepá, pau comendo gente. Quizumbas (Um dia no cais, setembro de 1968, p.120).

Realidade repercutiu na conservadora sociedade brasileira da década de 1960, sobretudo porque inovava em abordagem temática. Assuntos que não eram levantados pela imprensa e evitados até mesmo em conversas triviais eram expostos, debatidos - no jargão jornalístico *suitados* - ou repercutidos em outras edições, fato que provocava imensa reação das camadas mais conservadoras da sociedade. Contudo, podemos dizer que a abordagem não era apelativa no sentido de provocar uma polêmica destituída de sentido. De acordo com Freire, a revista não fazia denúncia que provocasse escândalo: “Nós fazíamos denúncias que provocavam abertura de consciência. O escândalo não nos interessava. Mas, naquele obscurantismo que nós vivíamos, cada abertura de consciência tinha um papel muito importante” (Freire in Leister, p. 187).

Isso significa que a revista conseguiu amplificar aquele momento de embate com as estruturas sociais e familiares estabelecidas. Os modelos culturais pareciam estar sendo pulverizados pelos constantes questionamentos daquela juventude da qual os jornalistas da equipe inicial faziam parte. Sendo assim, podiam ser vistos em *Realidade* assuntos vinculados ao processo de revolução sexual pelo qual o mundo passava. A educação sexual nas escolas foi abordada em “Você é a favor ou contra a educação sexual?” (julho de 1968), uma das pesquisas promovidas pela revista. A divulgação das respostas dos leitores veio em “Educação sexual, sim” (novembro de 1968). Na mesma edição, publicou-se a reportagem “Sexo sem medo” (novembro de 1968), de José Carlos Marão, na qual o repórter relata o desenrolar de algumas aulas que já estavam sendo ministradas em algumas escolas que começavam a discutir sobre sexualidade. Diluída na narração de uma aula, do começo até o fim, informações sobre o assunto, declarações de psicopedagogos e psicólogos. A pesquisa sobre a sexualidade na juventude foi outro trabalho que gerou polêmica. Versava sobre a sexualidade e os novos costumes, “A juventude diante

do sexo” (agosto de 1966).

As discussões em torno dos modelos tradicionais de família e estereótipos sexuais foram abordados. Em muitas vezes, a revista foi pioneira no uso desses termos, como quando abordou a questão do divórcio em “Quando o casamento fracassa. Desquite ou divórcio?”, de José Carlos Marão (julho de 1966). O tema fez parte de uma outra pesquisa organizada pela própria revista: “O que você pensa sobre o divórcio?” (setembro de 1966). Nesta enquete, interagiu-se com o público leitor a respeito do divórcio em uma época em que, até mesmo judicialmente, o casamento era uma união indissolúvel, uma vez que só havia o desquite e as pessoas continuavam presas ao antigo casamento. Os resultados foram publicados em “O que os brasileiros pensam do divórcio” (novembro de 1966), revelando que 70% dos homens e 80% das mulheres eram favoráveis na época.

Polêmicas com relação às questões relacionados à condição da mulher eram recorrentes nas páginas da revista. Pode-se dizer que *Realidade* não apenas registrou a revolução feminina que transcorreu durante aquela década, como também incentivou o debate social, sendo mesmo incisiva na promoção destas discussões no Brasil. São significativas as reportagens como “A dor do parto não existe” (junho de 1967), de Carlos Azevedo; “Benção, Sá Vigária” (janeiro de 1967), de Luiz Fernando Mercadante; “Minha gente é de santo”, de Roberto Freire (janeiro de 1967); e “Dona Berta, o diretor”, de Carlos Azevedo (janeiro de 1967). Os questionamentos sobre a posição subalterna da mulher na sociedade e a dependência a estereótipos sedimentados pela cultura patriarcal foi uma das “bandeiras” levantadas. Começou logo na primeira edição com a divulgação de um material estrangeiro: entrevista da repórter italiana Oriana Fallaci com a atriz sueca Ingrid Thulin, em “As suecas amam por amor” (Abril de 1966). O texto revelava uma mulher independente dos rótulos de mãe e esposa, emancipada, profissional reconhecida no cinema como estrela dos filmes do cineasta sueco Ingmar Bergman. Houve também a divulgação de pesquisa sobre o tema em “A mulher brasileira, hoje”. Nesta edição, desvendava-se um panorama em que as mulheres se viam divididas entre a emancipação da condição de mãe e dona de casa e a inserção social como cidadã e

profissional. Tudo isso em face da redescoberta de uma nova visão sobre a sexualidade feminina propiciada pela difusão da pílula anticoncepcional, assunto que já havia sido tratado na edição de maio de 1966, em “Brasil: 60 milhões de pilulas por ano”. Um dos resultados da pesquisa realizada pela revista em parceria com o Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (INESE) provocou grande alarde: uma em cada quatro mulheres que responderam ao questionário da revista já havia praticado o aborto.

Realidade é especialmente interessante como documento histórico deste período, pois registrou o nascimento de uma cultura jovem e de novas visões sobre a sexualidade na sociedade brasileira. Isto é patente em matérias como a já citadas “A juventude diante do sexo” (agosto de 1966), redigida por Duarte Pacheco. Ela mostrava uma juventude dividida entre valores conservadores e uma perspectiva mais liberal. Tratava-se da divulgação de uma pesquisa realizada pela própria revista *Realidade* por meio de um questionário encartado. Essa edição, de agosto de 1966, despertou tal represália que a segunda parte não pôde ser publicada na edição posterior por uma interdição do Juizado de Menores da Guanabara⁶.

Problemas com o Poder Judiciário, mas dessa vez de forma mais grave, também enfrentou a edição especial sobre a mulher brasileira denominada “A mulher brasileira, hoje”⁷ (janeiro de 1967). No entanto, nesse caso a revista teve quase a metade das edições apreendidas ainda na gráfica, antes mesmo que chegassem às bancas. A edição especial foi considerada “obscena e ofensiva à dignidade da mulher brasileira”. No centro da polêmica, a foto de um parto em

⁶ A conclusão da pesquisa sobre a juventude e o sexo não pôde ser publicada na edição de setembro de 1966 porque o Juizado de Menores da Guanabara fez uma advertência à revista: caso o restante do trabalho fosse publicado a edição seria apreendida. Na opinião do Juiz Alberto Cavalcanti de Gusmão, o resultado da pesquisa poderia ser considerado como obsceno e chocante.

⁷ A apreensão decidida pelo Juiz de Menores de São Paulo, Artur de Oliveira Costa, foi acompanhada por um outro Juiz de Menores da Guanabara, Alberto Cavalcanti de Gusmão, o mesmo que interditar a divulgação do restante da pesquisa sobre a juventude diante do sexo. Ambos sentenciaram a edição especial de janeiro de 1967, sobre a condição da mulher brasileira na época, como “obscena” e “ofensiva” à dignidade da mulher brasileira.

“Nasceu!” (janeiro de 1967), de Narciso Kalili, sobre o trabalho de uma parteira no interior do Rio Grande do Sul. No entanto, toda a edição apresentava informações em uma abordagem bastante impactante para a prosaica moral da época: i) “A benção, Sá Vigária”, de Luis Fernando Mercadante, sobre o trabalho de freiras que dirigem paróquias no nordeste do Brasil; ii) “Minha gente é de santo”, de Roberto Freire, retrato de uma mãe de santo chamada Olga Francisca Régis, Olga do Ala-Kêtu, que encabeça um terreiro de Candomblé em Salvador, Bahia; iii) uma entrevista de uma mãe solteira em “Sou mãe solteira e me orgulho disso” (janeiro de 1967); iv) a entrevista de Alessandro Porro com a atriz brasileira Ítala Nandi, em “Essa mulher é livre” (janeiro de 1967); e v) um ensaio fotográfico que mostra a imagem de uma mulher que declara que a maternidade a retirou da prostituição. Esses e outros enfoques demonstravam uma visão liberal e humanística em relação à questão feminina mas, na opinião pública conservadora, teve grande repercussão negativa, ocasionando a reação dos Juizados de Menores de São Paulo e do Rio de Janeiro e a consequente apreensão das edições.

A revista também foi polêmica e precursora no tratamento de outros focos de preconceito, como em “Homossexualismo”, de Hamilton Almeida (maio de 1968), em que o repórter realiza o retrato de pessoas que declaravam sua homossexualidade e viviam toda sorte de vicissitudes na família e na sociedade. O texto era bastante descritivo e continha cenas de um bar onde um público de homossexuais reunia-se. Nele, tem-se o paradoxo da circunstância: o desejo de falar sobre essas pessoas, frases e adjetivos que inconscientemente mostravam os preconceitos, vindos até mesmo do próprio repórter, aliado às declarações de psicólogos e religiosos, em linguagem referencial jornalística.

O racismo também esteve presente na revista. Primeiramente indagando “Existe racismo no Brasil?” (junho de 1967) e, em um segundo momento, afirmando em reportagem com o seguinte título: “Existe preconceito de cor no Brasil” (outubro de 1967). A discussão levou três membros da equipe, Sérgio de Sousa, Carlos Azevedo e José Carlos Marão a irem até os Estados Unidos conferir a luta travada pelos direitos civis naquele país e comparar a situação nas duas nações. Como

resultado surgiram duas reportagens: “Poder para o povo preto” e “Eu vivi o racismo nos EUA”, assinadas por Sérgio de Souza (setembro de 1968).

A exposição do panorama de uma época de contestações no mundo e no Brasil foi uma constante na revista. Quanto à reação da juventude e da classe intelectual ao golpe militar de 1964, ainda que de forma menos combativa, *Realidade* não deixou de cobrir as movimentações dos estudantes. Foram duas edições seguidas com esse assunto em pauta. O fato curioso é que em ambas as edições as matérias com esse conteúdo vêm manchetas na capa: em julho de 1968, com Luis Travassos estampado, e no mês seguinte, uma manchete sobre uma fotografia do líder guerrilheiro Che Guevara. As edições traziam as reportagens sobre os líderes do movimento estudantil: “Eis o que pensa um líder de esquerda” (julho de 1968), de Milton Coelho, sobre Vladimir Palmeira; “Eles querem derrubar o governo” (julho de 1968), de José Carlos Marão, sobre Luís Travassos; e “A faculdade está ocupada” (agosto de 1968), de Dirceu Soares, sobre vários membros desse movimento. Naquele período, eram dois nomes que despontavam na União Nacional do Estudantes (UNE).

Outras formas de contestação que aliavam duas forças tradicionalmente antagônicas, a Igreja Católica e os movimentos de esquerda, também estiveram nas páginas da revista, como demonstra uma reportagem feita por Narciso Kalili com os jovens padres dominicanos em “Revolução na Igreja” (outubro de 1966) e em uma entrevista com Dom Helder Câmara, em “O padre Helder” (maio de 1966). O embate com o campo religioso conservador, representado pela ala mais ortodoxa da Igreja Católica, pode ser identificado em matérias que questionavam o celibato como “Sou padre e quero casar” (setembro de 1966) e “Eles não podem, mas casam” (outubro de 1968). Diante do levante de esquerda que se espalhava pela intelectualidade brasileira, *Realidade* indagava na capa de dezembro de 1966 “Deus está morrendo?” (dezembro de 1966).

Movimentos culturais e artísticos de natureza reformista e contestadora também estiveram presentes em: i) “O Tropicalismo é nosso, viu?” (dezembro de 1968); ii) “Acontece que ele é baiano”

(dezembro de 1968), sobre Caetano Veloso, um cantor que vinha fazendo alarde nos festivais de música com suas declarações, onde ecoavam os rumores do maio de 68 francês; e iii) “Chico dá samba” (novembro de 1966), que mostra o perfil de Chico Buarque de Hollanda. Artistas tidos como marginais, como Plínio Marcos, que então despontava no cenário teatral com a peça “Dois perdidos numa noite suja”, foram perfilados em “Sou o analfabeto mais premiado do país” (setembro de 1968), de Roberto Freire. Músicos revolucionários da nova geração da Música Popular Brasileira foram destaque na capa de novembro de 1966 em “Os novos donos do samba” (novembro de 1966). A cobertura de temas que eram pungentes e estavam na ordem do dia contribuiu muito para o sucesso da revista perante os jovens de uma classe média ávida por modernidade, como analisa o jornalista Carlos Azevedo:

A revista era um elo entre os movimentos culturais e políticos e o que estava acontecendo naquela hora no país. Ela foi muito feliz neste sentido, o acaso ajuda as condições que estão embaixo também, as circunstâncias ajudam e acho que uma revista daquela só seria possível naquela momento. (p. 4 anexo 5)

Essa exposição objetivou demonstrar as características basilares da revista quanto aos elementos de transgressão explorados. Os resultados da pesquisa no material empírico indicaram que *Realidade* inovava em linguagem e abordagem e conseguia uma transgressão de ordem textual e temática. Buscou-se uma análise dos aspectos mencionados, por meio de um levantamento do processo de tomada das decisões que compuseram a linha editorial de revista e de que maneira isso funcionava na prática, através do depoimento de jornalistas que fizeram parte da equipe inicial da revista.

No terceiro capítulo desse estudo, mantendo a orientação da análise dos fatores que contribuíram para a conformação da linha editorial, partiremos do microcosmo formado pela equipe inicial de *Realidade*, para uma análise que contempla o indivíduo, o jornalista, o intelectual, produtor cultural e crivo último na escolha dos recursos

editoriais que configuraram as características da referida publicação. Abordaremos a questão do estilo particular de cada jornalista envolvido na produção, bem com as repercussões de suas formações culturais no jornalismo realizado em *Realidade*. Trataremos da narrativa jornalística na profícua relação entre jornalismo e literatura, patente na elaboração textual da revista ao valorizar a autoria e na decisão de não escamotear a figura do autor/narrador.

3 OS JORNALISTAS: O PAPEL DOS INTELLECTUAIS DA EQUIPE PRECURSORA NA ESTRUTURAÇÃO DA LINHA EDITORIAL

Os fatores preponderantes na estruturação da política editorial de *Realidade* relacionam-se à forma de organização da equipe produtora e ao contexto de produção? Em outras palavras, a fórmula adotada pode ser atribuída à sinergia que ocorria entre os membros da equipe produtora e à peculiar sintonia com o momento histórico, no caso, a década de 1960?

Esses questionamentos surgiram da análise das edições e dos resultados da pesquisa de campo, durante a qual foi possível vislumbrar possíveis soluções. O resultado do trabalho editorial da revista vinculou-se, intrinsecamente, à herança cultural e à formação intelectual dos jornalistas, crivos últimos na seleção dos temas abordados nas páginas da revista. Sendo assim, não podemos nos abster da análise dos dados retrospectivos referentes à bagagem cultural dos integrantes da equipe inicial, tornando-se necessário analisar os precedentes cognitivos, artísticos, jornalísticos e ideológicos que influíram no conjunto de decisões editoriais.

Esta etapa do trabalho concentra-se nos temas descritos acima. Procurou-se confluir as informações de material jornalístico, notadamente a série de grandes reportagens dos três primeiros anos, com depoimentos colhidos nesse trabalho por meio de entrevistas com membros remanescentes da equipe inicial, relatos textuais e obras autobiográficas. Objetivou-se, com isso, rastrear sinais das referências intelectuais dos autores na produção dos textos com base no princípio fundamental de que o texto jornalístico é uma construção tributária da cultura na qual estão inseridos os repórteres e os produtores. Por sua vez, é importante considerar que o profissional de imprensa aguerrido, que conserva suas veleidades literárias, faz parte do acervo cultural brasileiro, sendo os jornalistas da revista *Realidade* herdeiros de uma ancestral tradição que conflui o fazer literário ao fazer jornalístico.

Também inserida nessa perspectiva, a pesquisa procurou

igualmente avaliar o diálogo revista-leitores e o resultado na produção de sentido construído por tal interação. A popularidade adquirida indica forte cumplicidade entre a publicação e o público leitor, incluindo referências culturais semelhantes entre leitores e produtores.

Os depoimentos dos jornalistas participantes da equipe inicial (1966 -1968) foram obtidos por meio de entrevistas baseadas nos procedimentos de pesquisa da história oral. Esse método foi particularmente propício para um trabalho que se predispôs, desde o início, a analisar a revista *Realidade* sob a perspectiva do trabalho jornalístico da equipe precursora. O resultado foi que a presente análise abordou a história por meio dos indivíduos que a fizeram, não se restringindo apenas à pesquisa documental. A opção por trabalhar com as lembranças reminiscentes dos jornalistas da equipe inicial contempla o aspecto polifônico da análise histórica e considera, até mesmo, as possíveis “distorções” de memória ou discrepâncias entre os membros do grupo acerca de determinadas informações coletadas. Esses recursos foram importantes no momento de investigação, já que a história oral está interessada tanto no conteúdo das memórias quanto na natureza e nos processos de rememoração (Thomson, 2006, p. 69), indo de encontro, assim, à tendência tradicional de cunho objetivista de considerar a oralidade, as recordações e a memória como fontes não confiáveis e de difícil manejo científico.

Analisar a publicação por meio dos depoimentos de seus produtores é igualmente estudar a história pelo ponto de vista subjetivo, no sentido etimológico do termo (subjetivo), ou seja, a história do ponto de vista dos sujeitos que a vivenciaram e fizeram. Esse fato não desacredita a pesquisa científica pois, por exemplo, qualquer registro histórico não está imune à perspectiva do historiador. A valorização da experiência subjetiva, um apanágio da história oral, foi fundamental para o presente estudo, já que fatos extraídos dos relatos deram ensejo a percepções sobre como o entendimento do passado é construído, processado e integrado à vida dos indivíduos e como essa construção propicia a formação de narrativas sobre a vida dos agentes sociais e os meios que estas formas narrativas empregam para influenciar e firmar a memória (Cruikshank, 2006, p.156). Por consequência, a escolha deste

direcionamento metodológico colocou em relevo a valorização da formação cultural dos jornalistas de *Realidade* como fator significativo para a edificação da linha editorial da publicação.

A revista *Realidade*, assim como apresentou um intenso vínculo com seu contexto sócio-histórico, evidenciou o papel do jovem intelectual, do jornalista “de esquerda”, “trabalhador das palavras”, que conjuga exercício literário e jornalístico com engajamento político, profissional “aguerrido” e sensível às causas das classes oprimidas e menos favorecidas, uma figura representativa que tão habilmente remonta ao período estudado, que também se consolidou como um traço cultural não apenas do intelectual brasileiro mas latino-americano. A linha tênue que separava produção artística-cultural e o ativismo político, neste caso, configurou-se como uma tendência particularmente marcante no período estudado no Brasil assim como na América Latina¹.

Como lembra o jornalista Carlos Azevedo, um dos integrantes da redação, os jornalistas da revista *Realidade* partilhavam de uma semelhante herança cultural da qual fizeram parte os grandes acontecimentos mundiais ocorridos nas décadas precedentes ao lançamento da publicação, tais como a Revolução Russa, a Segunda Grande Guerra, a luta contra o nazi-fascismo, as revoluções nacional-populares na Ásia e na África, a revolução cubana e a Guerra no Vietnã. Ele acrescenta que, no Brasil, logo após o Estado Novo, houve uma ampliação das liberdades democráticas, um crescimento da classe operária e um aumento de manifestações populares, manifestações estas que foram reflexos da expansão do movimento socialista e do nacionalismo. Em virtude desses acontecimentos, as injustiças e as desigualdades sociais se cristalizaram na consciência dos intelectuais

¹ Parte significativa da produção artística-cultural em meados dos anos 60 balizava-se na militância política, o que tornou um traço de homogeneidade da vida cultural brasileira. Contudo, esta não era uma tendência recente. Era mesmo uma característica estrutural da formação dos intelectuais brasileiros possível de ser identificada nas obras e nos movimentos que marcaram sua atividade. Esse *realismo* – entendido aqui como um fenômeno denunciador das mazelas sociais e políticas do país e não simplesmente como um estilo literário ou uma corrente estética – é visto, assim, como a marca por excelência da produção cultural brasileira (Faro, 1998, 6).

brasileiros como tributárias de uma sociedade dividida em classes (2007, p. 104). Esta conscientização irá marcar, daí em diante, as manifestações culturais, dentre as quais, as obras literárias e jornalísticas.

O embate crítico com as classes opressoras e a sensibilização em relação aos mais humildes foi então somado à sensação progressiva de perda de liberdade durante os anos que sucederam o golpe militar de 1964. A classe intelectual que tinha crescido em um sistema político de liberdade sentiu-se vilipendiada e usurpada em seus direitos, o que contribuiu ainda mais para acentuada adesão às vertentes de pensamento de orientações “esquerdistas”, marxistas e anarquistas.

Além do momento histórico da revista, não se pode deixar de destacar que as referências intelectuais do grupo de produtores também remontam aos desdobramentos dos acontecimentos da década de 1930, referentes ao período de formação intelectual dos membros da equipe enquanto jovens. Nesse momento, o desenvolvimento urbano aliava-se a uma grande movimentação cultural no cenário brasileiro.

A efervescência artística dos anos 30, mencionada nas recordações do jornalista Carlos Azevedo como uma herança cultural compartilhada pelos integrantes da redação de *Realidade* (2007, p. 103), reunia em seu ideário o interesse pela cultura nacional e a crítica aos desajustes do sistema social brasileiro. É interessante notar que a produção cultural dessa década estabeleceu-se como consequência da década anterior. O período em questão aconteceu como um rescaldo da emblemática Semana de Arte Moderna de 1922, quando então um grupo de artistas e intelectuais vindo das elites e influenciados pelos movimentos de *avant-garde* europeus começou a voltar suas atenções para o Brasil e insuflar a tendência para renovação na arte no país. O curioso é que décadas depois (1960, 1970) esta onda modernista brasileira iria tornar-se um nacionalismo crítico com vistas para descolonização da cultura e um reconhecimento da identidade nacional, uma diretriz de pensamento que teve sua gênese em obras como “Macunaíma” (1928) de Mário de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil” e “Movimento Antropofágico”, de Oswald de Andrade. Tais movimentos acabaram semeando na intelectualidade brasileira um novo

olhar para as questões nacionais que resultou em um maior comprometimento político evidenciado na literatura social da geração de 30, calcada pelo fazer literário vinculado ao engajamento político. Será, portanto, da efervescência intelectual da década de 30 e seus precedentes e do interesse pelas questões nacionais exploradas pela literatura regionalista que os jornalistas da publicação da Abril vão retirar a sua fonte de inspiração artística e jornalística.

Leitores assíduos, de formação autodidata, fez parte da formação literária dos jornalistas de *Realidade* uma gama diversificada de autores, incluindo brasileiros e estrangeiros. Entre os autores mais lidos na juventude, destacam-se Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Erico Verissimo, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Monteiro Lobato. As obras infanto-juvenis de Monteiro Lobato foram recorrentemente citadas como leituras de infância, como salienta o jornalista Mylton Severiano:

O Monteiro Lobato é recorrente. Entrevistei todos os sobreviventes e, invariavelmente citaram a leitura de Monteiro Lobato na infância. O negócio começou em “Reinações de Narizinho”. Bom texto, mordaz. A Emília era o Lobato. Havia o espírito questionador. Quando me alfabetizei o meu pai já me colocou nas mãos os dezessete volumes da coleção infantil do Monteiro Lobato. Foram livros que li e reli até os dezessete. Depois, ele me ofereceu outros autores brasileiros ligados ao “partidão”, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Posteriormente, começou a descoberta por si mesmo: Machado de Assis, Eça de Queirós. Desta forma, eu estava com um bom instrumental quando eu cheguei ao jornalismo (anexo 1, p. 1).

Os membros do grupo formaram-se, igualmente, com os romances regionalistas da década de 1930 – Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Tiveram contato com autores estrangeiros românticos e realistas – Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant. Hispano-americanos – Gabriel Garcia Marquez e Julio

Cortázar. Russos – Máximo Gorki e Fiódor Dostoiévski. Há relatos, até mesmo, da leitura de ficções policiais de Ágatha Christie. Também educaram-se na leitura de jornais desde a infância e há casos de publicações precoces em pequenos periódicos, como exemplificam Mylton Severiano da Silva e José Hamilton Ribeiro.

Quanto às preferências musicais destacam-se, sobretudo, a música popular brasileira e a Bossa Nova. Mas também há relatos do gosto pela música clássica e pela música caipira do sertão. Entre os músicos citados estão: Pixinguinha, Lamartine Babo, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Ainda relacionado à formação intelectual, foram áduos consumidores da sétima arte. O cinema, assim como a literatura, ensinou-lhes a arte da montagem da narrativa, a construção de enredos e a concatenação de ideias. Apreciavam os filmes do neo-realismo italiano, Frederico Fellini (*La Dolce Vita*), Vittorio De Sica (*Ladri di Biciclette*), Roberto Rossellini (*Roma Città Aperta*), Luchino Visconti (*La Terra Trema*) e Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un Amore*) e, ao mesmo tempo, assistiram o nascimento do Cinema Novo e seu reconhecimento no exterior com os filmes de Nelson Pereira dos Santos (“Rio 40’”, “Vidas Secas”) e Glauber Rocha (“Deus e o Diabo na Terra do Sol”, “Terra em Transe”).

Conforme os parágrafos anteriores, podemos perceber que os jornalistas e produtores eram intelectuais em sintonia com o universo da cultura erudita, com as manifestações do povo e com a cultura popular brasileira. Essa bagagem intelectual repercutiu nas grandes reportagens, gênero particularmente explorado pela revista, e o jornalismo autoral praticado pelos repórteres contribuiu para que suas referências intelectuais se tornassem evidentes. O caráter literário apresentado pelas reportagens foi fundamental para a eleição desse gênero como mote da presente dissertação.

A marca autoral, um traço definidor nas referidas reportagens, igualmente remonta à ancestral relação entre literatura e jornalismo, uma constante desde os primórdios do jornalismo brasileiro. Tal característica direcionou a pesquisa para uso do método de análise pragmática da narrativa, cujo princípio teórico baseia-se na

compreensão da retórica jornalística inserida da tradição secular dos modelos narrativos. Uma tradição que aproxima a narrativa literária da narrativa jornalística. Ambas compartilham estruturas e estratégias ancestrais pois apresentam formas de base e princípios de composição comuns, elementos pertencentes ao objeto de pesquisa da narratologia como teoria da narrativa (Reuter, 2007, p. 10).

O estudo das reportagens leva-nos, então, a perceber certos traços comuns, tais como: presença de pontos de destaque na trama como intriga, conflito, clímax e desfecho; uso de personagens que encarnam determinado sentimento ou assunto; existência de tempo e espaço para a ação; unidade interna do relato com o encadeamento de ideias com início, meio e fim, ou mesmo, uso da ordem não linear da narrativa; variação de focos narrativos ou perspectiva do narrador; utilização dos tropos ou figuras de linguagem; recorrência aos mitos e fábulas de fundo moral sedimentados em nossa cultura; e a existência da interação entre um autor/narrador e um leitor/narratário que resultam na construção de sentido.

Assim sendo, é necessário salientar que tanto a narrativa jornalística quanto a literária não são estruturas aleatórias, pelo contrário, são produzidas em contextos pragmáticos e políticos; apresentam finalidades, mesmo que inconscientes, e desencadeiam efeitos nos destinatários. A narrativa jornalística apresenta uma particularidade centrada na constante dicotomia entre estratégias de objetivação, com finalidade da construção dos efeitos do real, e estratégias de subjetivação, que agem na construção dos efeitos poéticos. A análise sobre as reportagens da revista *Realidade*, presente no último subtítulo deste capítulo, busca estudar os textos jornalísticos sob a ótica da narratologia – teoria da narrativa. Como preconiza Motta, ela não se limita apenas a ser ramo das ciências da linguagem ou desdobramento da teoria literária, mas define-se, também, na análise e campo dos estudos antropológicos ao remeterem à cultura da sociedade, não se atendo apenas às suas expressões ficcionais (2007, p. 145).

3.1 DA TRADIÇÃO DA INTERFACE JORNALISMO E LITERATURA

A confluência entre o fazer jornalístico e o fazer literário não era uma experiência recente quando a revista *Realidade* foi lançada em 1966. Esta associação data dos primórdios do jornalismo e não se restringe somente ao âmbito cultural brasileiro. Relaciona-se ao desenvolvimento da imprensa o fato de ter sido uma instituição social atuante em momentos de intensas mudanças culturais, em meio a conflitos políticos e renovações artísticas relevantes. Nessas inúmeras circunstâncias históricas tornou-se constante a figura do intelectual que é, a um só tempo, jornalista e escritor. O trabalho na imprensa, para muitos escritores, acabou funcionando como um estágio importante em suas trajetórias profissionais, não apenas pelas possibilidades oferecidas pela aproximação com a realidade social a ser tratada, mas também como exercício na arte da palavra e da produção textual e uma possível abertura para um engajamento político – atributo que pode ter seduzido muitos literatos num tempo em que a militância nos jornais era mais usual e receptiva.

Historicamente, jornalismo e literatura são gêneros discursivos que, ao longo de suas trajetórias, constituíram vários pontos coincidentes. No decorrer do século XVIII, até meados do século XIX, os jornais sobreviveram como empresas pequenas que agiam sob alguma causa política e eram comandados por escritores, políticos e intelectuais. Nesse período, vários homens de letras trabalhavam nas redações, dando suas contribuições como agentes políticos, jornalistas e romancistas.

Nessa época, os jornais eram usados como divulgadores de obras literárias, publicadas em fascículos a cada nova edição sob a forma de *folhetins*. No período, os jornais agregavam uma plêiade de escritores que publicaram suas obras usando as páginas dos jornais como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Charles Dickens, Walter Scott e Camilo Castelo Branco. Todos foram escritores que tiveram suas obras oportunamente divulgadas "a conta-gotas", difundidos pelas

páginas dos jornais.

No Brasil existiram vários exemplos similares. Dentre eles, o mais notório foi Machado de Assis. No início de sua carreira como homem de letras, Machado exerceu a profissão de jornalista trabalhando como repórter do Senado em 1860, sendo cronista nos jornais *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta de Notícias* e *Correio Mercantil*. Um outro exemplo foi José de Alencar, que atuou como cronista por muitos anos e manteve uma coluna chamada "Ao correr da pena" no *Diário do Rio de Janeiro*.

A relação entre jornalismo e literatura perpassou a primeira fase do jornalismo político panfletário alcançando a gênese da *penny press*, a imprensa comercial no final do século XIX. As vertentes filosófico-literárias identificadas com o realismo/naturalismo e a expansão do modelo de jornalismo informativo compartilharam das mesmas inclinações ideológicas. O estímulo desencadeador era descrever a vida social e o seres humanos como eles são, isto é, estimular no leitor à percepção do mundo real sem mistificações. Resultante dessas vertentes, o estilo de jornalismo então nascente e o romance realista social vão guardar semelhanças quanto à fórmula. A partir de então, aos jornalistas era reservada essa tarefa de transmitir os fatos sociais com isenção em detrimento da opinião e da militância política que fora uma característica presente nos jornais do século XVIII.

A corrente realista impregnou também o jornalismo com sua forma de expressão embasada na visão cientificista sobre o mundo consubstanciada pela filosofia positivista. A proposta era observar e traduzir o mundo com isenção e imparcialidade científicas. A relação com o real será no realismo desapaixonada e "aparentemente" desinvestida de emoções e preconceitos, o relato das pessoas e dos ambientes é pautado pelo distanciamento, o enunciador coloca-se no lugar discreto de um mediador e seu texto será objetivo, isento de marcas enunciativas. Contraditoriamente, o realismo colocou em relevo toda uma problemática social, destacando a questão das desigualdades entre os seres humanos, opondo-se a um subjetivismo extremado, sintoma do escritor centrado em si mesmo, uma característica evidenciada anteriormente pelo romantismo. O realismo significou esse

olhar para fora do eu-lírico do poeta e também um voltar-se para a miserabilidade da condição humana diante das disparidades sociais.

O realismo percorreu a literatura do século XIX e prolongou-se pelas primeiras décadas do século seguinte ultrapassando fronteiras² nacionais e institucionalizando o romance de costumes como o romance moderno por excelência através de escritores como Gustave Flaubert, Émile Zola, Leon Tolstói e Eça de Queiroz. Escritores que, por sua vez, também exerceram o jornalismo e que igualmente não deixaram de fazer notar em suas obras literárias e jornalísticas a filiação com a filosofia que embasava o realismo social, como destaca Ponte:

Contemporâneo desta corrente literária, o jornalismo emergente no século XIX e orientado para o relato dos fatos de atualidade vai encontrar no realismo algumas de suas metáforas fundadoras com o de "espelho da vida", proposta por Stendhal, ou sua matéria-prima, os acontecimentos, como mimese dos seres e das coisas avançada por Balzac. Vai mais longe, ao apoiar-se nos seus ideais de intervenção cívica e assumir tomadas de posição num contexto político de paradoxos entre dinâmicas de conservação e transformação. (Ponte, p. 45, 2005)

A relação entre literatura, enquanto romance, e jornalismo causou reações das mais adversas no alvorecer do século XX, a exemplo de Walter Benjamin, que decretou a morte da narrativa devido à profusão de formas de expressão que aniquilavam a velha narrativa, no caso, o jornalismo e o romance moderno. Para Benjamin, o surgimento da modernidade e do modo de produção industrial capitalista teriam ocasionado uma crise nas formas tradicionais de transmissão de conhecimento, isto é, a morte da narrativa tradicional, baseada em experiências vívidas e compartilhadas. Ao contrário, as sociedades modernas teriam adotado o romance e o jornalismo que teriam

² O realismo social foi mais que um corrente literária, foi uma atitude estética e também política que atravessou gerações de escritores fazendo com que o estilo ultrapassasse fronteiras continentais. No Brasil, são significativas as obras de Aluísio de Azevedo: "O mulato" e "O Cortiço" e "O Ateneu" de Raul Pompéia.

diminuído o imediatismo da experiência entrando em choque com a cultura da oralidade e com a habilidade tradicional de narrar os acontecimentos. Na primeira metade do século, o pensador concluía nostálgico:

Cada manhã nos informa sobre novidades do universo. No entanto, somos pobres em histórias notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós qualquer fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. (1980, p. 61)

As reflexões do pensador que aproximou o romance moderno ao jornalismo foram sucedidas no decorrer da história por intensos debates a respeito das particularidades de ambos e, na primeira metade do século XX, as visões do jornalismo e da literatura despertaram respostas que acusavam seus antagonismos mas também suas confluências. No Brasil, por exemplo, Danton Jobim defendeu a diferença entre as duas narrativas, baseado na ideia de que o jornalismo representava a objetividade e a literatura encarnava a subjetividade. Por sua vez, Antônio Olinto e Alceu Amoroso Lima acreditavam que o jornalismo poderia ser considerado um gênero literário.

A associação entre os dois gêneros reconhecidamente levanta questões acerca da especificidade do jornalismo quanto à sua fidelidade com a narração objetiva dos fatos em oposição à literatura, em que os fatos enunciados apenas existem dentro do universo da narrativa e não os extrapolam, já que fazem parte do processo criativo do escritor. Por outro lado, existe uma ligação irrefutável entre o jornalismo e literatura que pode ser justificada através do uso da linguagem e da referência a um mundo real.

Em seu ensaio *Jornalismo e Literatura* (1954), Antônio Olinto argumenta que o jornalismo é um tipo de literatura do imediato, vinculada às pressões do tempo e do espaço. Ainda que o *modus operandi* do jornalismo seja condicionado pela pressão dos horários de fechamento dos jornais e limitado pelo espaço nos veículos de comunicação, esse conserva as mesmas possibilidades da literatura de

produzir obras de arte. Para o autor, o jornalismo é uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar nos acontecimentos cotidianos algumas verdades particulares e permanentes de vida do homem (2008, p. 17). Olinto, assim, conclui que o jornal possui o mesmo potencial da literatura para atingir o intelecto e a sensibilidade dos indivíduos e, ao fazê-lo, perdura como experiência cognitiva tal como a literatura.

Também um outro pensador brasileiro se propôs a discorrer sobre o tema. Alceu Amoroso Lima, em *O jornalismo como gênero Literário* (1969), classifica o jornalismo como uma arte verbal em prosa de apreciação dos acontecimentos. Para o estudioso, jornalismo é um gênero literário, pois ambos são expressões verbais com ênfase nos meios de expressão, mas que devem transcender este meio (a palavra) para serem considerados boa literatura (1969, p.41).

Em contrapartida, as normas canônicas que estabeleceram o jornalismo informativo colocaram em lados opostos estas duas formas de expressão. Danton Jobim declarou, já na segunda metade do século XX, no clássico *O espírito do jornalismo* (1957), que jornalismo e literatura são coisas distintas e a grande diferença está na condição do jornalismo ser uma narrativa do efêmero e a literatura ser uma narrativa que deseja perdurar no tempo. Para Jobim, o jornalismo é um diálogo diário, apressado, superficial com o leitor, e em sua conversa não há lugar para sentenças evasivas; o que o leitor exige é que o informe sobre tudo o que de significativo está acontecendo e vai acontecer. As respostas não podem ser as de um ensaísta, porque ao jornalista não lhe sobra tempo para longas meditações, nem as de um ficcionista, porque não lhe é lícito suprir com a imaginação as lacunas da realidade (1992, p.44).

No entanto, indiferente à posição de teóricos que pretendiam delimitar o espaço entre os gêneros textuais, a prática de aliar jornalismo e literatura rendeu várias obras tão afastadas no tempo quanto na distância. Tais obras mesclaram a grande reportagem com os recursos literários chegando a resultados surpreendentes. Alguns dos exemplos já citados neste estudo demonstram que grandes reportagens transformaram-se em obras literárias de densidade. *México Rebelde*

(1914) e *Os dez dias que abalaram o mundo* (1919), de John Reed, *Hiroshima* (1946), de John Hersey, bem como a obra literária e jornalística de Ernest Hemingway que, como correspondente na guerra civil espanhola, retirou bagagem de vida e técnicas narrativas para escrever uma obra como *Por quem os sinos dobram* (1940).

No repertório cultural brasileiro, a tradição dos escritores que levaram para o jornalismo seus pendores literários e dos jornalistas que usaram o seu talento na produção de obras artísticas suscita nomes como Lima Barreto, João do Rio e Euclides da Cunha. Euclides da Cunha esteve na Guerra de Canudos como correspondente pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 1897. Dessa experiência retirou informações e vivências suficientes para produzir *Os Sertões* (lançado oficialmente como obra literária em 1902), no qual o autor mescla a reportagem de profundidade a um verdadeiro tratado físico e sociológico do sertão nordestino, palco do conflito. O diferencial nas reportagens de Euclides, enviadas ao jornal paulista, estava no paralelo que o autor fazia com outras guerras da mesma tipologia que aconteciam simultaneamente em outras partes do mundo. Contextualizando o conflito com os fatos internacionais, Euclides da Cunha buscava gerar no leitor uma reflexão sobre o espírito daquela época. O estudioso conseguiu com seu trabalho transcender a notícia comum dos comunicados oficiais, traçando todo um panorama da região e do nordestino, bem como os problemas enfrentados pelo povo que vão além das questões climáticas e geográficas, pois o jornalista escritor manteve um contato visceral com a realidade e percebeu o isolamento histórico daquela região.

Os Sertões, uma obra calcada no trabalho “de cavação”, na imersão *in loco* de seu autor no assunto abordado, tem sua vertente congênere no universo literário da ficção. *O Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, é fruto de grande pesquisa de campo do literato feita ao longo de vários anos, resultante do interesse pela magia e riqueza cultural preservada nos rincões do país e seus habitantes, elementos que ganharam contornos de personagens épicos. Estas duas grandes obras, além de comungarem de uma densa abordagem sobre um assunto bastante menosprezado até a data de suas publicações, tais como as vicissitudes e peculiaridades da vida do sertanejo, distante das grande

metrópoles litorâneas, também indicam permeabilidade das fronteiras entre jornalismo e literatura, uma vez que a obra literária, ainda que ficcional, nas mãos de um romancista capaz de uma percepção apurada, pode reportar com densidade informativa determinada realidade. Esta vinculação entre as duas obras foi enfatizada pelo jornalista Carlos Azevedo:

Para mim o grande livro literário, ainda que crie os personagens, alguma coisa ele tem de jornalismo. O *Grande Sertão Veredas* e o contrário, *Os Sertões* do Euclides da Cunha, que é jornalismo. Mas, se você perceber, *Os Sertões* é também literatura. A diferença foi que os personagens não foram inventados. A diferença é que – exagerando aqui – no grande livro literário mesmo quando está criando os personagens, está trazendo a realidade. Por isso que eu gosto dos franceses do século XIX, como o Flaubert, Balzac, Maupassant. Eles revelam os personagens como numa grande reportagem. Nós na *Realidade* fazíamos muitas reportagens com tom de ficção. Em muitas matérias é através dos personagens que se constrói a grande reportagem. (anexo 5, p. 4)

A leitura de *O Grande Sertão: Veredas* inspirou em Azevedo a descoberta do Brasil continental, interiorano, afastado dos grandes centros urbanos, espaço onde a cultura brasileira ainda preserva qualidades pouco exploradas pela grande imprensa. Ele comenta: *O Grande Sertão: Veredas* fazia parte do Brasil que a gente estava descobrindo. Eu fui para o meio dos índios, fui para o Piauí, mostrar o sertão mais distante. E tudo isso, de alguma forma, faz parte do processo” (anexo 5, p. 4). Azevedo refere-se a reportagens como “Indinho brinca de índio” (agosto de 1966), “Estas crianças estão salvas: resgate de uma tribo” (dezembro de 1966) e “O Piauí existe” (abril de 1967). “Diamante calibre 38” (julho de 1966), por exemplo, versa sobre a vida dos garimpeiros e o cotidiano de alguns personagens de um povoado de Paranatinga, Mato Grosso, região em que os diamantes matam tanto quanto a malária.

Aqui se procura diamante. E se acha de encher a concha de mão. É fácil achar outras coisas também. O diamante vem para quem sabe e a sorte ajuda mas a malária é violenta e o cemitério já tem 20 sepulturas (Diamante Calibre 38, julho de 1966, p. 85).

Essa última reportagem trata da vida das pessoas deste povoado crescido devido ao garimpo e, também, da esperança e da ganância de muitos que se estabeleceram na região de modo provisório, a princípio, mas que acabaram ficando, envolvidos em dívidas, na expectativa de encontrar riqueza, e dos que, por deterem algum poder, acabam estabelecendo relações de mando e opressão junto ao povo do garimpo. Inspirado em Guimarães Rosa, Carlos Azedo traz para a história personagens que encarnam sentimentos, posições morais e situações humanas típicas que são exploradas pelo autor para traçar um quadro daquele povoado tendo como referências sentimentos humanos universais. A “estória” inicia com uma cena de tiroteio em um bar e com a fala de uma personagem conhecido como Mão Pelada, o qual somente será apresentado ao leitor no meio da reportagem:

É só pena que avoa, gritou Mão Pelada e se atirou de barriga no chão. Ninguém escutou a frase famosa de Mão Pelada porque o barulho era demais. As balas, varando as casas, espirravam reboco. No povoado inteiro todo mundo estava de barriga no chão, deitado para não morrer. Com um revólver vagabundo, calibre 38, e uma porção de cachaça, o mulato Ferreira deu trabalho para o delegado e seus dois soldados. Quando a rua ficou vazia, Ferreira correu para trás de um beiral no rancho, jogou o chapéu no chão e ficou atirando espaçado, o revólver falhava de dois em três tiros. (Diamante Calibre 38, julho de 1966, p. 84).

No transcorrer da reportagem, a descrição das pessoas, do local, aliada à informação sobre o funcionamento de um garimpo (que o leitor absorve serenamente sem muito esforço, pois os dados documentais se

diluem na narrativa), vão constituindo um clima que mistura indistintamente o sentimento de violência “que paira no ar”, mas também de expectativa, pois aqueles que estão vivendo ali são homens e mulheres que foram para aquela localidade com muitos planos envolvendo a esperança que um acaso lhes trouxesse a riqueza e o sucesso imediatos. Pessoas como Ursulino, “um poeta que vive no meio da gente mais ambiciosa”; Américo, “um rapaz de 18 anos que chegou a Paranatinga há um ano e que voltou para casa agora levando 200 mil cruzeiros e a surdez no ouvido”, pois trabalhava como escafandrista; Apolônio, que fez fortuna como “rei do garimpo” e pequeno latifundiário: “quem diz que Apolônio é ruim não diz toda a verdade. Quem diz que é bom também não. Apolônio é um comerciante rico, um homem que saiu de dentro do povo, um político popular”. A reportagem ainda apresenta Marta Rocha ao leitor, uma das tristes prostitutas do vilarejo, Alicinha, “a moça de casamento que só conhece Marta Rocha de vê-la passar na frente da sua casa”, e Leo, um paulista saudoso da cidade grande. Três personagens para os quais Paranatinga é “um castigo e uma engrenagem da qual não se pode escapar”. Ao final da narrativa, o “fundo moral” encontra-se na apresentação da figura do bêbado do garimpo, o Mão Pelada, Anésio Silva, um mulato escuro “37 anos que parecem 50”, chamado assim por causa de um problema de pigmentação de pele que o deixou com as mãos e os pés brancos. Mão Pelada é apresentado como único homem livre do vilarejo, pois “libertou-se de toda a ambição de enriquecer em Paranatinga. É o único que em sonhos não vê diamantes”. Temos nessa reportagem os exemplos de personagens cuja essência construída pela narrativa vai ao encontro de estereótipos consagrados pela literatura universal como o louco, o desbravador, o sonhador, o corruptor ou vilão.

A forma de estruturação de obras como as de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa comunga com as reportagens de *Realidade* nas estratégias discursivas e códigos culturais sedimentados no imaginário. O vínculo que se estabelece sugere superação de uma espécie de preconceito que permeia tanto o texto jornalístico quanto o relato histórico, uma vez que não se admite que esses sejam definidos como narrativas ou “estórias”, já que tais enquadramentos

tradicionalmente ferem o ideário fundador destes dois campos do conhecimento calcados na valorização da isenção do autor na produção do relato. Contudo, dizer que o relato histórico ou jornalístico são narrativas e que partilham estruturas comuns às narrativas literárias não é menosprezar estes dois gêneros textuais e nem torná-los menos confiáveis, mas apenas enquadrá-los na tradição da narrativa. Isso porque a estruturação das narrativas solicita a utilização de certos preceitos que já fazem parte de nossa herança cultural, em geral, e literária, em particular (como por exemplo os conceitos de trágico ou cômico). No caso de um historiador, por exemplo, trata-se de uma operação essencialmente literária o modo como harmoniza, à estrutura específica de enredo, o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Aproximar esse processo ao exercício criador de ficção não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de algum tipo de conhecimento (White, 2001, p. 102).

Com a narrativa jornalística pode-se fazer consideração semelhante. Os jornalistas tradicionalmente relutam em equipar suas produções textuais às histórias, pela proximidade do termo como o campo literário e a ficção, ainda que essa denominação seja usual no meio para designar as peças jornalísticas. Entretanto, como avalia Tuchman: “Dizer que uma notícia é uma 'estória' não é de modo nenhum rebaixar a notícia, nem acusá-la de ser fictícia. Melhor, alerta-nos para o fato de a notícia, como todos os documentos públicos, ser uma realidade construída possuidora de sua própria validade interna” (1999, p. 262).

Isso significa que, classificar os jornalistas como ator de uma cultura particular, sujeitos à uma gramática cultural definidora de regras de uma construção narrativa é, não somente subverter a noção de uma transposição literal e objetiva da realidade, mas reconhecer que as notícias são culturalmente construídas. De acordo com os pesquisadores Bird e Dardenne, considerar as notícias como narrativas não lhes nega a valoração de correspondentes da realidade exterior, mas lhes introduz outra dimensão, na qual as “estórias” de notícias transcendem as suas funções tradicionais de informar e explicar. Para eles, os relatos noticiosos possuem maior condição de informar sobre algo quando os

seus redatores recorrem a códigos simbólicos, mitos, folclores e fórmulas comuns já sedimentadas pela cultura. Ou seja, as exigências de narratividade garantem que os acontecimentos sejam mais completamente percebidos quando transformados em “estórias”, fato esse que acarreta em um paradoxo quando confrontado com os ideais da imparcialidade da profissão, isto é, “quanto mais objetivos [os jornalistas] forem, mais ilegíveis se tornam, e quanto melhores contadores de histórias forem, melhores repostas terão dos seus leitores” (1999, p. 273).

A inclusão da produção textual jornalística na tradição ancestral da narrativa dá margem a outras conclusões a respeito do debate sobre jornalismo e literatura. Faz-se possível superar a tradicional dicotomia e pensar em uma interface entre jornalismo e literatura que ultrapassa o dilema acerca do jornalismo ser ou não literatura. Isso porque, devido a sua condição de narrativa, o jornalismo pode encerrar em si tanto o compromisso com as informações quanto a utilização de recursos de estilo como a opção pela evidência autoral. Corroboram para esta avaliação as conclusões de Bird e Dardenne ao salientarem que, na qualidade de “estória”, as notícias podem até mesmo fortalecer a legitimidade do relato dos fatos.

Em síntese, o jornalismo não precisa ser considerado literatura para poder apresentar as qualidades de uma narrativa e também não necessita ser desvalorizado como jornalismo porque se utiliza de recursos literários. O tipo de jornalismo desenvolvido pela revista *Realidade* é um exemplo incontestado de como o jornalismo pode ter qualidade estética e conteúdo informativo com densidade e pertinência. Similar avaliação encontra-se em uma declaração feita pelo jornalista José Hamilton Ribeiro sobre a qualidade literária das reportagens da revista:

E eu acho que a reportagem em *Realidade* era tratada como um gênero literário. Além da parte da excelência da informação, também tinha-se a parte literária. Porque a grande reportagem com um texto bem tratado é comparada por Gabriel Garcia Marquez ao gênero literário do romance. Ele acha que a grande reportagem pode ter, ou deve ter, a

qualidade do romance, quer dizer: tem que ter uma leitura que se satisfaça por si mesma. Ela tem que satisfazer, o leitor tem que ter prazer naquela leitura pela qualidade do texto que apresenta (anexo 3, p. 3).

3.2 A IMANÊNCIA DA FORMAÇÃO INTELECTUAL DOS JORNALISTAS NAS REPORTAGENS DE *REALIDADE*

Nesta etapa da presente dissertação, procura-se contemplar a função dos indivíduos na concepção da publicação; em outras palavras, o fator individual vinculado aos intelectuais envolvidos na edificação da fórmula-*Realidade*. Tal proposta toma como relevante o peso dos produtores culturais funcionando como filtro último na tomada de decisões que preponderaram na escolha de temas, no tipo de abordagem utilizada, na forma de estruturação textual, na opção pela presença autoral quanto à emergência de estilos, no uso de primeira pessoa de singular, bem como nos demais recursos de estilo. Nesse sentido, a análise ainda abarca títulos, legendas e manchetes como elementos textuais adicionais e plenos de significado.

Concernentemente à imanência do fator cultural pretende-se considerar a formação individual de cada jornalista participante da equipe inicial (1966 – 1968) como o papel do imaginário cultural brasileiro na qual estes indivíduos estiveram inseridos e do qual extraíram suas referências intelectuais. Tais referências participaram da constituição de seus repertórios cognitivos, ideológicos e também – por que não? – afetivos que, por sua vez, vieram a ecoar em suas produções para *Realidade*.

A investigação sobre as repercussões da formação intelectual dos jornalistas nas produções jornalísticas da publicação objetiva identificar os fatores que preponderaram na composição da linha editorial. O contexto sócio-histórico e a forma de organização da equipe inicial foram definidos como elementos significativos. Não obstante, o fator referente à influência da formação intelectual dos membros integrantes da redação necessita ser contemplado, vez que a revista *Realidade* era feita por indivíduos cujo “arsenal cognitivo”, ou de

referenciais simbólicos, teve uma forte participação na conformação da publicação enquanto produto cultural. É necessário, ainda, salientar que o público leitor apresentou-se como uma instância importante no processo enquanto participante na construção de sentido e na cumplicidade tácita com os jornalistas, o que indica afinidade intelectual dos leitores para com o grupo editorial da revista.

Na presente análise procurou-se considerar a repercussão desses precedentes na produção de gêneros jornalísticos como as grandes reportagens e as variações do gênero, como o conto-reportagem. Destacaram-se como fatores de relevo os precedentes ideológicos calcados na formação dita “de esquerda” cujas raízes são advindas de vertentes de pensamento tais como o marxismo e o anarquismo nas suas mais diversas “matizes”. Contudo, não se pretende aqui elencar, conceituar ou definir em pormenores tais diretrizes de pensamento, uma vez que tais linhas de raciocínio não são o foco de presente estudo. Por outro lado, é de suma importância identificar suas manifestações e posicionamentos críticos enquanto discurso nos textos jornalísticos explorados. De forma similar, procurou-se considerar o retrospecto das referências artísticas e jornalísticas do membros da equipe inicial e verificou-se, com isso, uma formação cuja base fundamental estava ancorada nos mais pertinentes autores, movimentos e expressões da cultura brasileira da primeira metade do século XX.

Um traço de relevância nesta preponderância da formação intelectual na revista foi a sintonia ideológica e artística entre os seus membros formadores com as manifestações culturais e artísticas ditas engajadas e militantes referentes ao período estudado. Essa coesão ideológica de coletivo foi determinante na formação do *modus operandi* no processo produtivo, como abordado no segundo capítulo deste trabalho. Contudo, deve-se também ressaltar que tal harmonia também deve ser creditada a uma época de quebra de paradigmas e às relações de afeto e cumplicidade constituídas na redação, como recorda José Carlos Marão. Para o jornalista, havia uma unidade ideológica em sentido mais amplo que o meramente político: “Havia uma certa unidade de pensamento entre o pessoal que trabalhava lá, embora quase todos fossem filiados a organizações políticas diferentes; clandestinas e

diferentes. Mas, com relação ao comportamento social, havia uma certa homogeneidade”. (Marão in Leister, p. 145)

Assim, durante seu período de atuação no mercado, a revista *Realidade* apresentou-se com postura transgressora inserida no ramo das revistas de informação geral. Subverteu em linguagem e temática e, para tal, as características dos profissionais que a produziram foi preponderante.

Mas, se nos primeiros anos a equipe, a rigor, estimulou o debate e esteve à vontade para tratar da área da moral e dos costumes, na área da política ela tendeu a ser mais cautelosa, ainda que a redação fosse constituída por profissionais politicamente engajados. Voltada para segmentos da população que formavam “a elite pensante” do país, a revista tocava em assuntos delicados. Porém, não chegava a ser explícita na abordagem contra o regime militar ditatorial, por exemplo. Nos perfis traçados dos presidentes militares, como em “Este é o Seu Humberto” (junho de 1966), “Feliz aniversário Seu Arthur” (maio de 1966), “Um garoto chamado Arthur” (fevereiro de 1967), feitos por Luiz Fernando Mercadante, questões relacionadas ao golpe de 1964 e ao autoritarismo não foram mencionadas de forma explícita nem sequer levantadas pelo repórter, fez-se uma descrição bem humorada e, por vezes, pretensiosamente ingênua e prosaica dos ditadores.

Por sua vez, em outra ocasião, na reportagem de José Carlos Marão sobre os censores (“Isto é proibido”, junho de 1967) o jornalista usa do recurso da ironia para tratar um tema que começava a inquietar os produtores culturais e os jornalistas do período: a censura. Marão começava o seu texto descrevendo o personagem principal, A. Romero Lago, chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas, que chefiava 16 homens encarregados de assistir a pelo menos quatro filmes por dia, verificar se “chocam, despertam violência, ofendem o decoro público ou subvertem” e julgar se deveriam proibir tais filmes para menores, cortar ou até interditar uma fita inteira. Contraditoriamente, o jornalista sugere que Romero Lago pôde fazer o seu trabalho a contra-gosto, já que não gostava de cinema. Daí a grande ironia:

O chefe Romero do Lago, porém, não gosta de

*cinema. Quase nunca entra na sala de projeções do departamento. Sem confessar sua indiferença, explica que não assiste aos filmes para poder opinar posteriormente, **sem grau de recurso** (grifo nosso), sobre qualquer dúvida surgida entre os censores. (Isto é proibido, p. 94, junho de 1967)*

Marão ainda complementa com o parecer categórico de um dos censores que antecedeu Lago na chefia do Departamento, Pedro José Chediak, sobre um filme de Ingmar Bergman. Para o censor, “O Silêncio” não tem mensagem nenhuma, é vazio. Ingmar Bergman fez fama e deitou na cama” (Isso é proibido”, p. 97). Entende-se que o fundo teórico para estas estratégias retóricas originava-se das ideias comungadas pelos componentes da equipe inicial, ainda que pudessem haver diferenças entre os próprios membros do grupo, reflexo da própria segmentação das vertentes de esquerda na época.

No entanto, *Realidade* não pode ser vista como uma revista politicamente partidária. Pelo menos não nos moldes de alguns dos jornais alternativos da década de 1970, embora os jornalistas da revista estivessem atrelados às ideias ou mesmo a partidos desta linhagem. De acordo com Frei Betto, que colaborou como repórter da revista no período: “Não se tinha a veleidade de fazer uma revista de esquerda, mas sim de fazer uma revista ousada, que tocasse fundo nos temas considerados tabus, como forma de oxigenar o pesado e irrespirável ambiente da ditadura que nos governava (p. 1, anexo 7)”.

Dessa forma, a contestação ao regime não era explícita e o discurso de esquerda trilhava caminhos alternativos, abordando temas subjacentes e/ou utilizando expressões que eram típicas ao seu repertório. Isso acontece, por exemplo, em um perfil de Roberto Carlos³ feito por Narciso Kalili na segunda edição, em maio de 1966. Em “Vejam quem chegou de repente”, Kalili aborda a nascente indústria cultural brasileira e “a revolução” da Jovem Guarda. Nas entrelinhas, o repórter traça as características de um público equiparável aos fãs que

³ Roberto Carlos foi perfilado em uma outra edição de *Realidade*. Contudo, a reportagem feita por Roberto Freire, “Este homem procura um caminho” (novembro de 1968), mostra, em um perfil mais humanizado, o profissional talentoso e a pessoa sensível por trás do mito.

circulavam em torno dos *Beatles*. O público da Jovem Guarda é assim descrito, pelo repórter, como fanático e um tanto imbecilizado:

Roberto Carlos mede a distância e se atira em direção o Aero-Willys. Vidros fechados, portas travadas o carro começa a receber socos, pontapés, tapas e arranhões. As fãs mais apaixonadas, de idade entre 10 e 16 anos, choram, gritam, riem, acenam, desmaiam, são pisadas, empurradas, apanham dos guardas mas acompanham o carro até onde não conseguem mais correr. A rua do Teatro transforma-se numa praça de guerra, as meninas atrás do cantor, os rapazes atrás das meninas. (“Vejam quem chegou de repente”, p. 76 maio de 1966)

Sabe-se que na época os apreciadores da Jovem Guarda eram vistos pelos jovens com inclinações políticas esquerdistas como alienados pela influência da música estrangeira. Tais jovens davam preferência às músicas da cultura popular brasileira, em geral, produzidas por Geraldo Vandré ou pelo então iniciante Chico Buarque de Hollanda, por exemplo. Sem pretender entrar no mérito de uma questão polêmica desde aquela época, e buscando ater-se à análise aqui realizada, pode-se inferir que o jornalista tenciona dirigir-se a esse público politizado, pois é com ele que a reportagem de Kalili poderia criar vínculos cognitivos, ainda que na matéria constem comentários bem articulados tanto de simpatizantes quanto de não simpatizantes e, até mesmo, a análise de um psicólogo sobre o assunto, Roberto Freire. Essa posição do repórter fica patente quando perfila o jovem Roberto Carlos:

*Roberto Carlos não mostra o mínimo interesse pelo que chama de **problemas dos adultos** (grifos no original). Nunca ouviu falar em Roberto Campos e reage com o ceticismo dos simples quando alguém, por acaso, lhe diz que um dia o homem pode chegar à Lua. Suas leituras exclusivas são as revistas infantis. Não tem a mínima ideia do que seja o Vietnã e do Brasil conhece muito pouco. Não sabe*

quem é o governador de Minas Gerais, nem sabe que o Congresso Nacional é formado pela Câmara Federal e pelo Senado. (“Vejam quem chegou de repente”, p. 78, maio de 1966)

A utilização da forma indireta de contestar o sistema, subentendendo as posições políticas dos jornalistas, teve clímax na última edição dirigida pela equipe inicial, de dezembro de 1968. No conjunto das matérias que compuseram essa edição destacaram-se: aquela que mereceu a capa, “Este é o camarada Prestes”, de Paulo Patarra, a reportagem com tons de suspense e tensão conseguia uma entrevista exclusiva com Luiz Carlos Prestes por meio de uma operação sigilosa que levou Patarra até o então secretário-geral do PCB, na época na clandestinidade. Além da curiosa coincidência do lançamento da revista com a capa de Prestes no mesmo mês em que o estado militar havia editado o AI-5, trata-se de uma reportagem que em seu texto se utilizava de uma espécie de “meta-jornalismo” ao expor para o leitor o processo de produção da pesquisa. O texto, para favorecer esse sentido, era redigido em primeira pessoa do singular e produzido com o uso de várias digressões, isto é, a experiência da viagem sigilosa até Prestes é interrompida a cada instante com recordações de como a história desta reportagem começou:

Em fins da agosto, o jornal carioca Última Hora publicou uma nota em que afirmava que Realidade estava preparando uma reportagem sobre o PCB. Era verdade. Como é verdade que há mais de um ano – onde quer que estivessem – os repórteres da revista tinha a recomendação: espalhar que estávamos interessados em entrevistar Luís Carlos Prestes.

Alguns dias depois da nota publicada no Rio. A campanha do meu apartamento, em São Paulo, tocou pelas 10 da noite:

– Gostaria de conversar com o senhor. É coisa de interesse da sua revista (“Este é o camarada Prestes”, p. 40, dezembro de 1968).

A reportagem ainda trazia em *box* uma retrospectiva da história do partido comunista no Brasil intitulado “Brasil: a longa história do Partido Comunista”, as últimas deliberações dos congressos renunciando um estado de tensão política como o título “O que afinal querem os comunistas brasileiros?” e finaliza com um dossiê sobre a trajetória de Prestes, “Prestes: 46 anos de muita conspiração”. O peso do clima de recrudescimento do governo ditatorial e o fato de que a equipe estava prestes a se esfacelar ganhou significado por meio do próprio editorial que anunciava o afastamento de Paulo Patarra da função de editor-chefe, e também por meio de outras matérias como “O juri é soberano”, assinada por Domingos Meireles, que trazia o funcionamento de um conselho de jurados em uma corte paulista no qual o repórter questionava se “quem julga estará a altura de tamanha responsabilidade?”, o estado de desconfiança de certos setores da população com relação às autoridades fazia coro a essa indagação. Nesta edição ainda continha “Agonia e queda de Salazar”, de Odylo Costa Filho, sobre a “queda” política e de sentido literal do ex-ditador português; a matéria “O Tropicalismo é nosso, viu?” (não assinada), que reafirmava o compromisso da classe intelectual com a brasilidade, embora os tempos fossem difíceis; “A revolução dos bichos”, conto de George Orwell, realmente providencial para aquele momento; e a profética e também irônica quanto a titulação, “Nestas esquerdas o Brasil confia”, de Fernando Orácio da Matta, que trazia o perfil dos jogadores canhotos: Gérson, Rivelino e Tostão, que então preparavam-se para disputar a Copa do Mundo no México em 1970.

Essa foi a última edição produzida pela equipe inicial e apresentou-se para os seus leitores como uma espécie de despedida “não intencional”, já que foi capaz de reunir naquele dezembro de 1968 todas as qualidades mais pungentes de *Realidade*. Dentre o material publicado nesta edição, tem-se uma reportagem que, em particular, demonstra tal avaliação, isto é, ela encerra em seu texto o conjunto de características que definiram o estilo da publicação, notadamente o jogo das transgressões temáticas e textuais. Assinada por Eurico de Andrade, “Guerra e Paz no Kibutz” trata do cotidiano de um Kibutz no Estado de Israel. Mostra o funcionamento da fazenda coletiva israelense e os

resultados de uma sociedade que vinha dando certo ao reunir judeus de várias partes do mundo, incluindo brasileiros, e ao associar o ideário de uma sociedade socialista à mística da “terra prometida”. No primeiro parágrafo, Andrade concentra a atenção do leitor na história de um menino francês chamado Claude, que se prepara para ir com seus pais para um Kibutz:

Nem o menino, nem seus pais entendiam perfeitamente as particularidades do Kibutz. Viver sem dinheiro, em regime de total igualdade, o trabalho ter o mesmo valor qualquer que seja a profissão, as crianças dormirem em suas próprias casas à parte – isso tudo representa uma mudança brusca demais no destino de qualquer pessoa, para que seja compreendido sem uma longa vivência. (Guerra e Paz no Kibutz, p. 119, dezembro de 1968)

Da história de Claude, Eurico de Andrade parte para uma longa definição acerca de como funcionava a vida das pessoas do Kibutz, inclusive citando as dificuldades encontradas nesta região do Oriente Médio; o manejo de uma terra árida; a convivência com os conflitos bélicos ali existentes; o rodízio das funções de trabalho, incluindo o emprego de pessoas muito capacitadas intelectualmente em funções tidas como menores em nossa cultura; e o tratamento igualitário nas questões de gênero, com mulheres e homens trabalhando em iguais condições de dignidade em prol de um bem coletivo, pois o cuidado com as crianças de todo o Kibutz era feito em separado por alguns indivíduos, enquanto os outros trabalhavam em diferentes funções. Eurico usa uma expressão típica do discurso esquerdista quando se refere a esse assunto:

*Muitas vezes a mulher, enquanto empurrava o arado sentia vontade de amamentar seu filho, mas tinha vergonha de falar nisso, como se seus sentimentos fossem uma traição **pequeno-burguesa** (grifo nosso) ao movimento. Nessa fase, a escolha da educação coletiva foi menos do que uma teoria: era uma necessidade prática. (Guerra e Paz no Kibutz, p. 123, dezembro de 1968)*

E Eurico “costura” todas essas informações elogiosas associando deliberadamente o ideal socialista àquela condição social encontrada em uma parte da reportagem cujo subtítulo significativo é “Da Rússia ao mar da Galiléia”. E assim começa: “O primeiro Kibutz foi fundado em 1909 por judeus que escaparam dos *progroms* russos de 1905, para recriar o Estado judeu sob influência do socialismo...”. Nota-se uma valorização dada à forma de gerenciamento social e econômico ao kibutz, ainda que o repórter deixe a entender que esta seria uma experiência muito particular:

Para criar sua nação, os sionistas pioneiros – intelectuais de mentalidade urbana – criaram a mística da terra, do retorno ao solo, da satisfação pelo trabalho manual. Decidiram então estabelecer uma comunidade agrícola onde se abolisse a propriedade privada, o uso do dinheiro, a mão-de-obra assalariada. Dariam idênticos direitos ao homem e à mulher, e o trabalho seria valorizado em si mesmo, não havendo qualquer distinção entre profissões e tarefas. Os lucros seriam repartidos por igual e todos teriam iguais direitos, mesmo poderes e idênticas responsabilidades. (Guerra e Paz no Kibutz, p. 121, dezembro de 1968)

“Guerra e paz no Kibutz” contrasta-se com outra reportagem de Eurico Andrade que também falava sobre camponeses e suas terras mas, neste outro caso, a terra era o nordeste brasileiro e seus habitantes eram pobres camponeses famintos. Em “Eles estão com fome”, de agosto de 1968, Andrade ateu-se à problemática das secas e do descaso dos governantes com relação ao assunto. Na reportagem, o mesmo território árido que em Israel, por meio da solidariedade e da tecnologia a favor do bem estar humano, favorece os meios da existência comunal, na Zona da Mata pernambucana encontra-se devastado pelas secas anuais e pela fome de seus habitantes enquanto a riqueza brasileira é concentrada nas mãos de poucos em “ilhas de excelência” nas metrópoles. A conclusão da matéria de Eurico não é nada animadora, pois reitera a falta de ação social e governamental perante o problema ainda que

muitos estudiosos o tenham apontado e sugerido políticas públicas para solucioná-lo. Do contraste entre essas duas reportagens, pode-se inferir que uma possível salvação para problemas tão recorrentes, como a miséria e a fome, é a melhor e mais igualitária redistribuição de renda, a exemplo do Kibutz judeu. Dessa forma, a posição política do repórter encontra-se latente no texto, uma estratégia narrativa que pôde ser encontrada em outras reportagens da *Realidade*, no entanto, o engajamento político não era uma diretriz da revista nem tampouco participava da forma de organização da equipe inicial.

Sabe-se que havia membros de células de organizações clandestinas dentro da redação. Contudo, esse não era um fator que pudesse levar a revista a se organizar internamente e estrategicamente de forma política ou a ter uma característica militante, pois havia um projeto editorial não partidário. Quando se tratava de temas envolvendo questões relativas ao governo ou a partidos, a abordagem apenas resvalava na condição política vivida pelo próprio país no período. Em seu conjunto, as matérias transigiam muito mais no âmbito de costumes e na própria produção do texto. Para José Hamilton Ribeiro, *Realidade* caracterizou-se por dois fatores: pela temática e pela questão da linguagem. “Eu acho que *Realidade* tem duas vertentes: a temática, que foi uma sucessiva quebra de tabus que a imprensa não tratava ou porque se achasse incompetente ou porque achasse que aquilo não cabia. E tinha a questão da linguagem que na minha opinião é a coisa principal da revista”.(anexo 3, p. 3).

Realidade foi, assim, uma experiência transgressora tanto textual quanto tematicamente, mas abarcava diversas matizes de um pensamento libertário que circulava no período. A revista tinha um teor revolucionário que tendia mais para uma visão solidária e contestadora do que propriamente político-partidária. Para o escritor e jornalista Roberto Freire, “Nós passávamos um humanismo marxista, anarquista, de nossa formação, que era muito bonito. Eu acho que esse humanismo dava um grande encanto à revista. A maneira de ver o homem e de entender o comportamento humano” (Roberto Freire in Leister, p. 189).

O entrosamento com doutrinas de esquerda e com a obra literária de escritores que usavam a sua arte como “bandeira de luta” era

recorrentemente explorado. Uma reportagem de Roberto Freire favorece a ideia de que a bagagem intelectual e ideológica esteve latente na produção jornalística. Trata-se de “Meninos do Recife”, da edição de agosto de 1967, um trabalho de reportagem de imersão que rendeu o “Prêmio Esso 1968” para Freire, e que, não coincidentemente, já havia começado no jornalismo com trabalhos de cunho social na revista *Brasil Urgente*⁴.

Na reportagem de Freire, estão condensadas as fundamentais características do jornalismo apresentado por *Realidade*: reportagem de profundidade advinda da vivência do assunto-tema, texto literário, voz autoral, sensibilidade às questões nacionais e riqueza de dados informativos.

“Meninos do Recife” versa sobre as crianças que vivem nas ruas sofrendo o abandono, o vício, a prostituição, a fome e tantos outros males da mendicância, reunido-se em bandos hierarquizados sob códigos de honra extremamente radicais, tornando-se, também, micro sociedades em que experimentam toda sorte de vivências humanas e por meio das quais praticam pequenos crimes e buscam meios de subsistir em uma realidade devastadora. A reportagem estrutura-se em abordagem equiparável a “Capitães de Areia” (1937), de Jorge Amado, e também se assemelha a uma reportagem de João do Rio sobre a mendicância infantil, intitulada “Os que começam...”, que data do início do século XX e compõe a obra “A alma encantadora das ruas”. A comparação com as duas obras está calcada em termos de sensibilidade e fidelidade à agressiva condição dos menores carentes.

Para realização deste trabalho, Freire corajosamente foi viver como um ambulante vendendo cafezinhos nas ruas de Recife para conquistar a confiança das crianças. Na edição apresentada em agosto de 1967, o jornalista cria dois personagens que o encarnam na “estória”, Maurício e Maria, dois jovens recém-formados, “ela em enfermagem e ele em direito”, que decidiram dedicar-se ao auxílio direto aos menores

4 Roberto Freire participou da produção da revista *Brasil Urgente*, semanário alternativo da esquerda católica, produzida em conjunto por leigos e frades da Ordem dos Dominicanos sob a direção do frade Carlos Josafá que representavam na época a militância clerical. Na revista, Freire havia sido diretor-responsável e membro do conselho.

abandonados indo viver com eles, dando-lhes amor, restituindo-lhes o respeito a si mesmos e ao próximo até que estivessem livres das ruas e verdadeiramente bem encaminhados. De fato, esse trabalho foi feito em uma primeira etapa por Roberto Freire, e noutra pelo fotógrafo Geraldo Mori, isso porque as fortes experiências vividas por Freire, como a entrega de uma menina de 12 anos para a prostituição pelos próprios pais e o espancamento e morte de um menor delator do grupo, foram tão impactantes a ponto de causar-lhe uma crise de *angina pectoris* e, por isso, paralisou a reportagem durante algum tempo, como destaca em trecho de sua autobiografia:

A experiência estava sendo muito dura e difícil para minha sensibilidade exaltada e desprotegida, em se tratando de crianças. Entre outros lances de muita emoção ao conviver de modo cúmplice com a miséria infligida ao ser humano ainda criança, e de muito risco por participar de sua vida marginal, repleta de conflitos com bandidos de todo o tipo e, como, para poder realizar a reportagem, tornei-me parceiro e amigo desses meninos, sofria também com eles a repressão policial (...) (Freire, 2002, p. 260).

A reportagem estrutura-se em três formas de texto que se intercalam e são diferenciadas tanto graficamente quanto pela disposição espacial no papel. Em uma dessas formas tem-se, em itálico, a narrativa centrada nas personagens Maria e Maurício e no seu trabalho com as crianças Manga Rosa, Bingobau, Só-João, Maçarico e outras que não têm seus nomes identificados. Esta forma explora os efeitos poéticos da narrativa jornalística, pois nela encontram-se as descrições de personagens, cenas e diálogos:

Meia noite em Recife. Maurício vem caminhando pela calçada deserta da avenida Conde de Boa Vista. Cansado e com fome carrega – dependurada ao pescoço – a caixa com a garrafa de café quente e os copos de papel. Alguns metros atrás não conseguindo mais acompanhar os passos do amigo,

Maria com a bandeja de doces de coco sustentada nos ombros. Quando Maurício para diante de um edifício e encosta-se ao muro, Maria sente um grande alívio. Apressa o passo e chega ao seu lado. Vai-lhe falar mas surpreende-se: Maurício está chorando. Segue seu olhar: diante de uma grade de ferro, sentada no degrau e com a cabeça coberta pelos cabelos e um braço, dorme uma menina de uns 12 anos. (“Meninos de Recife”, p. 25, agosto de 1967)

Em uma outra forma de texto, encontram-se explorados os efeitos do real (especificação de datas, localidades, estatísticas e dados documentais) ali pautados por trechos de jornais da época que tratavam sobre delinquência juvenil, sobre criminosos que prostituíam garotas entre 9 e 14 anos e também sobre o aumento no número de crianças que viviam nas ruas da capital pernambucana.

*“Diário da noite” (Recife) – “Polícia acha que assaltantes de Boa Viagem são pivetes”. O pessoal do 7º Distrito Policial acredita que a **gang** que assaltou sábado de madrugada, o Lanche Madrid, imobilizando as pessoas que estavam no local sob ameaças de revólveres e roubando Ncr\$ 1.000,00 da registradora, é composta por delinquentes juvenis” (Meninos do Recife, p. 26, agosto de 1967).*

Na terceira forma textual apresentada, tem-se um texto jornalístico que reúne dados informativos incorporando-os a uma análise de caráter sociológico sobre o assunto referente aos menores que vivem nas ruas. Reporta-se às circunstâncias de abandono e uso de crianças na mendicância pelos próprios pais que têm nelas sua forma de sustento e também ao uso dessas por criminosos em assaltos. Atribui-se ao problema o crescimento da miséria em Recife que, por sua vez, é também um reflexo da urbanização desordenada na capital.

Em administração sanitária classificam-se as crianças em: infantes (menores de 1 ano); pré-

escolares (de 1 a 6 anos); escolares (de 7 a 14 anos). Nos países ou regiões sub-desenvolvidas, porém, a criança é mão de obra logo após os 7 anos de idade e às vezes até antes. Desse modo ela provê por conta própria suas necessidades principais e permite à sua família melhores oportunidades financeiras. (Meninos do Recife, p. 31, agosto de 1967)

O tema sobre menores de rua foi abordado em outra reportagem, desta vez de Dirceu Soares, em “Pedrinho não passa de uma criança”, de setembro de 1968, na qual o repórter atribui a delinquência juvenil à desestrutura familiar e a miséria das classes sociais menos favorecidas. De fato, em *Realidade* a crítica aos problemas sociais que mais afligem o Brasil era uma pauta permanente. A formação intelectual e a sensibilidade desses jornalistas criou condições para que esse interesse se manifestasse principalmente no que se refere ao contato com obras de intelectuais e literatos reconhecidos no âmbito cultural brasileiro.

Nos relatos proferidos pelos membros da equipe em entrevistas e textos autobiográficos, a referência a Monteiro Lobato é recorrente, principalmente no que se refere às obras infanto-juvenis, tais como “Reinações de Narizinho” (1931), “Caçadas de Pedrinho e Hans Staden” (1933), “Histórias do mundo para crianças” (1933), “Emília no país da gramática” e “Aritmética da Emília (1934), “Serões de Dona Benta, História das invenções” (1937), “Dom Quixote das crianças” (1936), dentre outras estórias, das quais eles extraíram da infância elementos da cultura nacional e universal, bem como um peculiar senso de curiosidade em relação aos diversos campos do conhecimento, tais como a história, as ciências e as artes, e essencialmente o descobrimento das riquezas e misérias do povo brasileiro no que desembocou em um nacionalismo crítico não ufanista que, por sua vez, ecoou no jornalismo da revista. A influência de Lobato sobre sua geração é assim destacada por Carlos Azevedo:

Uma coisa que eu acho que marcou a minha geração toda foi Monteiro Lobato, com aquela coleção

infantil. Eu acho que aquilo ali foi a Universidade de muita gente, a minha pelo menos, ou aquilo que eu entendia de mundo naquela época. Atribuo à Monteiro Lobato uma postura, uma influência revolucionária sobre a classe média da época, eu acho que foi um grande revolucionário. E a literatura infantil dele transformou as cabeças, a minha inclusive. (anexo 5, p. 2)

A obra literária e jornalística de Monteiro Lobato no trabalho desempenhado em *Realidade* faz-se evidenciado em um ponto marcante que é o espírito instigador e a sagacidade, presentes em reportagens que trataram de uma gama variada de assuntos sobre as ciências naturais, os avanços tecnológicos e medicinais, a história e o universo do conhecimento em geral. Os progressos da medicina e das ciências foram alvo dos trabalhos de pesquisa como as de José Hamilton Ribeiro, em “Uma vida por um rim” (dezembro de 1966), sobre os novos procedimentos de transplantes de órgãos e a vida dos transplantados; “Dente por dente” (abril de 1967), sobre odontologia; “Abra os olhos” (maio de 1967), sobre questões relacionadas à saúde da visão; “A longa viagem de um sanduíche” (setembro de 1966), que trazia o funcionamento do sistema digestivo; e “A cara do pai ou a cara da mãe?” (outubro de 1968), uma abordagem sobre genética pouco comum para a época. Tais reportagens do gênero faziam um jornalismo científico em um tempo em que essa modalidade era ainda incipiente no Brasil. Os textos de Roberto Freire sobre medicina e psicanálise iam na mesma linha, como exemplificam “Psicanálise” (setembro de 1966); “O homem está angustiado” (agosto de 1968); “Médico pode matar?” (abril de 1968), matéria pioneira que tocava no tema eutanásia; “O que o cérebro sabe do cérebro?” (maio de 1968); e “Zerbine quase tira o coração de José” (julho de 1968), outra reportagem que falava sobre transplantes de órgãos. Mas a temática saúde e medicina não ficou restrita aos dois repórteres. Também Narciso Kalili abordou-a em “Silêncio: eles estão abrindo um coração” (agosto de 1966), texto de grande riqueza descritiva de cenas, personagens e diálogos, mas também produzido com sensibilidade ao narrar a estória de uma garotinha do

interior de Santa Catarina que vai para São Paulo com os pais em busca de tratamento médico para uma rara doença.

A inclinação para responder perguntas de interesse geral foi uma seara em que novamente a revista *Realidade* foi precursora, sendo que, após o sucesso perante ao público de matérias sobre assuntos diversos, a Editora Abril partiu para uma segmentação a fim de atender às necessidades do mercado e, lançando vários produtos editoriais do gênero, como a série de fascículos *Conhecer*. Em *Realidade*, tal abordagem vinha sob a forma de títulos indagativos e reportagens que, de certa maneira, procuram responder a diversos questionamentos, como exemplificam “Quem são os culpados?” (abril de 1967), sobre crime e sistema judicial, de Narciso Kalili; “Quem são estes senhores?” (março de 1968), sobre os governadores estaduais do Brasil; e a audaciosa “Há liberdade no Brasil?” (setembro de 1966), essas últimas de Luiz Fernando Mercadante. Nessa mesma linha, apresentaram-se “Quanto custa o Brasil?” (novembro de 1967), de Eurico Andrade, sobre o orçamento nacional de 1968; a polêmica “Existe racismo no Brasil?” (junho de 1967); “Para que serve um vereador?” (maio de 1968), de Afonso de Souza e “Quando o casamento fracassa: desquite ou divórcio?”, a última assinada por José Carlos Marão. Indagações que se transformavam em enquetes polêmicas sob a força daquela circunstância: “Como pensa o Congresso (e como votaria se pudesse)?” (dezembro de 1967), de Carlos Castelo Branco, sobre o Poder Executivo e as fragilidades do projeto autoritário de governo” e “É verdade que o Brasil está nas mãos dos militares?” (junho de 1966), questão de última página que confrontava a extensão do poder militar na vida das pessoas.

Pode-se inferir que a obra de Monteiro Lobato esteve presente em *Realidade* na exaltação da brasilidade e também no embate a um nacionalismo tacanho calcado no ideal de um progresso imediato e a qualquer custo. Por isso, ao mesmo tempo em que a revista publicou reportagens que cortejavam com o patriotismo ao ressaltar temas referentes à cultura brasileira – como o futebol em “O feitiço brasileiro em Londres” (julho de 1966), de Milton Coelho, sobre o campeonato mundial que acontecia naquele ano; “Obrigado, Garrincha” (março de 1968), um perfil do jogador feito por Roberto Freire; as referências

culturais afro-brasileiras em “É luta, é dança, é capoeira” (fevereiro de 1967) e “Minha gente é de santo” (janeiro de 1967), ambas de autoria de Roberto Freire – também lançou holofotes para os problemas nas estruturas política e econômica do Brasil e para as graves desigualdades sociais existentes em decorrência da má administração do país, como exemplificam “A aventura de abrir caminho” (agosto de 1968), de Eurico da Andrade, sobre a difícil rotina dos caminhoneiros convivendo com estradas em péssimas condições de tráfego e o que isso acarretava em perdas de oportunidades de crescimento econômico para o Brasil; “Sou um homem marcado” (Abril de 1968), sobre os salineiros do Rio Grande do Norte, também de Eurico Andrade; e “Eles vivem embaixo da terra” (junho de 1967), de Narciso Kalili, sobre os mineiros de Santa Catarina.

A defesa pela livre extração do petróleo em território brasileiro foi uma causa na qual Lobato depositou considerável parte de seus anos de vida, assim como investimentos pessoais e disposição, causando-lhe até mesmo prisão durante a ditadura Vargas, na década de 1940, por ter enviado uma carta ao estadista denunciando o interesse de empresas estrangeiras em negar a existência do petróleo em terras brasileiras e a submissão das elites nacionais aos seus interesses escusos. Ele acreditava no potencial brasileiro de produzir Petróleo e defendeu publicamente a proposta de entregar a responsabilidade da extração para as mãos da iniciativa privada, assim como criticou a burocracia governamental que obstaculizava ao cidadão comum a perfuração do solo em busca do “ouro negro”. Essa sua “bandeira de luta” em favor do petróleo nacional está presente no livro “O escândalo do petróleo e ferro”, de 1936, em que faz uma apologia ao potencial das riquezas naturais do Brasil e explica como proceder para utilizá-las em vista do progresso e desenvolvimento da nação. O tema do petróleo será abordado por *Realidade*, que também vai levantar a questão acerca da estatização da extração do óleo. O assunto ganhou espaço desde a primeira edição com a reportagem de Carlos Azevedo “Esse Petróleo é meu” (abril de 1966) que, como já foi mencionado no presente estudo, tratou do cotidiano de um semana de atividades dos operários de uma plataforma de extração da Petrobrás em Carmópolis, Sergipe. Na

reportagem, narra-se em detalhes todo o processo de perfuração do solo até a erupção do óleo, pela perspectiva dos plataformistas envolvidos na ação. São eles, brasileiros anônimos como o *pusher* Agá, o mestre sondador, e seus homens que protagonizavam a extração do petróleo brasileiro, e não o Estado:

Na noite do dia da perfuração do poço 67 que já tinha 273 metros, Agá estava na plataforma olhando o trabalho. Aquela turma tinha dois novatos e o trabalho não estava rendendo. Estavam tirando os tubos de dentro do poço para trocar a broca que se gastara. O pusher quis saber o que se passava. Camarão Donzelo, um veterano lhe respondeu.

– Dois homens novos na plataforma. Agá temos que ajudar se não se matam.

O pusher afastou o sondador dos comandos e avisou.

– Vou tocar. Ninguém pode fazer o serviço do outro. Só se aprende fazendo.

E recomeçou tudo como gestos precisos, retirando tubos rapidamente, acelerando o trabalho aos poucos. Os plataformistas sem alternativa, tiveram que ir também embalando. No começo preocupados com cabos e tubos, com os ferros se batendo, mas depois pegando o ritmo. Passada um hora a broca já estava fora do poço e os novatos cansados mas excitados, se movimentavam com segurança. (“Esse petróleo é meu”, p. 84, abril de 1966)

Ao final da reportagem, um *box* em linguagem referencial jornalística fazia um retrospecto da história do petróleo brasileiro desde as especulações da inexistência na década de 1930 até aqueles dias citando para isso a passagem de Lobato e seu envolvimento no assunto.

Na década de 30, Monteiro Lobato escreveu livros violentos contra a mentalidade existente, iniciou a longa luta pelo petróleo brasileiro. O escritor insistia em que sem petróleo não sairemos da

miséria. Em 1937 estendia até às crianças a sua indignação num livro chamado “O poço do Visconde”. Nesse livro o seu sabuco-cientista, o Visconde de Sabugosa, anunciava que na Bahia, em Lobato, nos subúrbios da capital, se abriram poços de excelente petróleo. (“Esse petróleo é meu”, p. 48, abril de 1966)

O repórter, mais adiante, ao relatar a descoberta de reservas petrolíferas em Lobato, Bahia, em 1939, menciona a lei que criou a Petrobrás em 1953, assinada por Getúlio Vargas, e finaliza traçando um panorama do progresso da produção de petróleo no país. Na edição de outubro de 1968, a revista ainda voltaria ao tema com a enquete “O monopólio da Petrobrás é útil ao Brasil?”.

Assim como Monteiro Lobato exaltou e criticou as estruturas da sociedade brasileira, essa postura também pode ser notada no trabalho jornalístico de *Realidade*. A revista tratou das regiões do interior no país e da figura do caipira, homem que vive imerso no desconhecimento das coisas do mundo e, por isso, se torna refém do sistema social e político e também de várias doenças do subdesenvolvimento. A crítica ao atraso da sociedade brasileira e à eterna dependência cultural e econômica de outras nações foi condensada na obra “Ideias de Jeca Tatu” (1919), na qual essa emblemática personagem aparece pela primeira vez. Também em *Realidade*, o caipira foi assunto tendo a sua fala, o seu jeito e a sua cultura reproduzidas com fidelidade nos regionalismos e descrição dos tipos. No entanto, a abordagem utilizada está mais para a fase em que um Lobato menos crítico, em 1927, reconhece que Jeca Tatu “não é assim, está assim”, devido a uma elite predadora que lhe rechaça o desenvolvimento tal como o progresso do Brasil enquanto nação plena de potenciais.

Na revista *Realidade*, o país continental, distante das metrópoles litorâneas, será um tema que aparecerá mediante diversas formas de enquadramento. Assim, pode-se notar “estórias” sobre o povo sertanejo em reportagens como “O que fazer com tanto café?” (abril de 1967), de José Hamilton Ribeiro; “O homem de Airiruoca” (fevereiro de 1968), de José Hamilton Ribeiro, sobre a cidadezinha onde vivia o

escritor e advogado Dantas Mota; “Estamos em pleno rio” (junho de 1967), de José Carlos Marão; “Eu entrei na turma”, de Luiz Fernando Mercadante; e “Eu senti a vida dura do campo”, de Narciso Kalili, as duas últimas compuseram a edição sobre a juventude em setembro de 1967. Dentre as reportagens sobre essa temática, “Nossa cidade” (maio de 1966), de José Carlos Marão, conseguiu reproduzir com fidelidade o espírito do Brasil interiorano. A estória contada por Marão passava-se em uma “cidadezinha típica do interior do Brasil, Conceição do Mato Dentro, no nordeste de Minas, com seus 5 mil habitantes”, como designa o “olho”, pequeno texto que abre a matéria. Nele também se diz que: “Ninguém quer ir para Conceição, ninguém quer sair de lá. Onde os dias e as noites são sempre iguais”. Ainda que se tratasse do assunto sobre uma cidadezinha, onde nada de tão importante acontecesse, o jornalista irá prender a atenção do leitor até o fim, pois anuncia logo no primeiro parágrafo que um acontecimento extraordinário marcaria para sempre o vilarejo:

Foi mesmo um grande acontecimento, naquele sábado, em Conceição do Mato Dentro. Comemoraram o juiz, o gerente do banco, o deputado local, e os ilustres visitantes. Todos impecáveis em azul-marinho, sobriamente sentados nos sofás modernos e cadeiras coloniais do andar de cima da casa do prefeito. Bebiam guaraná como uísque que o velho Levi Ferreira de vez em quando trazia. Comemoravam outros cidadãos, não tão importantes, no andar de baixo da mesma casa, bebendo sem fazer pose, e cantando euforicamente músicas de carnaval entremeadas com o Hino da Cidade (“Nossa cidade”, p. 82, maio de 1966).

José Carlos Marão segue narrando como foi a tal data na cidade por meio da descrição de cada personagem, de cenas e diálogos que vão, aos poucos, dando pistas ao leitor, criando um clímax até a revelação final do verdadeiro fato que havia mobilizado todo o vilarejo: o casamento da filha do prefeito. Nesse ínterim consegue, descrever toda a paisagem de uma pequena cidade do interior bem como a linguagem peculiar de seus personagens típicos:

– Ah, véio, hoje levantei mais cedo. Não sabe que amanhã tem coisa importante na cidade e eu vou ter muito serviço?

Zé Júlio nem quis saber o que ia acontecer e foi cumprir suas obrigações de zelador do relógio da Igreja. Deixou para trás Antônio Geraldo acordando os hóspedes que iam viajar e Teófilo, o motorista do ônibus, já ia tratando de esquentar o motor da jardineira (“Nossa cidade”, p. 83, maio de 1966).

(...)

E cuidou ele mesmo de apressar as coisas, de pintar com tinta prateada as peças de ferro do moderno portão encomendado pelo dono e, a quem observasse que aquela não era exatamente sua função, Levi, respondia:

– Uai, não é amanhã o dia?

Quase 7 e meia e começavam a chegar na avenida os frequentadores habituais, para as conversas, os negócios.

– Com’ê o homem chega hoje?

Diz que chega (idem, p. 84).

(...)

Todo dia mestre Zé Julio vem com uma nota de 10, 20 ou 50 cruzeiros dobrada na mão. Entra no bar do Antônio Geraldo, onde Raimundo o barman do Hotel, já coloca pinga num copo grande e de garrafa na mão, fica esperando o mestre que diz sempre a mesma coisa:

– Su’jela.

É ordem para misturar vinho. Naquela manhã, Raimundo observou:

– Mas, o senhor devia descansar para beber amanhã.

– E eu lá sei o que vai ter amanhã! (ibidem, p. 85)

O jornalista reproduz os diálogos dos habitantes da cidade com

os seus vícios de linguagem, com seus regionalismos e peculiaridades mas, enquanto os descreve, subentende que, para o povo humilde da cidade, o dia do casamento da filha do prefeito não tinha muita importância – se não estivessem envolvidos nos preparativos para o evento – uma vez que estavam excluídos de uma festividade reservada aos poderosos locais.

Referências às obras de escritores e jornalistas que tinham com o Brasil uma relação de paixão pela cultura e de indignação à máquina perniciosa das elites dominantes, que usufruem das riquezas produzidas pela maioria, são uma constante no jornalismo de *Realidade*.

A obra de Lima Barreto permeia muitos dos trabalhos publicados pelos jornalistas fazendo-se presente em reportagens que tratavam desde o Candomblé, com “Minha gente é de santo” (janeiro de 1967), de Roberto Freire, até matérias com títulos como “O triste fim de João da Silva que perdeu seus documentos” (março de 1967), de José Carlos Marão, que dava instruções àqueles que perderam seus documentos, prestando um serviço de utilidade pública e parafraseando o escritor carioca ao mesmo tempo. O trabalho do jornalista Lima Barreto é recordado na revista pela celebração da brasilidade e igualmente pela crítica ao modelo de sociedade brasileira. A reportagem de José Hamilton Ribeiro, “De que morre o Brasil?” (janeiro de 1968), trata das endemias parasitárias que assolam o Brasil com enfermidades causadas principalmente pela falta de saneamento básico e pelas moradias precárias. Como não recordar as saúvas de um Policarpo Quaresma, em “O triste fim de Policarpo Quaresma”, ou o país imaginário da Brazundunga, em “Os Brazundugas”, uma sátira parodiando o Brasil publicada em 1923 por Barreto? A denúncia social aliada à beleza, vista mesmo em cenários envolvendo a miséria e indivíduos marginalizados, tão marcantes na obra de Barreto, são também vistas na produção jornalística de *Realidade*, como no perfil de Plínio Marcos “Sou o analfabeto mais premiado do país” (setembro de 1968), feito por Roberto Freire, no qual o jovem dramaturgo conta sua experiência de vida ao sair ainda adolescente de uma família de classe média e se enveredar pelo mundo formando-se pela vivência e sustentando-se de forma que fosse possível na zona portuária da cidade

de Santos, uma experiência da qual retirou inspiração para a peça teatral “Dois perdidos numa noite suja”, lançada na década de 1960. Abordagem semelhante pôde ser avaliada também no conto-reportagem “Plantão Policial” (dezembro de 1966), de Narciso Kalili, sobre as 48 horas de uma delegacia nas quais as vidas de bandidos e policiais se encontram em momentos limítrofes.

Mas será nas reportagens de João Antônio que essa lembrança de Barreto tornar-se-á mais vívida. Declaradamente inspirado em obras de Lima Barreto – “Feiras e Mafuás” (1953), “Marginália” (1953) e “Vida urbana” (1953) – e tendo até mesmo dedicado livros seus ao escritor mulato, João Antônio, em seus trabalhos para a publicação da Abril, trouxe para protagonistas de suas histórias a figura do malandro, o submundo das sinucas, da prostituição e da malandragem em um tempo em que a exaltação da marginalidade pela classe intelectual justificava-se pela desconfiança em relação a toda e qualquer autoridade, uma vez que era o próprio Estado quem vitimava a população por meio da repressão oficializada. Esse enfoque pode ser visto em reportagens como “Este homem não brinca em serviço” (outubro de 1967), sobre o universo da sinuca, e em “O pequeno prêmio” (dezembro de 1968), sobre corridas de cavalo não frequentadas pelas elites realizadas pela Sociedade Paulista de Trote, das quais muitos tiravam o sustento com a venda de bilhetes e apostas. No conto-reportagem “Quem é o dedo duro?” (julho de 1968), o jornalista-escritor trata do vulgo “alcagueta”, uma personagem deplorada tanto pela polícia, para quem ela “é um mal necessário pois, quem entrega de um lado pode entregar do outro”, quanto pela malandragem, por representar um perigo já que “entrega até a mãe”. Neste conto-reportagem, João Antônio conta uma história na qual o delator é o protagonista em uma armadilha arquitetada pela polícia e da qual é peça fundamental. Nela, tem-se a fidelidade à fala coloquial dos personagens e a descrição rápida de cenas imitando recursos cinematográficos.

Dois dias depois ele está perturbando (frequentando e fazendo coisas de malandro) na boca da sinuca, quando uma peça da curriola o chama:

– Ô, Carioca, chega mais. Vamos tratar de um assunto particular.

De novo lhe correu o frio pelas pernas. Estava chegando a hora da colheita. E ele se sentia novamente a perigo. Disfarça, finge tranquilidade:

– Vai dizendo, meu. Qual é o galho?

– O negócio é que o Macalé me disse que você está a fim de comprar uns bagulhos. Bem. Juntou a fome com a vontade de comer.

Zé peteleco impaciente. Mas se aguenta. Fala com cabimento e até modéstia:

– Positivo. Certo. Se não for muita grana, a gente pode chegar num entendimento. Espera aí.

Peteleco finge estudar um encontro.

– Amanhã a gente se cruza, tá? Onde posso ver os bagulhos?

O outro foi rápido:

– No mesmo lugar. Lá no esquisito. Amanhã às onze e meia da noite.

Despediram-se com as mãos no ar, à maneira dos malandros (“Quem é o dedo duro?”, p. 99, julho de 1968).

Vivência direta dos jornalistas no assunto a ser reportado, presença do repórter nas ruas, entrevistando e pesquisando *in loco*, são características intrínsecas à revista. A proposta de falar dos marginalizados, das prostitutas, viciados e pessoas que vivem da mendicância ou em presídios também remete a um outro escritor-jornalista que foi uma referência em *Realidade*. Trata-se de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, que retratou o Rio de Janeiro do começo do século por meio de suas figuras anônimas. Também mestiço como Lima Barreto, João do Rio procurou elevar à categoria de protagonista de suas histórias aquelas pessoas que tradicionalmente são vistas pela ótica do preconceito na sociedade. Várias passagens presentes no livro de crônicas “A alma encantadora das ruas”, dialogam de alguma maneira com as reportagens apresentadas por *Realidade* como aquelas

que trataram da prostituição. Em “Três aspectos da miséria”, subdivisão do livro de João do Rio, tem-se a crônica “Mariposas do luxo”, retrato ácido sobre a prostituição na Rua do Ouvidor, cidade Rio de Janeiro, na qual as “*professional beauties* cujos nomes os jornais já citam”, ainda que prostitutas de luxo ou garotas pobres, são niveladas devido à sua condição social sendo relegadas ao preconceito.

Elas, coitadinhas! Passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil da hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento num ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera. São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando céu se rocalha de outro e já andam os relógios pela seis horas, haveis de passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. (João do Rio, p. 138)

Na revista *Realidade*, a prostituição foi assunto de um grande trabalho de reportagem feito por Carlos Azevedo, Celso Kinjô, Raimundo Pereira, Percival de Souza e Fernando Portela, intitulado “Prostituição” (julho de 1968), cujo texto vinha assinado por Mylton Severiano. Na matéria, embora se trate do tema com sensibilidade, já não há um certo comedimento na escolha das palavras ou dos enfoques, talvez pela diferença entre os momentos históricos. Por sua vez, no trabalho da revista, percebe-se a exposição do lado grotesco da profissão, com vistas para uma efetiva denúncia sobre tais abusos. Contudo, a aproximação está na opção de mostrar a diferença entre prostituição “de luxo” e àquela de mulheres que, totalmente desprotegidas e miseráveis, vêm-se em uma situação na qual são lançadas para esta condição, como exemplifica o seguinte trecho sobre as zonas de prostituição da capital paulista:

Dentro das bocas – a do luxo e a do lixo – as

prostitutas são as personagens que mais sofrem e menos ganham. Os outros obtêm lucros cada vez maiores, principalmente os hoteleiros, que têm “contrato” permanente com alguns policiais. A concorrência é impossível, por causa desse acordo. Lucram muito também os proprietários de apartamentos, que em média cobram Ncr\$ 20, 00 por hora.

E nesse jogo as mulheres são as únicas exploradas. São detidas, roubadas, espancadas, maltratadas, violentadas. Como afirma Gilda, uma menina de 19 anos:

– Fora do dinheiro, ninguém conhece ninguém. É nojento (“Prostituição”, p. 139, julho de 1968).

João do Rio trouxe à tona a vida dilacerada daqueles que vivem na periferia da sociedade em “O que se vê nas ruas”, outra subdivisão de “A alma encantadora das ruas”. Nela encontram-se crônicas como “Os tatuadores”, “Os mercadores de livros e leituras nas ruas”, “Músicos ambulantes”, “Velhos cocheiros” e até mesmo acerca do consumo de entorpecentes, em “Visões d’ópio”. Nessa crônica, o autor relata em primeira pessoa do singular – demonstração de vivência efetiva da situação – a sua impressão ao visitar uma casa de consumidores de ópio no Rio de Janeiro fazendo uso de uma poesia agressiva e perturbadora.

A intoxicação os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante (João do Rio, p. 96).

Na publicação da Abril, o drama da dependência de drogas

também foi assunto em “O mundo do vício” (maio de 1967), que relata em pormenores o uso de heroína por um dependente químico, envolto pelo suspense da compra com o traficante até o clímax, narrado em cenas que descrevem o momento da utilização da droga. Também redigida em primeira pessoa, a reportagem descreve ao leitor o processo de produção na qual um acordo feito – entre o repórter Narciso Kalili, a fotógrafa Cláudia Andujar, um policial (Luís), dois professores que estudam o tema e o dependente químico (Mário) – garantiria o anonimato dos envolvidos em virtude da exploração de um assunto que serviria de alerta aos perigos do vício:

– Ele trouxe a mercadoria.

Eu acenei com a cabeça. Luís, o policial, chegou pouco depois. Custara muito a convencer Mário a nos deixar presenciar a experiência. A presença de Luís e o fato de serem velhos amigos foram decisivos. Mário sentou-se novamente no sofá, esfregou as mãos, seus olhos brilharam. Luís cumprimentou Cláudia e dirigiu-se a mim:

– Tive que pagar mais caro pela Stena. Está em falta na praça. A coca arranjei barato.

Nem bem Luís sentou-se ao nosso lado, a porta abriu-se e o professor entrou, atrás dele sua mulher. Grande, musculoso, ainda jovem, ele fala alto, gesticula muito. A mulher é enérgica, morena, alta, aparenta de 35 a 40 anos de idade.

(...)

Então, posso começar?

Mário está impaciente. Levanta-se, anda de um lado para outro da sala, movendo os braços flácidos, magros, a pele branca e doentia (“Ele é um viciado”, p. 17, maio de 1967).

Aqui também há a mesma narração intensa de uma experiência vivenciada, bem como a descrição da fragilidade e degradação do indivíduo que se submete à condição de tornar-se refém do vício. O enfoque utilizado para narrar histórias de pessoas que vivem no limite da

condição humana foi explorado por João do Rio e igualmente pela revista *Realidade*, mas desta vez para contar a vida dos trabalhadores da zona portuária. Em um conto-reportagem de João Antônio (“Um dia no cais”, setembro de 1968) como em João do Rio, o duro cotidiano dos estivadores é tratado com beleza e poesia:

Um, dois, três. Muitos. Os navios somem no comprimento do cais; grandes, atracados em fila. Japonês, italiano, norueguês, argentino, dinamarquês, grego. Seus homens estrangeiros a bordo, a gente conhece pela cor ou só pelo jeito de olhar. A lida dos trabalhadores vai com os guindastes arreganhando os dentes, aguentando cargas de lá para cá, um e outro apito navioso. Na estiva, lá nos porões, homens taludos mourejam, suando, os bícepes enormes, as caras caladas. Nenhuma afobação. Pouco se fala, só os movimentos dos braços no ar.

Milho, café, banana, máquinas, sal, sulfa, arroz. O chão de hexágonos de cimento e de trilhos – onde vagões transitam e empilhadoras e tratadores, arrastando pesos, não tem sossego – cheira farelo, soja, água salgada do mar. (“Um dia no cais”, p. 107)

Semelhante abordagem e estrutura textual pode-se encontrar em João do Rio. É quase explícita a influência do jornalista carioca na escrita de João Antônio. Nela, o dinamismo na narração de cenas e a empatia para com aquele que executa um trabalho extenuante pode-se notar na crônica “Os trabalhadores da estiva”, que faz parte da subdivisão “Três aspectos da miséria”.

Ao longe, bandos de gaivotas riscavam o azul do céu e o Cais dos Mineiros já se perdia distante da névoa vaga. Mas nós avistávamos um outro cais com um armazém do fundo. À beira desse cais, saveiros enormes esperavam mercadorias; e, em cima, formando um círculo ininterrupto, homens de braços nus saíam a correr de dentro da casa, atiravam o saco

do saveiro, davam à volta a disparada, tornavam a sair a galope com outro saco, sem cessar, contínuos como a correia de uma grande máquina. Eram sessenta, oitenta, cem, talvez duzentos (João do Rio, p. 144).

Os trechos extraídos da obra de João Rio não demonstram apenas a coincidência entre as temáticas, mas uma confluência nos estilos narrativos. Uma analogia que se estrutura em termos de inserção da figura do narrador/repórter, que mostra ao seu interlocutor o processo de captação da informação; e da riqueza da linguagem utilizada, mesclando sensibilidade poética com um tipo da narrativa no qual a realidade é interiorizada a partir da subjetividade do repórter e num segundo momento é compartilhada com o narratário. Nesse intercurso é construído o sentido assumido pela obra jornalística que, por sua vez, também é literária, sem que no relato a referência ao mundo real ou a fidelidade ao fatos fique preterida. Esse foi um atributo marcante nos textos da revista *Realidade*, nos quais as referências a uma plêiade de escritores jornalistas brasileiros que deixaram impressas em suas obras literárias e jornalísticas o temperamento altruístico em relação a uma grande camada do povo brasileiro, sempre alijado dos processos de desenvolvimento, e a postura aguerrida diante das questões mais inquietantes de nossa sociedade. O que pressupõe, como valor profissional, a importância de uma forma de jornalismo que contemple a aproximação e não o distanciamento e a isenção bruta e destituída de sentido tão propagada nas atuais produções jornalísticas.

A imanência de uma profusão de escritores e jornalistas aguerridos agindo como influência na produção editorial dos jornalistas para revista *Realidade* remete à formação cultural e humanística destes intelectuais. Este foi um fator de extrema relevância na investigação sobre a política editorial da publicação quando se considerou tal formação como crivo último na escolha e no tratamento reservados aos temas. Isso significa que, além dos fatores circunstanciais ancorados em um contexto sócio-histórico propício para a quebra de paradigmas e no cenário de mudanças do mercado editorial de revistas, pode-se inferir que considerável parcela constituinte do sucesso da fórmula-*Realidade*

estava intrinsecamente atrelada à forma de funcionamento da equipe inicial cujos membros, por sua vez, compartilhavam de uma bagagem cultural semelhante. Não obstante, pode-se considerar que tal formação intelectual não apenas simbolizou um recurso que favoreceu uma inspiração para o trabalho realizado como demonstrou que os jornalistas da referida publicação sentiam-se “tocados” pelos mesmos temas e eram motivados por preocupações muito próximas às de seus antecessores como João do Rio e Euclides da Cunha, dentre outros.

Por fim, é importante ressaltar o fato de que a explicação para uma política editorial como de *Realidade*, tida como um marco na história da imprensa e da reportagem em nosso país, está calcada na singularidade que envolve a sinergia do encontro daqueles jornalistas, integrantes da equipe inicial, de suas histórias individuais, isso feito em um momento preciso da década de 1960.

No entanto, afirmar que a revista *Realidade* tenha sido uma experiência única, remete aos questionamentos sobre o possível declínio do gênero jornalístico da reportagem e do espírito combativo e instigador no jornalismo. Mas, tais especulações – que por si, motivariam um outro trabalho de pesquisa – não podem ser consideradas tendo como base tão-somente as razões de mercado ou o predomínio do ideal de um jornalismo que se pauta pela objetividade e distanciamento, cuja supremacia é vigente desde o fim do período ditatorial e durante as últimas décadas, mas estão vinculadas à postura do profissional de imprensa perante o seu tempo, qualquer que seja ele. Tal avaliação faz-se perceptível na reflexão de Carlos Azevedo sobre a possibilidade de existência de um jornalismo como de *Realidade* e sua herança nos dias atuais pois, para o jornalista:

A essência desse legado é colocar para o jornalista o desafio de desconstruir o discurso hegemônico, de pensar com independência e irreverência. É justamente o desafio ao jornalismo com liberdade e verdade. Quando digo isso estou “vendo”, entre outros, Paulo Patarra, com sua energia e sagacidade; Sérgio de Souza e sua coragem e ética radicais; Hamilton Almeida Filho e sua impetuosidade indignada; Narciso Kalili, explosão de audácia e

criatividade. Eles e seus companheiros simbolizam o jornalismo que pode ajudar a sociedade a avançar para ser mais democrática e justa. A trajetória da equipe aponta para essa questão sempre atual, com a qual o jornalista tem de se defrontar todo dia. Esse perfume que ainda exala daquelas páginas amarelas é o que encanta as novas gerações e mantém viva tal lenda. Na minha opinião, aqui reside o segredo de *Realidade* (Azevedo, 2007, p. 245)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer deste estudo, procurou-se avaliar a linha editorial da revista *Realidade*, tendo como orientação a proposta de investigar os possíveis fatores que predominaram na composição de uma política editorial dita revolucionária na literatura existente sobre História de Imprensa no Brasil. A publicação, considerada uma referência em termos de reportagem, encarnou o espírito de um jornalismo combativo e denunciador dos problemas sociais, ainda que tenha nascido em “berço de ouro”, publicada pela então iminente Editora Abril, na ocasião começando a construir o seu império editorial, hoje um dos maiores da América Latina.

O nascimento em uma empresa que poderia dar suporte a um projeto tão ousado para a época, aliado ao contexto e também ao entrosamento estabelecido pela equipe inicial, indicaram em um primeiro momento terem sido determinantes para o sucesso daquela que foi a primeira empreitada da Abril na seara de revistas de informação geral. No entanto, esses fatores apenas concederiam as pistas iniciais para as indagações que haviam motivado inicialmente a pesquisa. Por que *Realidade* é considerada um marco no jornalismo nacional? Por que é categorizada como a publicação emblemática de um estilo combativo e libertário, sendo até mesmo considerada uma matriz da imprensa alternativa da década de 1970? Teria sido esta publicação uma “transposição mecânica” de uma publicação estrangeira devido a qualidade editorial por ela apresentada? A ousadia da produção textual seria justificada pelo fato de *Realidade* ser uma espécie de representante do Novo Jornalismo em território nacional, como muito se conjecturou em alguns dos trabalhos realizados sobre o tema? A que se pode atribuir a concepção da linha editorial desta revista?

A investigação sobre tais indagações motivaram a realização do presente trabalho. Em virtude dos objetivos estabelecidos, buscou-se então confluir a análise documental feita nas edições correspondentes ao auge da publicação, de abril de 1966 a dezembro de 1968, e uma pesquisa de campo efetivada por intermédio de entrevistas com os jornalistas remanescentes da equipe inicial. O método de Análise

Pragmática da Narrativa e os procedimentos da História Oral resultaram em uma combinação satisfatória para o caminho que, desde o princípio, se pretendeu dar à dissertação, isto é, estudar os fatores constitutivos da linha editorial da revista. Tal diretriz significou realizar um estudo de caso que tivesse como fonte de pesquisa não somente o material impresso, já editado, concluído e publicado, mas também contemplar o “pensamento vivo” referente à história dessa publicação, notadamente os seus jornalistas produtores.

A Análise Pragmática da Narrativa foi particularmente propícia no sentido de evidenciar um atributo importante da publicação, no caso, a opção do corpo editorial em não escamotear a presença do autor, uma figura que, por isso, tornou-se flagrante em cada peça jornalística. Tal método de pesquisa documental concede ao texto jornalístico *status* de narrativa, atribuindo-lhe as qualidades inerentes à estrutura tradicional da narrativa – o que inclui remissão a um arsenal de referências culturais já sedimentadas no imaginário social, utilização da descrição de cenários, diálogos e uso de personagens que encarnam sentimentos e condições humanas universais – sendo também um método que posiciona o jornalista no devido lugar de autor, com todas as contingências que essa condição encerra. Por sua vez, a pesquisa de campo, calcada nos procedimentos e diretrizes da História Oral, acrescentou ao estudo o esclarecimento das questões que surgiram no transcorrer das leituras das edições selecionadas e, dessa forma, os depoimentos colhidos com os jornalistas remanescentes da revista tornaram-se cruciais para o entendimento da linha editorial de *Realidade* a partir dos bastidores da redação.

As hipóteses acerca das decisões editoriais foram prontamente esclarecidas por fontes que participaram diretamente no processo de produção da publicação. As constatações a respeito da formação cultural dos entrevistados salientaram, assim, em um segundo momento da pesquisa, a importância da bagagem cultural de cada indivíduo participante, bem como indicaram o resgate de uma tradição cultural brasileira de jornalistas e escritores, a qual inspirou os realizadores de *Realidade*. As reminiscências dos jornalistas levaram-nos a nomes como João do Rio, Euclides da Cunha e Lima Barreto, trabalhadores da

palavra escrita e impressa que, muito antes do lançamento da referida revista da Abril, já lançavam mão de ferramentas similares, tais como as pesquisas de imersão e o uso da primeira pessoa do singular no processo de construção da reportagem.

Com o acervo de informações em mãos, advindo da pesquisa documental e de campo, buscou-se estruturar um formato de apresentação para contar a trajetória da edificação da linha editorial da revista. Com essa exposição, pretendeu-se demonstrar uma perspectiva de análise que partiu do macocosmo, simbolizado pelo contexto sócio-histórico referente à época de produção da revista, no capítulo inicial; considerou o micocosmo formado pelo trabalho da equipe precursora, assunto central do segundo capítulo; e, por fim, contemplou-se o intelectual, o jornalista produtor da publicação, como mola propulsora na tomada de decisões constituintes do que se convencionou chamar a fórmula-*Realidade*.

Esta fórmula caracterizou-se pela ousadia na abordagem de temas impactantes para o período e pela linguagem centrada no estilo dos autores. Mas, também, foi marcada pela empatia e pelo envolvimento direto, intenso, de seus repórteres com os assuntos e personagens que protagonizaram as várias estórias que *Realidade* contou no transcorrer de seus três primeiros anos. Apurou-se, igualmente, nessa pesquisa, que a linha editorial assumida estava pautada na utilização de extensas reportagens, plenas de riqueza poética e literária advindas de pesquisas de imersão, qualidades responsáveis por tornar aquela publicação uma referência memorável aos seus leitores e também àqueles que participaram da experiência de integrar sua redação.

A busca pelo desvelamento das questões motivadoras iniciais alcançou resultados obtidos da percepção dos porquês do caráter inovador adquirido pela revista e no entendimento da repercussão do *modus operandi* da equipe pioneira no trabalho editorial apresentado. Contudo, embora o assunto tenha sido consideravelmente explorado, reconhecemos que esta não é avaliação que possua caráter definitivo, uma vez que esgotar todas as matizes factíveis de determinado assunto é empreitada impraticável em uma dissertação.

Entretanto, no transcorrer deste estudo, conseguiu-se apurar que a peculiar reunião de profissionais forjados por referências culturais das mais diversas, mas sobretudo brasileiras, proporcionou-lhes o compromisso com o ideal de trazer à tona a vida de brasileiros “comuns” e anônimos – fatores determinantes para fórmula-*Realidade*. Assim também, esses captaram e vivenciaram as aspirações de mudança social de uma classe intelectual inquieta de 1960, cujos membros da equipe inicial fizeram parte. Enfim, os fatores relacionados ao referido grupo resultaram na constituição de uma publicação que se tornou uma manifestação incontestante das personalidades envolvidas em seu processo produtivo.

Por isso, pode-se considerar uma consequência natural que a constituição de um grupo cujos membros embasavam-se na luta pelas liberdades também se organizasse de forma libertária. Uma equipe combativa na forma de questionar as estruturas sociais do poder também praticou um jornalismo contestador. Essas qualidades emergiram das lembranças dos jornalistas de *Realidade* e também puderam ser percebidas no estudo das edições da revista das quais se extraiu o que categorizamos como *Elementos Textuais* e *Temáticos* de *Transgressão*, a fim de estabelecer parâmetros para avaliação do seu teor revolucionário.

Não obstante, características como voz autoral, texto literário, reportagens-conto, pesquisas e textos de profundidade, levantamento de assuntos de importância social não foram atributos exclusivos da revista *Realidade*. Como foi avaliado nesta pesquisa, tais diretrizes de trabalho remetem às obras de várias figuras emblemáticas da história do jornalismo e da literatura, de Machado de Assis a Monteiro Lobato, intelectuais que serviram como fonte de inspiração aos jornalistas da publicação da Abril. Por isso, podemos aferir que a forma de produção que impulsionava os pioneiros de *Realidade* estava ancorada em uma postura ao mesmo tempo crítica e fraterna diante das questões humanas mais prementes e também calcada em um trabalho que concedia à reportagem a atribuição de gênero literário.

Por meio das reflexões surgidas ao longo desse estudo, podemos concluir que a fórmula-*Realidade* não se trata de um estilo

jornalístico restrito a uma época em que os ideais revolucionários estavam em voga, ou a um período em que o mercado editorial de revistas estava mais propício para publicações como *Realidade*, mas de uma postura do profissional de imprensa em relação às responsabilidades e possibilidades iminentes a sua profissão.

No intercurso desta pesquisa, percebemos a nostalgia que envolve a revista *Realidade*, como se a reportagem estivesse reservada a um tempo longínquo e sem chances de retorno devido à forma de organização dos meios de comunicação impressos vigente da atualidade. Dessa forma, os profissionais das novas gerações estariam fadados ao jornalismo estilo “linha de montagem”, meramente declarativo, dependente de fontes oficiais, refém dos manuais de redação, pouco conectado com a realidade das ruas e cada vez mais sujeito a todo um arsenal tecnológico para o seu funcionamento. Os jornalistas hoje estariam irremediavelmente destinados a uma imprensa em que a habilidade de lidar com os mais diversos suportes midiáticos tornou-se o alicerce da atividade profissional e então não existiria mais espaço para a “reportagem sociológica” ou para a ousadia da experimentação textual do conto-reportagem, atributos da revista *Realidade*.

Diante de um cenário que aparenta ser desolador, caberia fazer algumas indagações. Um projeto jornalístico como *Realidade* seria factível nos dias atuais? Em um contexto em que muito se conjectura sobre o fim da reportagem, da incapacidade de produzir trabalhos de pesquisa de profundidade na grande imprensa. Qual seria o legado da publicação da Abril? Podemos fazer algumas conjecturas a respeito resgatando o desempenho profissional de alguns jornalistas que têm representado uma espécie da resistência à sobriedade exacerbada e ao distanciamento como estilo.

A ascensão gradual dos livros-reportagem e romances-reportagem no Brasil a partir da década de 1970 até os dias atuais com a publicação de obras como “Infância dos mortos” (1977), de José Louzeiro, “O que é isso companheiro?” (1979), de Fernando Gabeira, e “1968 – O ano que não terminou: a aventura de uma geração” (1989), de Zuenir Ventura, pode indicar uma influência de *Realidade* na forma de fazer jornalismo em nosso país? Os trabalhos de Caco Barcellos, como

“Rota 66 – A história da polícia que mata” (1993), e “Abusado – o dono do morro Santa Marta” (2003), seriam experiências semelhantes ao jornalismo de *Realidade*?

E, nesse sentido, será que a grande reportagem estaria fadada ao formato livro-reportagem para continuar existindo? As crônicas-reportagem de Eliane Brum não indicam exatamente isso, pois trouxeram à tona o relato sobre a vida dos anônimos e marginalizados e foram publicadas a princípio no jornal de “Zero Hora”, de Porto Alegre, é só posteriormente deram origem ao livro “A vida que ninguém vê” (2006). Um outro trabalho da autora também exemplifica o caso, “O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real” (2008); trata-se de um livro-reportagem que precedeu aos trabalhos jornalísticos de Brum para a revista *Época*. Tais trabalhos poderiam ser considerados ecos da publicação da Abril na atualidade?

Ainda um outro exemplo instigante seria o jornalismo feito pela revista *Piauí*. Caracterizada por sua proposta audaciosa, está embasada no tratamento de temas incomuns e na adoção de perspectivas pouco usuais em relação às demais publicações da atualidade. Explora o gênero reportagem e abusa de recursos de estilo como a imanência da voz autoral. Uma publicação audaciosa desde o título ao projeto gráfico, valoriza os aspectos ilustrativos. *Piauí* seria herdeira de alguns dos atributos de *Realidade*?

Não resta dúvidas que tais hipóteses ensejariam outras pesquisas. Entretanto, pode-se inferir que expressões jornalísticas tais como as citadas, podem dar pistas no sentido de um legado possível da revista *Realidade*. Pode-se vislumbrar que um jornalismo arrojado na forma e humanizado no conteúdo ainda é possível ser praticado. Por meio desses exemplos, pode-se considerar que a pesquisa de densidade, com o repórter nas ruas e no mundo, com sensibilidade e percepção suficientes para perceber o ser humano que protagoniza o assunto, além das estatísticas, é plenamente realizável.

A existência de obras como as referidas acima sugerem que as leituras de *Realidade* ainda ecoam na consciência daqueles que acreditam no espírito crítico e sensibilidade diante da condição humana, porquanto ainda são ferramentas indispensáveis ao exercício da

profissão do jornalista e não apenas veleidades de um jornalismo romântico relegado ao passado. Jornalismo por vocação. Postura terna, mas combativa perante o compromisso de ser um narrador da história imediata, história do presente. Essas são as mensagens que emanam das envelhecidas – mas sempre inovadoras e revolucionárias – páginas da revista *Realidade*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOROSO LIMA, Alceu. **O Jornalismo como Gênero Literário** – Ensaio VIII. Rio de Janeiro: Editora Agir. 1969. 64p.

AZEVEDO, Carlos. **Cicatriz da reportagem: 13 histórias que fizeram um repórter**. São Paulo: Editora Papagaio, 2007. 404p.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Einaudi. Vol. 5** (Anthropos – Homem). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa do Moeda, 1985. p. 296 - 332.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história técnica: história da imprensa brasileira**, 4ª Edição. São Paulo: Ed. Ática, 1990. 445p.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade** – Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2007. 248p.

BERNARDET, Jean-Claude. 1991. **O que é cinema?** São Paulo, Brasiliense, 117p.

BERNARDET, Jean-Claude. 2003. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Companhia das Letras, 318p.

BIANCHIN, Neila T. Roso. **Romance-Reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.150p.

BIRD, S. Elizabeth.; DARDENNE, Robert W. Mito, registro e “estórias”: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa, Portugal: Vega, 1999. p. 263-277.

BREED, Warren. Controlo Social na redação: Uma análise funcional. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa, Portugal: Vega, 1999.p. 152-166.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso – Forma e Ideologia no Romance Hispano-americano**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1980. 184p.

CORNELIUS, Castoriadis. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982. 418p.

CRUISKSHANK, Julie. Tradição Oral e História oral: revendo algumas questões. In FERREIRA, Marieta de Moraes. ;AMADO, Janaína. (Org.) **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006. p. 149- 164.

FALCIONE, Gabriel. João Antônio de o conto-reportagem. **Jornalismo x Literatura**. Biblioteca Entrelivros – Textos Fundamentais para Ler e Guardar. São Paulo. Edição Especial nº 11. p. 74-81.

FARO, J.S. 1998. **Realidade 1966-1968: Tempo de reportagem na imprensa brasileira**. São Paulo: Universidade de São Paulo. 253p. Disponível em <http://www.jsfaro.net/> Acesso em 17 de jan. 2009.

FERREIRA JÚNIOR, Carlos Antônio Rogé. **Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance reportagem e os livros-reportagem**. São Paulo: Edusp, 2003. 427p.

FERREIRA, Marieta de Moraes.; AMADO, Janaína. **Usos de Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006, 304p.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e**

sua recepção na França. Campinas. SP: Papyrus, 2004. 252p.

FREIRE, Roberto. **Eu é um outro:** autobiografia de Roberto Freire. Salvador: Maianga, 2002. 452p.

GOFFMAN, Ken.; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu à cultura digital.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. 430p.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. O jornalismo mágico de Gabriel Garcia Marquez. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 27. 2004, Porto Alegre. **Anais Eletrônicos.** Porto Alegre: PUC, 2004. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/index.html>> Acesso em 1º de set. 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de.; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos anos 60.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1982, 103p.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos – O breve século XX (1914 - 1991).** São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 598.

JOHNSON, Randal. Modernismo e Cinema Novo. In: **Literatura e Cinema – do modernismo na literatura ao cinema novo.** São Paulo: T. Queiroz, 1982. p. 43-98.

JOBIM, Danton. **O Espírito do Jornalismo.** Clássicos do Jornalismo Brasileiro v. 6. São Paulo: Edusp, 1992. 219p.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos de imprensa alternativa.** (2ª ed. rev. e ampli.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 441p.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica de notícia**. Petrópolis: Vozes. 1979. 112p.

LEISTER FILHO, Adalberto. **A realidade em revista: a revista Realidade, a memória dos jornalistas de uma publicação revolucionária (1965/1968)**. 1997. 235p. (Iniciação Científica apresentada à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP) Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

_____. **Entre o sonho e a realidade: pioneirismo, ascensão e decadência da revista Realidade (1966/1976)**. 2003. 188p. (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zelar Editor. 2004, 205p.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri, SP: Ed. Manole, 2004. 371p.

LIMA, Alceu Amoroso. **Jornalismo como gênero literário**. Ensaios VIII. 2ª Edição. Rio de Janeiro. 1969. Editora Agir. 64p.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial**. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Summus, 1998. 188p.

MELO, José Marques de. **Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. 240p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Pragmática da Narrativa**. In Lago, Cláudia.; Benetti, Marcia. **Metologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 143 – 167.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus. 2005, 270p.

OLINTO, Antônio. **Jornalismo e Literatura**. Porto Alegre: JÁ Editores, 2008. 92p.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2007. 100p.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias: linhas de análise do discurso jornalístico**. Florianópolis: Insular, 2005. 248p.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo. Ed. Contexto. 2006. 142p.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2007. 190p.

RIBEIRO, José Hamilton. Dava aos outros sem esperar paga: é preciso mais para ser um santo? **Caros Amigos**. São Paulo. Editora Casa Amarela. Ano XII, número 40, maio de 2008. p. 40.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas – Crônicas**. São Paulo: Editora Martin Claret. 2007, 234p.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus Editorial. 1986, 141p.

SOUSA, Jorge Pedro. Atividades de Comunicação Social: Jornalismo. In: **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia**. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2004. p. 75- 173

_____. **Teorias da notícia e do jornalismo**. Chapecó, SC: Argos,

2002. 223p.

SOUZA, G. 2006. Aproximações e divergências entre Jornalismo e Documentário. Unirevista, 3 (1). Disponível em < www.unirevista.unisinos.br/_pdf/Unirev_Souza.pdf > Acesso em 1º / 08/2010.

SATO, N. 2002. Revista Realidade: alegoria e narrativização nas reportagens. In: 5º Fórum de Professores de Jornalismo. Porto Alegre. Disponível em

<www.facasper.com.br/cultura/site/ensaio.php>. Acesso em 17/09/2009.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado – História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992, p.385.

THOMSON, Alister. et al. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. ; AMADO, Janaína. (Org.) **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006. p. 65 – 91.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa, Portugal: Vega, 1999. 358p.

_____. **Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são**. V. I. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005. 224p.

TUCHMAN, Gaye. Contando “estórias”. In: Traquina, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa, Portugal: Vega, 1999. p. 258-262.

WALTER BENJAMIN, Max. O narrador. In: **Os Pensadores** (Textos Escolhidos). São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57- 74.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: Ensaio sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 310p.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. 2. ed. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 245p.

REPORTAGENS DA REVISTA *REALIDADE*

ANTÔNIO, João. Quem é o dedo duro? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 28, p. 88- 99, jul. 1968.

_____. A morte. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 30, p. 196-208, set. 1968.

_____. É uma revolução. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 32, p. 100-117, set. 1968.

_____. Um dia no cais. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 30, p. 98-112, nov. 1968.

_____. O pequeno prêmio. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 28, p. 80-94, dez. 1968.

ANDRADE, Eurico. Quanto custa o Brasil? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 32, p. 74-81, nov. 1967.

_____. Sou um homem marcado. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 25, p.110-120, abri. 1968.

ANDRADE, Eurico. Eles estão com fome. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p.146-160, ago. 1968.

_____. A aventura de abrir caminho. **Realidade**. São

Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 29, p. ago. 1968.

_____. Guerra e paz no Kibutz. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p. 116-132, dez. 1968.

ALMEIDA FILHO, Hamilton. Homossexualismo. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 26, p. 112- 119, mai. 1968.

AZEVEDO, Carlos. Esse petróleo meu. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 1, p. 82-97, abri. 1966.

_____. Assim nasce uma nação. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 4, p. 58-63, jul. 1966.

_____. Diamante calibre 38. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 2, p. 84-91, jul. 1966.

_____. Indinho brinca de índio. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 5, p. 37-50, jul. 1966.

_____. Resgate de uma tribo. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 19, p. 37-67, dez. 1966.

_____. Aqui a guerra é pela bola. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 10, p. 85-92, fev. 1967.

_____. O Piauí existe. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 13, p.44-54, abri. 1967.

_____. A dor do parto não existe. **Realidade**. São Paulo. Editora Abril, ano II, n. 15, p. 150-p. 157, jun. 1967.

BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p. 186-198, dez. 1968.

CABAN, Henrique. Eu aprendi a dirigir uma grande empresa.

Realidade. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 18, p. 69-79, set. 1967.

CABRAL, Sérgio. Então nasceu o samba. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 17, p. 69-79, ago. 1967.

CASTELO BRANCO, Carlos. Como pensa o congresso (e como votaria se pudesse?). **Realidade.**

São Paulo: Ed. Abril, p. 26-32, dez. 1967.

CASTRO, Marcos de. Eis o que pensa um novo líder da esquerda.

Realidade. São Paulo: Ed. Abril, ano III, nº 29, p. 63-70, ago. 1968.

COELHO, Milton. Viagem ao país do medo. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 4, p. 44-51, jul. 1966.

_____. Feitiço brasileiro em Londres. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 15, p. 108-114, jun. 1967.

_____. Eis o que pensa um líder de esquerda. **Realidade.** São Paulo: Ed. abril, ano III, n. 28, p. 62-71, ago. 1968.

COSTA FILHO, Odylo. Agonia e queda de Salazar. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p. 148-157, dez. 1968.

FALLACI, Oriana. As suecas amam por amor. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano I, nº 1, p. 110-118, abri. 1966.

FREIRE, Roberto. Psicanálise. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 6, p. 51-66, set. 1966.

_____. Chico dá samba. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano. II, n. 20, p. 116-121, nov. 1966.

_____. Minha gente é de santo. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 10, p. 88-96, jan. 1967.

_____. É luta, é dança, é capoeira. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 12, p.76-91, fev. 1967.

_____. Os meninos do Recife. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 17, p.24-30, ago. 1967.

_____. Arigó é a última esperança. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. II, n. 15, p. 70-79, jun. 1967.

_____. Obrigado Garrincha. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 24, p. 122-132, mar. 1968.

_____. Este boi é meu. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 24, p. 53-58, mar. 1968.

_____. Médico pode matar? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 6, p. 82-87, abri. 1968.

_____. O que o cérebro sabe do cérebro? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 6, p. 158-162, mai. 1968.

FREIRE, Roberto. O homem está angustiado. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 6, ago. 1968.

_____. Zerbini quase tira o coração de José. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 28, p.165-176, jul. 1968.

_____. Sou o analfabeto mais premiado do país. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. III, n. 30, p. 53-62, set. 1968.

KALILI, Narciso. Um despacho de amor. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 1, p. 37- 43, abri. 1966.

_____. Vejam quem chegou de repente. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 2, p. 32-40, mai. 1966.

_____. Silêncio: eles estão abrindo um coração. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 5, p. 106-112, agos. 1966.

_____. Revolução na Igreja. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 7, p. 34-43, out. 1966.

_____. Os novos donos do samba. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 8, p. 116-128, nov. 1966.

_____. Plantão Policial. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 9, p. 156-167, dez. 1966.

_____. O mundo do vício. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 9, p. 16-26, mai. 1967.

_____. Eles vivem embaixo da terra. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 13, p.128-139, jun. 1967.

_____. Quem são os culpados? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 5, p. 116-121, jul. 1967.

_____. Eu senti da dura vida do campo. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n.18, p.115-129, set. 1967.

LINÂNIO, Alberto. Eu vivi numa república de estudantes. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 18, p.81-90, set. 1967.

MARÃO, José Carlos. Nossa cidade. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril,

ano. I, n. 2, p. 82-91, mai. 1966.

_____. Quando o casamento fracassa. Desquite ou divórcio? **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 4, p. 26, jul. 1966.

MARÃO, José Carlos. Uruguai: um país a espera do golpe. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 9, p. 79-82, dez. 1966.

_____. O triste fim de João da Silva. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 12, p. 76-82, mar. 1967.

_____. Isto é proibido. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano II, n. 15, p. 94-99, jun. 1967.

_____. Estamos em pleno rio. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. II, n. 15, p. 116-126, jun. 1967.

_____. Nosso rico e violento vizinho. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. II, n. 16, p. 28-37, jul. 1967.

_____. Eles querem derrubar o governo. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano III, n. 28, p. 26-38, jul. 1968.

_____. Sexo sem medo. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. III, n. 32, p. 175-183, nov. 1968.

MATTA, Fernando Orácio da. Nestas esquerdas o Brasil. São Paulo. Ed. Abril, ano. 33, p. 236-242, dez. 1968.

MEIRELES, Domingos. O juri é soberano. **Realidade**. São Paulo. Ed. Abril, ano. 33, p. 63-77, dez. 1968.

MERCADANTE, Luiz Fernando. Brasileiros Go Home. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, p. 39-41, n. 1, abri. 1966.

_____. Feliz aniversário Seu Arthur. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 2, p. 25-29, mai. 1966.

_____. Este é o Seu Humberto. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 3, p. 52-56, jun. 1966.

_____. Há liberdade no Brasil? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 18, p. 77, set. 1966.

_____. Benção, Sá Vigária. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 10, p. 52-62, jan. 1967.

_____. Um garoto chamado Arthur. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 10, p. 64-70, fev. 1967.

_____. Quem são estes senhores? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 24, p. 18-22, mar. 1967.

_____. Eu entrei na turma. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n.18, p.93-105, set. 1967.

SEVERIANO, Mylton. Prostituição. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 28, p. 131-141, jul. 1968.

NASH, Stephen, Sou padre e quero casar. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 6, p. 118-127, set. 1966.

NOWIKOW, Lana. Eu encontrei um mundo bem comportado. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 18, p.105-115, set. 1967.

PACHECO, Duarte. A juventude diante do sexo. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 18, p ano I, n. 5, p. 71-80, ago. 1966.

_____. O que os brasileiros pensam do divórcio.

Realidade. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 20, p. 92-107, nov. 1966.

_____. Deus está morrendo? **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 9, p. 26-36, dez. 1966.

PATARRA, Paulo. A história das 12 capas. **Realidade.** São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 12, p.31-35, mar. 1967.

_____. Este é o camarada Prestes. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p. 39-58, dez. 1968.

PORRO, Alessandro. O padre Helder. **Realidade.** São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 2, p. 116-120, jul. de 1966

_____. Esta mulher é livre. **Realidade.** São Paulo. Ed. Abril, ano. I, n. 10, p. 76-80, jan. 1967.

RIBEIRO, José Hamilton. Coronel não morre. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano. I, n. 8, p. 28-39, nov. 1966.

_____. A longa viagem de um sanduíche. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 6, p.48-52 , set. 1966.

_____. Uma vida por um rim. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 33, p.148-151, dez. 1966.

_____. O que fazer com tanto café? **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 13, p. 68 -76, abri. 1967.

_____. Dente por dente. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 13, p. 78-86, jul. 1967.

_____. Eu fui um simples operário. **Realidade.** São Paulo: Ed. Abril, Ano II, n.18, p. 55-64, set. 1967.

_____. De que morre o Brasil? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. II, p. 104-110, n. 22, jan. 1968.

RIBEIRO, José Hamilton. O homem de Airiruoca. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano. II, n. 23, p. 130-140, fev. 1968.

_____. Eu estive na guerra. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 26, p. 26- 42. mai. 1968.

_____. A cara do pai ou da mãe? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 31, p.69-78, out. 1968.

ROMEIRO, Gabriel. O celibato, eles não podem mas casam. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 31, p.38-41, out. 1968.

SOUZA, Sérgio. Eu vivi o racismo nos Estados Unidos. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 30, p. 42-50, set. 1968.

SOUZA, Afanso. Para que serve um vereador? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 26, p. 85-90, mai. 1968.

SOARES, Dirceu. A faculdade está ocupada. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 29, p. 49-60, agos. 1968.

TEIXEIRA, Euclides. A isto chama-se religião. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril. Ano. II, n. 16, p. 67-70, jul. 1967.

GANHAMOS em Londres? Brasil Tricampeão. Foi assim que ganhamos a taça. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 1, p. 23-35, Abri. 1966.

VOCÊ É contra ou a favor da educação sexual? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 28, p. 48, jul. 1968.

EDUCAÇÃO sexual? Sim. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano III, n. 32, p. 188, nov. 1968.

O QUE VOCÊ pensa sobre o divórcio? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 6, p. 123, set. 1966.

A MULHER brasileira hoje. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 10, p. 20-28, jan. 1967.

BRASIL: 60 milhões de pílulas por ano. **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 2, p. 16-24, mai. 1966.

EXISTE racismo no Brasil? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 15, p. 162, jun. 1967.

EXISTE preconceito de cor no Brasil? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 19, p. 34, out. 1967.

O TROPICALISMO é nosso, viu? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano II, n. 19, p. 175-184, dez. 1968.

É VERDADE que o Brasil está nas mãos dos militares? **Realidade**. São Paulo: Ed. Abril, ano I, n. 3, p. 22, jun. 1966.

ANEXO A**ENTREVISTA COM MYLTON SEVERIANO DA SILVA**

Editor de Texto de *Realidade*

Concedida no dia 27 de agosto de 2009

M. S. : A revista foi lançada há 43 anos, viveu 10 anos, quase três deles na nossa mão e depois começou a desandar. Somos até hoje procurados para dar depoimentos sobre ela. Metade da rapaziada já morreu [mostra foto dos jornalistas na edição especial da revista *Caros Amigos*, de maio de 2008, sobre Sérgio de Sousa]. No livro que estou escrevendo [sobre a revista *Realidade*] vou tratar de uma questão que ainda não coloquei para essa rapaziada que procura os sobreviventes.

V. M. : É lugar-comum nos trabalhos científicos associar imediatamente a revista *Realidade* ao *New Journalism*. O que você me diz?

M. S. : É um equívoco. Um engano. Quando comecei a trabalhar na revista nunca tinha ouvido falar no *New Journalism*. Vim a conhecer quando já havia saído da revista. Mesmo a nossa turma não havia percebido ainda esse tal de *New Journalism*. Tanto que a gente nunca publicou Norman Mailer. E publicávamos muitos trabalhos estrangeiros. A gente veio conhecer mesmo o Norman Mailer melhor na década de 1970, aí publicamos alguma coisa no jornal alternativo *Ex*. A turma fez

um livro-reportagem, aliás esta denominação teve origem com este livro que lançamos, dando origem a uma linha de publicações com a mesma classificação, mas que teve curta duração, quatro livros, devido à repressão. É preciso apurar para saber quem é que cunhou esta expressão. Antes dele já havia grandes peças de jornalismo. Aliás este termo “novo” é muito comum, normal até. Muito querido pela publicidade.

J. K. I. : Milton, é muito importante ouvir de você. Autores então como Norman Mailer, Gay Talese, Tom Wolfe, Truman Capote, não influenciaram diretamente a revista?

M. S. : Eram autores que ficaram na moda, de verdade, na década de 70. A revista *Realidade* foi uma invenção da turma, foi uma invenção do Paulo Patarra; é dele a sua fórmula. Tem uma pensata dele que nunca foi publicada e a gente nunca conheceu. É inédita. Ele não mostrou a ninguém, pois escrevia para ele mesmo. Nesta pensata, ele expõe a idéia de uma revista para aquele momento. A idéia saiu da cabeça dele e foi aliada a uma equipe que era “a seleção de setenta”. A revista se tornou imbatível. Era uma equipe escolhida a dedo, pois ele e o Sérgio escolhiam bem quem entrava. O Paulinho dizia: “Tem que ser bom de texto e bom caráter!”

V. M. : Mylton, quais foram os elementos que fizeram parte da sua

formação intelectual? Como foi a sua formação intelectual em termos jornalísticos e literários?

M. S. : O Monteiro Lobato é recorrente. Entrevistei todos os sobreviventes, praticamente, por causa do livro. Eu tenho, ao todo, dezoito entrevistas. Invariavelmente, na infância, Monteiro Lobato. O negócio começou em “Reinações de Narizinho”. Bom texto, mordaz. A Emília era o Lobato. Havia o espírito questionador. É evidente que meu pai, não só por ser do Partido Comunista, isso não tem muita coisa a ver, pois meus colegas não tinham pai que era do Partido Comunista. Mas, quando me alfabetizei, ele já me colocou nas mãos os dezessete volumes da coleção infantil do Monteiro Lobato. Foram livros que li e reli até os dezessete. E depois, ele me colocou nas mãos os outros autores brasileiros ligados ao “partidão”, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Eu estava bem servido. Depois, começou a descoberta por si mesmo: Machado de Assis, Eça de Queirós... Eu lia tudo que me caía nas mãos de bom... Dessa forma, eu estava com um bom ferramental quando eu cheguei ao jornalismo.

J. K. I. : Dá para dizer, então, que é recorrente a leitura de Monteiro Lobato e desses clássicos da literatura?

M. S. : Sim. E também o gosto pela leitura. Todos gostavam de ler. Eram autodidatas. Graças a Deus não havia a exigência do diploma. A revista não teria sido possível. Hamilton Almeida Filho, por exemplo,

um dos melhores repórteres que eu já vi na minha vida, começou a trabalhar aos quinze anos, no jornal carioca *A noite*, hoje extinto. Se houvesse exigência do diploma, como um *cara* como esse faria? Pobre, suburbano... iria ser *office boy*, a sua vocação estaria liquidada. Jornalista é vocação, é como ser pintor, escritor, poeta... Como você pode pedir a um poeta: deixa-me ver seu diploma de poeta? Jornalista é jornalista e ponto final, é uma vocação. O jornalista é como o missionário. É uma profissão de direto atendimento ao povo, atende às necessidades fundamentais do povo. É como o médico, o enfermeiro. Por isso a minha sessão [na Caros Amigos] chama-se “Enfermaria”. Não é como o bancário, que é diferente. Jornalista não é fabricante de sabonete como o dono da Folha de São Paulo, Otávio Frias Filho, disse na TV, no programa Roda Viva da Cultura. Ele disse no programa que o jornalismo é uma indústria como outra qualquer. O cidadão aí não é um jornalista, é um comerciante. O jornalista tem algo do desprendimento. Se a gente for radical poderíamos dizer que a pessoa que fica rica com o jornalismo não é um jornalista. Enfim, é uma profissão de desprendimento e que vem de berço. Publiquei meu primeiro artigo, matéria jornalística, aos oito anos, sobre uma situação que vivenciei com meu pai em um domingo que saímos para caçar. Quando começou a chover, nos abrigamos em um rancho e então nos deparamos com uma família muito pobre. No forno a lenha crepitava o almoço de domingo, feijão com farinha. A cabana dessa família ficava nas terras de um

fazendeiro que hoje é nome de uma das ruas principais do município de Marília, São Paulo, Coronel Galdino de Almeida. O sangue-suga, assassino daquela gente, vira nome de rua. No caminho, disse ao meu pai que escreveria sobre isso e mostraria para a professora. E meu pai, então, disse para que escrevesse o texto e que ele mandaria ao jornal *Terra Livre*, ligado ao Partido Comunista. Eu escrevi a mão, ele mandou pelo correio e o jornal publicou.

V. M. : Na época em que você trabalhava na revista *Realidade*, o que te impressionava em termos de literatura, música, cinema, jornalismo?

M. S. : Nos líamos obrigatoriamente ao menos dois jornais por dia. Vinha para redação de *Realidade* o *Estadão*, a *Folha*... Mas também comprávamos o *Jornal do Brasil*, que já havia passado pela sua grande reforma, introduzido a figura do *copy desk*, uma técnica que ainda não estava muito em voga nos demais jornais da época. O *copy desk* tinha sua vantagem, pois deixava o texto mais legível e tinha a desvantagem, pasteurizar os textos do jornais, porque sumia com a autoria do repórter. Hoje tem-se a história dos manuais de redação. Para mim, parece atualmente que existe um formulário impresso nas redações em que os jornalistas apenas mudam alguns dados do dia anterior: data, nome dos personagens envolvidos, endereços... Os repórteres não saem às ruas, fazem as matérias pelo telefone ou por *e-mail*. A *Folha* introduziu esta camisa-de-força que é o manual de redação, o que faz desaparecer com a

autoria dos textos dos repórteres.

V. M. : Na revista *Realidade*, extinguiu-se o *copy desk* e criou-se a função do editor de texto, como foi isso?

M. S. : A escola do editor de texto que o Serjão [Sérgio de Sousa] estabeleceu em *Realidade* era o seguinte: o repórter não deixava o texto a cargo do *copy desk*. Ele ficava na redação e esperava as orientações do editor de texto. Ele ia lapidando o texto. No *JB* [Jornal do Brasil] os jornalistas eram dispensados enquanto o trabalho de aprimorar o texto ficava com o *copy desk*. Havia *copy desks* fantásticos no próprio *JB*, o Otto Lara Resende, por exemplo, enfim, eram pessoas boas na carpintaria dos textos. Mas a figura do repórter desaparecia. Os textos ficavam agradáveis de se ler, mas bastante pasteurizados.

Na época, líamos ficção, Gabriel García Márquez, Cortázar, todos esses romancistas latino-americanos. Líamos os russos como, por exemplo, Dostóievski. Íamos muito ao cinema, todas as semanas. Ir ao cinema era como respirar o ar. Agente tinha essa fome de ver as coisas, não se tinha televisão, locadoras. O Serjão [Sérgio de Sousa] morava perto do cinema na Estação da Luz, no Bom Retiro, e via muito cinema quando jovem. Era um autodidata, um cara que já nasceu feito e tinha só o segundo ano ginásial. O cinema também ensina muito. Por meio de uma boa filmografia podemos aprender várias coisas: fazer *flash-back*, criar clima, criar tensão... Segundo o Gabriel García Márquez, o texto

tem que ter gonzos para tocar, capturar e manter a atenção do leitor.

Então, voltando à questão do editor de texto. O Serjão [Sérgio de Sousa] estabeleceu e exercia esta função para preservar a autoria nos textos. Como era a técnica do Sérgio? Lápis preto nº 1, borracha, borracha. Pegava as laudas primeiro, as lia todas. Ele fazia uma primeira leitura do texto, depois eu também lia e, às vezes, até o próprio Paulo lia também. Depois, era ver se estava com uma estrutura boa, tinha começo meio e fim, em seguida era só limpar os excessos de adjetivos, advérbios... Em um poema de Manuel de Barros, ele diz que o adjetivo enfraquece a planta e isso é incrível! Tinha repórteres como o José Carlos Marão. Seus textos chegavam praticamente prontos. Ele tinha uma bela escritura, era viciado em novelas policiais e de ficção científica, como as de Agatha Christie. Esses escritores possuem uma técnica arrasadora para prender a atenção do leitor. Na primeira linha eles já te pegam. Mas muitos usam isso para produzir uma leitura digestiva, que apenas serve para entreter, não te ilumina. O Marão dominava essa técnica. No segundo número ele fez uma reportagem chamada “Nossa Cidade”, que é um absurdo! Ele foi para uma cidadezinha mineira, Conceição do Mato Dentro. E não estava acontecendo absolutamente nada na cidade, mas ele fez um texto que começa assim: de fato foi uma festa inesquecível na cidade... e só vai contar porque tal festa ficou inesquecível, na história da cidade, no fim da matéria. Eram ferramentas que a gente usava de tanto ler e de tanto

ver cinema. E tinha também o Narciso Kalili que era “outra enfermária”, escrevia 60 laudas brincando e queria publicar tudo, era uma briga mensal. Então, como é que o Sérgio fazia para a revista não utilizar o *copy desk* e não pasteurizar tudo? Não se dispensava o repórter, ele ficava ali. Mas, ficava bom, pois o repórter brigava pelo texto que tinha escrito. Ele tinha que argumentar. E isso tudo é um exercício profissional. A técnica, em si, era assim: uma vez lido o texto e visto se a estrutura estava boa, então começa-se a cortar os excessos. Ele circulava com o lápis preto o que iria sair, para que, no momento em que o texto fosse datilografado, a parte circulada fosse retirada.

O texto, assim, seguia a lógica da montagem de cinema. E, como dizia o Polé da arte, a revista era uma artesanaria. Desde o título, ao texto, à tipografia da revista. O editor de arte, Eduardo Barreto Filho, fez uma tipografia mais ou menos exclusiva para a revista. Ele falou para o Roberto Civita comprar uma tipografia da empresa norte-americana *Mergenthaler* só para a revista. Depois, ele fotografou todas as letras, pegou uma caneta nanquim e deu um “tapa” em cada letra. Para ficar mais exclusiva ainda, fez em cada letra do alfabeto, uma marca de identidade da revista. Artesania total!

Uma vez que a peça estivesse pronta, ela iria para a datilografia. Com o tempo a gente descobriu que, para ter um ritmo bom, nossas peças jornalísticas tinham que ter dezoito laudas de tamanho. Um sujeito chamado Duque Estrada, hoje editor de texto da

Carta Capital, inventou um lauda que depois ficou conhecida como lauda Duque. Quando ele era chefe de arte da “Quatro Rodas”, eram vinte linhas com setenta toques. Isso deu um ganho no cálculo e facilitou a vida da parte gráfica. Depois, então, tinha a criação do “olho” e a legenda, que era o nosso acabamento. Na nossa revista tudo se casava: o título de página, a matéria, o “olho”, a legenda. Cada coisa tem que ser pensada, tudo é informação. Se toda foto tem que ter legenda, toda legenda tem que ter função. As coisas têm que ser melhor pensadas.

V. M. : O foco da minha pesquisa é na equipe inicial da revista, tendo em mente que ela era o crivo de tudo o que acontecia, naquela época, de mais importante. A década de 60 pode ser sentida na forma e no conteúdo da revista. Ela foi um amplificador daquela época.

M. S. : Isso mesmo. A gente estava a par de tudo isso. E a revista serve de documentação daquele período. A gente estava no Vietnã, em São Domingos, no Nordeste brasileiro...

[Sobre as reuniões de pauta]

M. S. : A gente ia para a casa de alguém: do Freire ou do Sérgio... Ia toda a “cambada” para lá e sentávamos em uma roda. E os que não bebiam, como o Woile [Guimarães] (e também porque ele era mais organizado), iam anotando as idéias que surgiam no nosso *brainstorm*, técnica que a gente aprendeu com os publicitários, em que todas as

pessoas faziam suas sugestões. Era proibido zombar de qualquer que fosse a idéia, pois aí o cara se inibe e não fala mais. Isso a gente fazia dois ou três dias antes da reunião oficial com o Roberto Civita. Era a jogada diabólica. Ele mesmo sabia, porque cada repórter já vinha com a idéia dele. A reunião com o Roberto era só para bater o martelo. E tinha também a história que ficou anedotária para nós que era a verdade positiva, isto é, mostrar uma pessoa da livre iniciativa, a revista também tinha que conter uma verdade positiva. A gente contava com o Mercadante que tinha trânsito por meios que agente não tinha como o perfil do Costa e Silva. Coisas que a gente tomava como purgante. Coisas que um radical de esquerda não admitiria mas eram matérias necessárias para “dar uma no cravo e outra na ferradura”. A gente queria salvar o Brasil e fomos pioneiros no tratamento de vários assuntos.

[Sobre o livro que está sendo produzido sobre *Realidade*]

M. S. : Eu abro o livro com uma reunião com quatro jovens entre 28 e 32 anos, que são: o Roberto Civita; o Luis Carta, irmão do Mino, que era editor da Abril; o Murilo Felizberto, que depois criou o *Jornal da Tarde*; e o Paulo Patarra. Essas quatro figuras que se reuniram para decidir quem seria o diretor de redação da revista *Realidade*. O Paulo, então, vira-se para o Roberto e diz que ele seria o diretor. Foi uma jogada de mestre. Pois o Roberto, que era filho do dono, se sentiu muito

lisongiado e, além disso, era um bom jornalista, tinha tino jornalístico.

[A concepção da idéia da revista *Realidade*]

M. S. : O Paulo Patarra concebeu a idéia para a revista. Ele fez uma proposta para ele mesmo se guiar. Ele tinha uma revista de reportagens da cabeça. Aconteceu que o Roberto Civita começou a perceber que a Abril não tinha uma revista de “tutano”. A empresa estava com tudo para crescer. Estava na “ponta dos cascos” e ele precisava de uma revista de responsabilidade. Ele havia criado uma idéia da revista de domingo que não foi concretizada, porque os jornais perceberam que iriam ficar com a pior parte dos anúncios publicitários. Então, o Robert Civita mandou chamar o Paulo na sala dele e reclamou do acontecido. “O que vamos fazer agora Patarrinha?” “Uma revista de reportagem”, responde o Paulo. O Civita replica: “Mas isso não vai dar certo, ninguém fez isso ainda”. “Justamente porque ninguém fez é que vai dar certo”, respondeu Paulo Patarra.

ANEXO B

ENTREVISTA COM JOSÉ CARLOS MARÃO

Repórter de *Realidade*

Concedida no dia 5 de dezembro de 2009

V. M.: Como foi sua formação intelectual e quais são as suas referências intelectuais, artísticas e jornalísticas?

J. C. M.: Nasci em São Paulo, mas fui criado no interior de São Paulo. Na cidade onde fui criado, um dia lançaram um jornal chamado “Diário da Sorocabana”. Logo no segundo mês ele já era “o único diário do mundo” que saía uma vez por semana. Os donos eram políticos e tinham trazidos profissionais de São Paulo. Eu conheci esses *caras* ainda na

adolescência. Então, tive esse primeiro contato. Quando eu me mudei para fazer cursinho, faculdade, etc., não era importante fazer um curso de jornalismo. Então, acabei entrando na Faculdade de Filosofia. Também me inscrevi no curso de Direito, mas isso não vem ao caso agora. No primeiro ano, um daqueles jornalistas que eu tinha tido contato desde o “Diário de Sorocabana” me apresentou na “Folha de São Paulo”. Eu tinha 19 anos. Comecei a trabalhar na *Folha de São Paulo* com 19 anos, foi um negócio precoce. Se bem que havia mais alguns colegas mais ou menos dessa idade. Então comecei na Folha em um serviço interno de atender correspondentes do interior, mas logo entrei na área de reportagem, isso em 1960. Entrei lá no dia da inauguração de Brasília. Em 1962, logo depois da Copa do Mundo, nós saímos da Folha, foi um negócio de demissão coletiva, algo assim. Depois, recebi o convite de ir para a revista “O Cruzeiro”, que era a principal revista da época. Eu ainda tinha 21 anos, mal podia entrar em boate para fazer cobertura ou para me divertir. Era muito difícil, eu era muito novo, fui muito precoce. Aí eu fiquei no “Cruzeiro” um tempo. Logo depois o Mino Carta, que era da Abril, diretor da “Quatro Rodas” – ele também tinha sido sondado pelo “Estadão” para fazer o embrião do que seria o “Jornal da Tarde”, um jornalzinho semanal chamado “Edições de Esportes” – levou uma equipe de jovens que ele dividiu, uma parte ficou na “Quatro Rodas”, da Abril, e a outra, na “Edições de Esportes”. Eu fiquei na “Edições de Esportes”. Mas o tal jornal

vespertino que o Estadão anunciava nunca saía e eu estava impaciente. E nisso o Mino e outros canais da Abril estavam preparando o lançamento de uma revista de assunto gerais, variedades. E eu fui convidado. Então eu saí da esfera do Mino e fui para Abril, para essa revista que seria de assuntos gerais. Eles queriam fazer uma revista semanal encartada nos principais jornais e não deu certo. Disse que não deu certo porque os jornais não toparam. Estava a equipe lá, já com o Paulo Patarra, o Azevedo, eu, o Mercadante... Depois a Abril decidiu fazer uma revista mensal aproveitando essa equipe que veio a produzir *Realidade*.

V. M.: E quanto à sua formação intelectual?

J. C. M.: Bom eu vou ter que citar o Monteiro Lobato. Você vai ver que outros colegas também citam. A literatura infantil do Monteiro Lobato no curso ginásial foi muito importante na minha formação porque eu aprendi a ler e ter o hábito da leitura com os livros do Monteiro Lobato. A partir daí foi uma sucessão de leituras de forma mais ou menos desordenada e não muito metódica. A gente lia tudo o que caía nas mãos, às vezes sem muita orientação, há coisas que eu tive que reler depois e algumas coisas que eu deveria ter relido e não reli. Mas quase tudo que eu li foi de extrema utilidade. Havia os livros “da moda” que eram traduzidos. Naquele tempo eu não sabia ler em inglês, hoje eu prefiro ler no original. Então, já havia vários livros norte-americanos

que estavam sendo traduzidos e que eu li. Tinha muita influência também dos russos como Gorki, Dostoiévsk.... Claro, era um momento de conturbação social, havia vários movimentos de esquerda, inclusive o movimento comunista de orientação soviética, que estavam “na moda”, não é? Eu também li muito esses autores.

V. M.: Na época em que você trabalhava na revista *Realidade* o que te chamava mais a atenção nas artes (literatura, cinema, música...) e no jornalismo?

J. C. M.: Olha, nós não éramos nada modestos. Eu diria até que nós éramos muito presunçosos. A gente gostava daquelas pessoas que, fosse no cinema, na literatura, transmitissem a cultura popular, o que realmente se passava nas camadas populares do Brasil, sem regionalismos. A gente admirava a literatura do João Antônio, ele já era um escritor consagrado, e Jorge Amado também. Gabriel García Márquez eu fui ler apenas em 1968, o livro “Cem anos de solidão” só dois anos depois. Mas quando a gente tem 26 anos e está na “batalha”, dois anos são muito tempo. Mas havia colegas muito ligados na cultura latino-americana. Eu nunca fui. Eu lia mais os americanos. Os mais engajados liam a literatura latina como o Narciso e o Azevedo. Eles estavam envolvidos com o movimento social revolucionário que iria se tornar clandestino mas naquela época não era ainda. Eles entendiam que a América Latina era uma unidade e tal. Eu não posso dizer por eles. De

qualquer forma, é um “modismo” que está voltando, como o Chaves e tal... Eu não tinha muito do “*yo soy un latino americano...*” Isso para mim “não pegava”. Eu era brasileiro mesmo.

V. M.: Acredita que os filmes brasileiros do Cinema Novo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra...) e os romances latino-americanos do chamado realismo mágico (Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar...) possam ter influenciado no trabalho de produção da revista *Realidade*?

J. C. M.: Gostávamos muito, assistíamos. Até mesmo por força das coberturas que a gente fazia na época da revista *O Cruzeiro*. A gente convivia. Convivia não, conversava, entrevistava esse pessoal. Mas no fundo eu gostava mais do cinema italiano.

V. M.: O neo-realismo italiano?

J. C. M.: É isso aí. Antonioni, Fellini... Eu gostava mais. Eles traziam mesmo a cultura popular da Itália. Eram muito vistos. Eu acho que isso de alguma forma me influenciou.

V. M.: Acredita que o *New Journalism* norte-americano de 1960 possa ter influenciado no formato e na proposta da revista *Realidade*? Você chegou a ler nesse período os livros de Truman Capote, Tom Wolfe,

Norman Mailer...?

J. C. M.: Então... Eu não sabia o que era *New Journalism*. Aquilo que nos disseram que era *New Journalism* era o meu jeito – talvez mais meu do que de outros – de fazer as matérias. Em uma época em que a televisão era insipiente, uma reportagem não perecível, ou seja, que teria que durar muito tempo, você tinha que falar de coisas mais ou menos universais, coisas que não iam mudar a curto prazo, ou mais duradouras. E tinha que situar o leitor naquele contexto da reportagem que você estava fazendo. E então, usar diálogos, descrever cenários, usar diálogos que eram exatamente os utilizados pelos personagens da matérias. Por exemplo, se o *cara* falava errado, a gente colocava o linguajar dele, respeitando os regionalismos. Isso porque em *Realidade* a gente fazia matérias sobre o Brasil todo, poucas matérias foram feitas em São Paulo, talvez tenham sido feitas mais matérias no Rio do que em São Paulo. Então a gente montava aquelas matérias com começo meio e fim, com uma estória. Algumas – é espantoso – continuam atuais. Logo em seguida, vieram nos dizer que isso era *New Journalism*. Eu fico muito honrado com isso, eu li Tom Wolfe, Truman Capote, o Gay Talese. Mas acho que não foi influência deles. Era um estilo que estava partindo de nós mesmos, da nossa equipe. Nossa equipe, digamos, ampliada, o “Jornal da Tarde” também usava o mesmo estilo de fazer matéria. Porque sair nas ruas, fazer perguntas é igual em qualquer circunstância, a forma de montar o texto é que é diferente.

V. M.: A revista *Realidade* rompeu com um certo jornalismo objetivo que começou a ser feito no Brasil a partir da década de 50, importando dos Estados Unidos técnicas como o *lead*, uso de *copy desk*...

J. C. M.: Eu diria que foi uma adaptação. Uma adaptação porque nós nunca esquecemos, pelo menos eu nunca esqueci, da regrinha básica – o que, quem, quando, onde, como, por que – do *lead*. Só que numa publicação mensal, uma publicação que você pretende que seja duradoura, o *lead* tem muito mais a função de agarrar o leitor e fazer com que ele leia até o fim, do que o fato em si. Isso quer dizer, o *lead* tradicional precisa ser usado no jornal diário para não roubar tempo do leitor. Já em uma publicação mensal, que você supõe que o leitor tenha tempo, e você pretende e tem a intenção de passar informações mais duradouras, o trabalho é mais de agarrar o leitor e levá-lo até o final da matéria.

V. M.: No Brasil existiram autores que faziam um jornalismo diferente, de profundidade, temos o João do Rio, o Euclides da Cunha....

J. C. M.: Eu acho que era uma época em que os jornalistas no Brasil possuíam uma veledade literária. Quase todos sonhavam em ser escritores. Talvez eu sonhasse também. Na medida em que o trabalho se desenvolve e você começa a conhecer grandes escritores da literatura

mundial, você começa a ser exigente consigo mesmo. Para se tornar escritor, você precisa fazer uma coisa realmente muito boa. Não basta ser uma coisa com estilo “bonitinho”, “engraçadinho”. O leitor termina e gosta, só que não tem um conteúdo, uma mensagem. Eu, pelo menos, acho que alguns colegas também acham, passei a ter esta exigência maior comigo mesmo.

V. M.: Como era o trabalho de Sérgio de Souza (editor de texto)? Em *Realidade* houve substituição da figura do *copy desk* pela figura do editor de texto, o que tornou o conjunto dos textos menos homogêneo ou menos pasteurizado e valorizou a questão autoral. Como foi isso?

J. C. M.: Acho que foi só uma questão de nome. Se você ler um texto do Sérgio, uma espécie de autobiografia, ele diz assim: Eu sou um *copy desk*. Ele era um *copy desk* que recebeu o nome de editor de texto até porque o título não existe. Então de que forma se usaria isso em português? *Copy desk* ficou mais adequado. Ele não rompeu com nada, ao contrário. A revista tinha bons redatores, quase não precisava se reescrever nada, a equipe foi formada exatamente por sua capacidade de escrever bem. Não foi pela sua capacidade de levantar dados, isso estava automaticamente acoplado, mas o determinante na escolha dos profissionais era a qualidade do texto. Então o trabalho do Sérgio de Souza foi muito importante no acabamento: fazer títulos, olhos, legendas, etc. Principalmente material importado, material feito por

técnicos, médicos, engenheiros, etc. Tinha que ser reescrito por ele e pelo Myltainho [Milton Severiano]. É importante dizer que a função do Sérgio foi importante, mas a função do Myltainho eu coloco praticamente no mesmo nível. Porque havia muitas matérias que não eram feitas pelo pessoal da redação, matérias vindas de fora, traduzidas, feitas por técnicos como, por exemplo, engenheiros, economistas, psicólogos. Esses textos tinham que ser trabalhados pelo Sérgio e pelo Myltainho.

V. M.: Mas, se relacionado aos textos da grande imprensa, jornais diários, que apelam para a concisão, para objetividade, a revista *Realidade* tinha esse diferencial da autoria?

J. C. M.: Era uma revista de autores onde você vê estilos diferentes. Isso, é claro, é respeitável. E isso estava, para usar uma expressão que está “na moda” hoje, isso estava no DNA da própria revista. À medida em que se contratou aquelas pessoas era para que elas usassem seus próprios estilos. Era um alívio para o pessoal do texto, o pessoal do fechamento. As matérias feitas pela casa estavam ali, o grande trabalho eram as outras matérias.

V. M.: A opção pela autoria era nítida na revista como exemplificam o trabalho de figuras como João Antônio?

J. C. M.: O João Antônio entrou depois, considerando esse período da fase áurea de *Realidade*, de 66 a 68, o João Antônio chegou nos últimos três meses. O Narciso era um dos colegas que era reescrito. Ele trazia um volume fantástico, mas quando era reescrito, a visão dele era mantida, ele ficava ao lado do Mylton [Severiano]. Eu diria que o Mylton foi quem mais trabalhou as matérias dele. Ele ficava ao lado do Mylton que ia escrevendo do jeito que o Narciso falava. Ele não era de voltar para casa e entregar um texto “limpinho” depois. Não era o estilo dele.

V. M.: Quanto à valorização da autoria eu digo no seguinte sentido, que nesse tipo jornalismo adotado pelos jornais a partir da década de 50 o narrador e o autor ficavam escamoteados em decorrência da valorização de um texto objetivo.

J. C. M.: O que eu acho muito correto. Eu acho que o jornal tem que ser assim mesmo. O sujeito tá no ônibus, tá no barbeiro, tá não sei onde? Ele quer saber quem matou a vizinha e quantos cachorros ela tinha, ele não quer saber de “estorinhas bonitas”, se ela veio do nordeste e se o pai passava fome. A revista mensal, para mim, tem um outro tipo de compromisso com o leitor. Agora, ela não deixa de ser objetiva, ela é objetiva dentro dos seus objetivos, na minha opinião. Quando eu falo – eu deveria dizer era – porque não existe isso mais por aí.

V. M.: É nesse sentido que eu pergunto, qual era o sentido da valorização da autoria?

J. C. M.: É isso mesmo, enquanto jornal, você precisa ser objetivo. É possível ser objetivo e escrever bem sendo objetivo. Não é preciso ser frio. Tem textos ótimos no “Jornal da Tarde” ou mesmo na “Folha”, no nosso tempo, que cumpriam integralmente com *lead*, *sublead*. E eram textos deliciosos, eram muito bem escritos. Então, a minha posição em relação ao jornalismo objetivo, eu sou obrigado a levantar a seguinte questão: o jornalismo da revista mensal, ele também era objetivo. Eu não vejo uma contradição entre os dois estilos.

V. M.: Como foi a sua entrada na revista *Realidade*? Como essa estória começou pra você?

J. C. M.: Foi isso que eu falei, fomos lá para essa revista que seria uma revista semanal e se chamaria *Revista de Domingo*. Essa revista não deu certo, mas a equipe estava lá. A Abril optou por criar uma revista mensal, então a equipe começou a “bolar” o que seria essa revista mensal. Só que, o que nós sabíamos fazer? Nós sabíamos escrever reportagens. Então acabou sendo uma revista de reportagem. Essa é uma forma muito simplista de dizer, mas houve planos editoriais. Eu não tinha acesso porque eu era um simples repórter, mas houve planos,

discussões do que seria e como seria a revista.

V. M.: Como foi conviver e trabalhar com pessoas com Narciso Kalili, Paulo Patarra, Sérgio de Souza, Roberto Freire, João Antônio? Como funcionava nos bastidores?

J. C. M.: Bom, primeiro que essa equipe já estava montada desde 1960. E nós eramos novos, nós convivíamos, nós eramos uma “turminha”, passávamos todos os dias juntos, o Sérgio de Souza, o Sérgio Pompeu, o Tião Gomes Pinto, eu, o Azevedo [Carlos Azevedo], principalmente o Murilo Felisberto que liderava essas novas idéias todas, o Mylton [Severiano]. Então, o convívio social e o convívio pessoal já era algo muito intenso. Claro que, quando a Abril começou a fazer convites para “Quatro Rodas”, o Mino me convidou para ir para essa “Edição de Esportes”. Esses convites partiam de amigo para amigo, um convidava o outro, já era uma “rodinha”. Então esse convívio, quando ele aconteceu na *Realidade*, não era uma novidade.

V. M.: Você pode me falar como eram essas pessoas, como eram essas personalidades?

J. C. M.: O João Antônio era uma pessoa maravilhosa. Era uma pessoa fantástica, não sei o que dizer dele. Era aquele talento, aquela personalidade. O Narciso – olha, eu não convivia muito com o Kalili –

para dizer a verdade, eu convivía muito mais com o Paulo Patarra, o Sérgio de Souza, com o Mylton [Severiano], e de certa forma, com o Azevedo [Carlos Azevedo]. Com o Narciso, nós “bolamos” alguma coisa juntos algumas vezes, mas não convivemos. Eu não consigo fazer uma análise. Era uma pessoa que tinha uma preocupação social muito grande, um engajamento político muito forte, ele via em qualquer atitude, em qualquer gesto, uma coisa engajada ou não engajada, que deveria ser analisada sob um ponto de vista revolucionário ou não revolucionário.

V. M.: Era sensível às causas, as pessoas que sofrem abusos...

J. C. M.: É, ele tinha essa preocupação de denunciar a exploração, denunciar quando as pessoas são exploradas por outras. Era uma posição marxista dele.

V. M.: E o Paulo Patarra?

J. C. M.: O Paulo Patarra era o verdadeiro líder da revista. Ele criou essa revista, era o mentor da idéia. Ele tinha que “tourear” uma equipe que era boa mas ninguém era “manso”, era difícil controlar aquela gente. Ele tinha que fazer o “colchão” junto à empresa, porque era uma empresa. E tinha que coordenar a revista, ver a revista como um todo, em seu conjunto porque a revista também era um produto editorial, um

produto comercial.

V. M.: Você acha, então, que era o Paulo quem encabeçava a revista?

J. C. M.: O mérito era dele. Sim, o mérito era dele. Aquelas reuniões que nós fazíamos fora da empresa e a forma de encaminhar o resultado dessas reuniões dentro da empresa. O equilíbrio entre as matérias, se tinha alguma matéria denunciando alguma coisa ele acabava, mesmo que a contra-gosto, inserindo alguma matéria que agradasse o *stabliment*. A revista saiu da cabeça dele.

V. M.: Estive conversando com o Mylton e ele me disse que a revista “dava uma no cravo e outra na ferradura”, era assim?

J. C. M.: Não propriamente. Eu estive revendo as edições da coleção. Era “meia” no cravo e “meia” na ferradura. Não era tanto. Mas sim, procurava agradar. Se “cutucava” de um lado, agradava de outro, para não ter muita oposição.

V. M.: Como funcionavam as reuniões de pauta? Qual era o critério de escolha dos temas para as pautas?

J. C. M.: A revista seguia um plano editorial. Isso quer dizer, a cada edição tinha que ter uma matéria de política, uma matéria de religião, uma matéria de mulher, uma matéria de moda, humor, etc. Ela tinha um

cardápio a ser seguido e você tinha que ter boas idéias de matérias. Caso contrário prevaleceriam as idéias ruins que viriam de outras fontes. Então o Paulo inventou essa idéia de fazer as reuniões de pauta paralelas, fazer mensalmente na casa de alguém e essas reuniões eram totalmente livres, isto é, toda idéia que aparecesse era boa. A reunião seguia um roteiro que era: o que vamos fazer sobre política, o que vamos fazer sobre religião... Não havia um editoria, mas havia um cardápio a ser preenchido. Toda a idéia, por mais estapafúrdia, era aplaudida, estimulada. E isso estimulava mais as pessoas a darem mais idéias, deixava as pessoa mais a vontade e havia uma grande fraternidade na equipe, uma grande cumplicidade. Depois, no dia seguinte, é claro que as idéias não muito boas, eram discretamente afastadas e, do que restava, se extraía a “alma”, “o esqueleto” de uma edição seguinte. Cada um pegava as idéias melhores e levava para a reunião de pauta oficial com o Roberto Civita, diretor da revista, e, obviamente, surgiam outras porque esse processo é muito dinâmico. Surgiriam outras da própria equipe ou mesmo do diretor de redação. Daí saía o projeto para edição seguinte.

V. M.: Você me disse ontem que vocês não se prendiam ao factual, até mesmo por causa da censura e da escalada da ditadura, por exemplo. O Brasil vivia o terror de um golpe e, ao invés de falar no golpe, vocês falavam de outras ameaças a democracia?

J. C. M.: Isso não tem a ver com o factual, isso tem a ver com a situação do país. Porque em todas as matérias, seja sobre política ou não, tinha-se que fugir do factual porque ela era mensal. Não dá para sair daqui um mês dizendo realizou-se ontem. Então a idéia era fazer matérias não perecíveis. Você abre uma revista hoje e vai ver que algumas ainda sobrevivem. As matérias de ciência podem ter perecido porque a ciência evolui, mas quando você conta aquela questão dos mineiros em Santa Catarina, se aquilo melhorou, melhorou pouco, isso continua sendo uma verdade. Então, fugia-se do factual dessa forma.

[Sobre Censura e autocensura]

J. C. M.: Voltando à questão do cravo e da ferradura, porque parece que você queria levar para esse lado. Por razões de autocensura, não dava para dizer 'esse país é uma ditadura', 'esse país passou por um golpe'. O caminho que as reuniões de pauta encontravam era você fazer isso fora do país. Não dá para dizer que o Castelo Branco é um ditador, mas dá para fazer uma reportagem no Paraguai dizendo que o Stroissner é um ditador porque não foi eleito. E o leitor faz essa associação. Ou então fazer uma matéria no Uruguai, que ainda não tinha governo militar, dizendo que era um país à espera do golpe. Então o leitor faria a mesma associação: Opa! Então aqui houve um golpe!

V. M.: E era um leitor que podia decodificar aquele conteúdo?

J. C. M.: Eu não sei. Quando se criou a revista queria-se um público-alvo. Eu tenho a impressão que o público surgiu depois que a revista foi lançada.

V. M.: Voltando à questão das reuniões de pauta, a escolha dos temas... Vocês foram pioneiros em vários assuntos como a questão feminina, a questão dos movimentos estudantis... Vocês cobriram os movimentos estudantis.

J. C. M.: Agora, na área dos costumes eu acho que a revista foi pioneira no sentido de registrar a mudança de costumes que estava havendo do mundo inteiro e estava começando no Brasil. E em alguns casos até de tomar partido, de influenciar mesmo. Aí estamos falando dos direitos da mulher, do divórcio – a mulher separada era um ser excluído da sociedade. Falar sobre sexo com jovens era uma coisa que não se fazia. E a revista tomou partido nisso em muitas dessas matéria e, aí sim, era comprada. A revista *Realidade* pagava direitos autorais para publicar, outras eram feitas por psicólogos, aí o Sérgio de Souza e o pessoal tinha muito trabalho para traduzir e reescrever todo esse material.

V. M.: O Roberto Freire era psicólogo?

J. C. M.: O Roberto Freire fazia as matéria dele como “Meninos do

Recife”. Ele tinha uma coisa curiosa: ele escrevia a mão. O pessoal de hoje não conhece nem uma máquina de escrever e ele escrevia à mão! Aí era trabalho para as secretárias. A Lana era secretária e ela passava para a máquina o que ele escrevia e depois passava para o Sérgio [de Sousa]. O Sérgio trabalhava diretamente as matérias do Roberto. Porque os dois eram muito amigos.

V. M.: Podemos atribuir o declínio e descaracterização da revista a partir de 1968 à escalada da ditadura militar? Como foi esse processo?

J. C. M.: É, no meio de 68, e isso está contado no texto que vocês leram há pouco e, também, no livro do [Carlos] Azevedo. No meio de 68, a empresa entendeu – e a Abril faz isso sempre – trocar os diretores de redação até por uma necessidade de renovação e etc. A Abril colocou o Paulo Patarra em outra área e determinou que fosse para lá um novo diretor de redação chamado Alessandro Porro. A equipe não queria isso e reagiu.

V. M.: Foi uma relação que perdurou entre vocês?

J. C. M.: Com muitas contradições. Me mantive muito próximo do Zé. E o Zé muito próximo de todos. Nessa diáspora de 1968 todos saíram, mas a decisão não foi unânime. Então, depois do desdobramento, houve contradições e houve briga. Essa contradição se manifestou à medida

que uns foram para um lado e outros para outro.

V. M.: Foi estratégico por causa da ditadura?

J. C. M.: Não tinha nada a ver com a ditadura. Por mais que alguns gostem de dizer que tinha alguma coisa a ver com a ditadura eu estou absolutamente convencido que não tinha. Foi simplesmente uma determinação interna da empresa. A empresa tem que manter o controle de todas as suas operações e *Realidade*, de alguma forma, tinha saído do controle. Então é muito mais uma questão interna mesmo, do que com a ditadura. Aí houve várias idas e vindas nesse período que você disse, de outubro a dezembro de 68, até que em dezembro de 68, mas bem antes do Ato 5, todo mundo saiu. O ato 5 foi depois.

V. M.: Porque geralmente se vê isso como algo inserido dentro da escalada da ditadura?

J. C. M.: Alguns podem achar que a empresa tomou essa atitude porque estava sofrendo algum tipo de pressão do governo. Mas as pessoas que eventualmente faziam essa pressão nem tiveram a ver com o Ato 5. A ata que decidiu pelo ato 5. Os generais que decidiram baixar o Ato 5, não estavam minimamente preocupados com *Realidade*, imagina? Eles estavam preocupados com o movimento estudantil, com o movimento operário, com outros movimentos revolucionários. *Realidade* não estava

com essa participação toda.

V. M.: Digo isso porque o que se imagina, à distância no tempo, é que o desmantelamento da equipe, reencaminhamento do Patarra e o posterior pedido de demissão em grupo foram decorrentes daquele contexto...

J. C. M.: Tem gente que nem imagina isso, tem gente que afirma isso. Mas basta olhar as datas, basta conhecer o estilo de administração da Abril para ver que não é exatamente isso.

V. M.: Por que ela queria ter o controle?

J. C. M.: Ela queria ter o controle de sua operação, o que é normal em qualquer empresa. Ela não queria ter uma redação controlada por seus jornalistas. Ela queria ter uma redação controlada por um jornalista da sua confiança.

V. M.: Por que vocês eram muito unidos?

J. C. M.: Éramos. Porque “a revista” em virtude do sucesso pensa: Opa! Se esses caras fizeram isso, que eu não concordava tanto, e vendeu bastante, e repercute, então eles devem estar certos. Então, eles começaram a deixar a equipe trabalhar e isso significou uma certa independência. Até que chegou um momento em que eles tinham que tentar reverter esta posição.

V. M.: Tanto é que parte de vocês foram para a imprensa alternativa depois do AI-5, não é?

J. C. M.: Aí entra, então, o grupo do Sérgio de Souza. Sérgio de Souza, e alguns da equipe que tinham saído, foram procurar alternativas. Com o tempo deixou de ser apenas alternativa para ser um nome: imprensa alternativa. Alguns foram trabalhar. Eu, por exemplo, fui para o Jornal da Tarde e depois voltei para *Realidade*. O Myltainho esteve no Jornal da Tarde comigo nesse período.

V. M.: Como foi a sua experiência no Jornal da Tarde?

J. C. M.: Muito ruim. Eu estava há tanto tempo acostumado a fazer reportagem com tempo, podendo pensar, e tal, que eu tive dificuldade de me readaptar à imprensa diária. Mas quando estava quase me readaptando a situação lá na Abril já tinha se revertido de novo. Aí eu voltei para a empresa.

V. M.: Você voltou para a Abril junto com quem?

J. C. M.: Voltamos eu, José Hamilton, Mylton e Mercadante.

V. M.: Você pode fazer um paralelo dessas duas fazes? Como era essa nova revista?

J. C. M.: Era outra revista. Já havia censura, já havia auto-censura. A criatividade, de uma forma ou de outra, já tinha diminuído. Talvez faltasse o talento de um Paulo Patarra, do próprio Narciso, que era um sujeito altamente criativo, cheio de idéias. O fato é que quebrou o encanto, não era mais aquela revista.

V. M.: Você ficou quantos meses fora?

J. C. M.: Eu fiquei 6 meses fora, meados de 69. Depois saí de novo em julho de 70.

V. M.: A revista, além de tratar de temas polêmicos para a época, tinha uma produção textual incrível. Isso fazia parte da proposta editorial?

J. C. M.: Havia a figura do revisor. Em geral, o sujeito, o jornalista, que não se destacava muito, mas que conhecia acentos e vírgulas, fazia a revisão depois do texto composto. Seria equivalente hoje ao texto que já está no computador. Porque naquele tempo o pessoal escrevia laudas a máquina de escrever. Depois disso ia para uma oficina gráfica e aquilo era passado para tipos gráficos, em linotipos. Tirava-se uma prova em papel *couché* e a revisão era feita já nas coluninhas, do jeitinho que ia sair. Aí já era um outro profissional, era uma outra escala do trabalho.

V. M.: Então só para a gente recapitular algumas coisas, a gente tem a

questão aí do *New Journalism*. Há muitas pessoas que creditam o formato da revista ao contexto, o que você me diria sobre isso?

J. C. M.: Diria que concordo. Uma ditadura mais branda, a que antecedeu o Ato institucional nº 5. Havia toda uma ebulição cultural no mundo e aqui também. Na música popular, basicamente na música popular, mas em outros setores também. Isso eu acho que favoreceu a eclosão deste tipo de jornalismo que ocorreu no “Jornal da Tarde”, no “Estado de São Paulo” e na *Realidade*. Então, tem a ver com o contexto. E tem a ver também com o contexto do mercado editorial. O mercado editorial era pouco atendido. *Realidade* tinha matéria de saúde, de educação... fora as matérias jornalísticas, não me ocorre agora... ciência, religião... tratadas de uma forma mais séria, não era simplesmente a cobertura da festa de Nazaré não sei de onde. Tínhamos também que fugir do factual. Por exemplo, se o Papa morre, você não sai daí a um mês dizendo que o Papa morreu, você tem que fazer uma matéria dizendo sobre a sucessão na Igreja e esse tipo de coisa. A não ser que mude os cânones lá da Igreja essa matéria não morre. Ainda sobre o contexto do mercado editorial, havia matérias sobre ciências, medicina, religião, história, etc. Simultaneamente a Abril começou a lançar no mercado coleções de fascículos de educação, de ciência, medicina... Esse leitores que não estavam interessados em saber sobre o que faz o prefeito de não sei de onde... Esses *caras* íam comprar esses fascículos. Casais que tinham filhos jovens, por exemplo, eles passaram a comprar

esses fascículos ao invés de *Realidade*. Houve também uma canibalização porque havia um público muito amplo. *Realidade* fazia tudo quanto era matéria, não era só política, feminismo... fazia também matérias de utilidade pública, sobre educação, saúde e etc...

V. M.: Você fez a matéria sobre o movimento estudantil, entrevistou o Luiz Travassos. Como foi isso?

J. C. M.: Entrevistei não, eu fui lá e participei daqueles encontros clandestinos da UNE. A matéria descreve como foi o contato, não podia revelar, mas foi a Ação Popular (AP), uma organização popular – a matéria foi conversada com eles, não fui eu quem conversou, foi alguém, talvez o Sérgio, porque ele era da AP. Então me deram o contato, algumas senhas, e eu fui para uma reunião secreta no interior da Bahia. Chegamos lá em uma casa que era tudo fechado e começou a chegar gente, José Dirceu e muitos outros. Aquele que foi deputado pelo Rio, o Vladimir Palmeira, eram todos moleques na época, mais novos ou na mesma idade que eu. E discutiram lá o destino na nação. E as entrevistas, claro, eu conversei com todo o mundo, com o Travassos, o Luiz Raul Machado, líderes da AP. Era tudo ali um “saco de gato”, como é até hoje. Essas organizações estudantis ou sindicais eram disputadas pelas diversas organizações de esquerda que brigavam entre si. E a matéria saiu e não houve... Olha só era julho de 68 [olhando a capa de julho de 1968 de *Realidade*]. Não havia essa pressão pré Ato 5.

V. M.: Eu pensava que tinha sido uma atitude ousadíssima...

J. C. M.: Sim a revista ousava. Isso aqui foi ousado para o contexto. Mas não havia essa pressão, senão a empresa não deixaria sair isso aqui.

V. M.: Mais ousada ainda é a revista de dezembro com o Luiz Carlos Prestes na capa.

J. C. M.: Só que a revista que circulou em dezembro estava pronta em outubro, novembro. Aí já vai para a banca mesmo. E, outra coisa, a revista com o Luiz Carlos Prestes não tinha nada demais. Era uma coisa antiga. Mas era isso aqui que vendia a revista [aponta para a manchete: “Você é a favor ou contra a educação sexual?” de julho de 1968]. Porque tudo estava mudando na época, 66, 67, 68... e *Realidade* divulgou, endossou, influenciou e em muitos casos, tomou partido. Em muitos casos ela contestou mesmo.

V. M.: Acredita que o trabalho de pesquisa da profundidade com o repórter inserido no centro dos acontecimentos, nas ruas, *in loco*, possa ter feito a real diferença na proposta editorial da revista *Realidade*?

J. C. M.: Olha, foi, mas outros jornais já faziam isso. O “Jornal da Tarde” fazia isso, acho que outras publicações tentaram fazer também. Talvez sem a noção, sem a clareza necessária sobre como isso devia ser

feito. Mas outros também fizeram. *Realidade* pode ter liderado esse processo, mas antes dela havia repórteres que iam viver como mendigos, por exemplo. Tinha outra que o *cara* ia ser motorista de taxi por uma ou duas semanas. Teve exemplos anteriores não foi inventado por *Realidade*.

V. M.: Para você o que é vocação jornalística?

J. C. M.: Dentro do jornalismo existem estilos de vocações diferentes. Por exemplo, o repórter, o repórter ousado, investigativo, que faz denúncias. Eu conheci muitos bons. Eles não tinham nenhuma preocupação com a forma. Eles não se incomodavam que alguém escrevesse por eles, contanto que aqueles fatos que ele levantou fossem divulgados. Mas outros *caras*, como eu, por exemplo, tem uma preocupação com a informação, claro, mas também com a forma. Eu gosto de me comunicar do meu jeito. Então a vocação é essencial mas não existe um tipo único de vocação. Existem vários tipos de vocação dentro da mesma profissão.

V. M.: Por fim, você acha que uma publicação como *Realidade* pode ser reproduzida hoje ou ela está totalmente ancorada naquele contexto?

J. C. M.: Acho que não tem, tal como foi *Realidade* não. Talvez haja espaço para um tipo de jornalismo, e aí ele teria que ser muito bem

completo, teria que ser tipo documentários de televisão com textos bem elaborados, com auxílio de imagem e som, e que tentassem mostrar a situação, vida brasileira, a sociedade brasileira, como *Realidade* mostrou. Agora, no impresso, eu não vejo mais muito possibilidade de mercado. Acho até que tem leitores que vão gostar muito mas não vai “estourar”, não vai ser um sucesso, pensando no mercado editorial hoje.

V. M.: É possível fazer um jornalismo com valor literário?

J. C. M.: É sim. Pelo menos foi, havia valores literários.

V. M.: Como Euclides da Cunha, dos *Sertões*, como João do Rio e outros?

J. C. M.: É, pode-se dizer que o Euclides da Cunha foi um precursor do Truman Capote. Aliás, “Os dez dias que abalaram do mundo”, do John Reed, era um dos livros da moda na época. Quando digo que não sabíamos que estávamos fazendo *New Journalism*, é mais ou menos isso o que eu quero dizer, a gente estava escrevendo, trabalhando.

ANEXO C
ENTREVISTA COM JOSÉ HAMILTON RIBEIRO

Repórter de *Realidade*

Concedida no dia 7 de dezembro de 2009

V. M.: Como foi sua formação intelectual e quais são as suas referências intelectuais, artísticas e jornalísticas?

J. H. R.: Eu sou de uma cidade pequena do interior de São Paulo. No meu tempo era uma cidadezinha de quase três mil habitantes, quase uma vila rural. Eu cresci ouvindo música caipira, na década de 40. Eu nasci em 35, até os cinco anos a gente não registra nada, não é? Mas, a partir dos 5 anos eu comecei naquele inconsciente da música caipira. Mas, ao mesmo tempo, eu tinha uma tia que tocava piano e tinha uma livraria, era a única livraria da cidade. E ela também me chamava a atenção para a música sacra, para a música clássica, me mostrava algumas coisas. Desde o início tem essa coisa de gostar da música caipira e também da

música clássica e, de certa forma, continua assim até hoje. É claro que, entre a música caipira e a música clássica, tem uma série de músicas aí no meio. MPB, música estrangeira, *jazz*... que a gente ouve ao longo da vida. Na parte de leitura, essa minha tia, quando eu era pequeno, começou a me dar alguns livros. Começou com o Monteiro Lobato, com livros de aventura, de garimpo, de garimpo de esmeralda. Lembro de um livro sobre garimpo de esmeralda em Goiás. Goiás era uma coisa distante naquela época. Então a minha formação na primeira infância foi auxiliada por essa minha tia que também assinava um jornal de padres que era feito no interior de Minas, em Manhuaçu ou Manhumirim, duas cidades muito próximas. Numa delas tinha um colégio de padres que fazia dois jornais, um chamado *Lar Católico*, e o outro, *O Lutador*. Dois jornais muito bons para a época e que eu acabava lendo. Foi quando, eu devia estar no terceiro ano do grupo escolar ou algo assim, ela me inscreveu para fazer uma redação que foi publicada nesse jornal. Essa minha tia me influenciou muito na leitura. Agora, quando eu cheguei onde seria o fundamental ou o Ginásio, eu encontro uma literatura adulta, principalmente Dostoiévski. Eu me lembro que no primeiro livro do Dostoiévski, eu levei pelo menos três meses para ler, porque eu não queria acabar. Eu chegava nas últimas páginas e pensava “Já está bom por hoje”, senão terminava e eu só tinha aquele livro. Foi “Os Irmãos Karamazov”. Depois li outros livros mas, de qualquer maneira, Dostoiévski me marcou muito.

V. M.: Na época em que você trabalhava na revista *Realidade* o que mais te chamava a atenção nas artes (literatura, cinema, música...) e no jornalismo?

J. H. R.: Olha, eu gosto do cinema bom. Eu tenho uma cisma assim com filme ruim. De filmes bons eu gosto muito. Se repetiu com o cinema, o que aconteceu com “Os irmãos Karamazov”. Eu entrei no cinema por acaso e assisti a um filme chamado em francês de “*Du Rififi Chez les Hommes*”. Aqui no Brasil, em português, ficou só “Rififi”. É um filme francês, do Jules Dassin. É um filme policial, história de um assalto, nos mínimos detalhes, sobre a organização do grupo, até realizar o assalto. Mas a forma de narrativa deste filme me impressionou tanto que eu o vi umas dez a quinze vezes. Entrava no cinema e ficava para a próxima sessão. No outro dia voltava para assistir de novo. Então devo ter assistido esse filme umas quinze ou vinte vezes até quase decorar. Eu sou assim. Não sou um homem de uma cinematografia ampla, mas os filmes importantes que eu encontro eu vejo absurdamente. Na parte do jornalismo... eu acho que o jornalismo brasileiro naquela época era muito pobre. Acho que tão pobre quanto hoje mas, de qualquer maneira, tinha-se alguns bolsões de excelência e, principalmente, pessoas. Você tinha bons repórteres, bons redatores. A gente conversava bastante sobre isso.

V. M.: Você acredita que os filmes brasileiros do Cinema Novo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra...) e os romances latino-americanos do chamado realismo mágico (Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar...) possam ter influenciado no trabalho de produção da revista *Realidade*?

J. H. R.: *Realidade* surgiu no ano de 66. E nos anos 60 aconteceu tudo. Tudo o que tinha que acontecer no mundo aconteceu nos anos 60. Então era muita agitação cultural, existencial... Movimentos de estudantes, movimentos de operários, a “pílula”, os *Beatles*, movimento feminista... Aqueles tempos eram tempos de efervescência intelectual e existencial e isso se refletia na gente e a gente refletia isso na revista.

V. M.: Acredita que o *New Journalism* norte-americano de 1960 possa ter influenciado no formato e na proposta da revista *Realidade*? Você chegou a ler nesse período os livros de Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer...?

J. H. R.: Eu repondo por mim. Eu fui ler esse pessoal depois da revista *Realidade*. Então em meu trabalho na *Realidade* eu não me baseava neles. Até porque, se eu me baseasse neles, teria feito coisa melhor, porque eles são muito bons. Mas eu só fui conhecer depois da revista, depois daquela primeira fase.

V. M.: Como era o trabalho de Sérgio de Sousa (editor de texto)? Em *Realidade* houve a substituição do copidesque pela figura do editor de texto, o que tornou os textos menos homogêneos ou menos pasteurizados e valorizou a questão autoral. Como foi isso?

J. H. R.: Eu acho que essa decisão não foi tomada formalmente. Mas eu acho que *Realidade* foi produto das circunstâncias da efervescência que havia no mundo e também no Brasil. *Realidade* surgiu nos anos em que tínhamos um governo militar, tínhamos uma ditadura. Havia muita inquietação, muita agitação cultural e intelectual no Brasil. Eu acho que *Realidade* tem duas vertentes: a temática – que foi uma sucessiva quebra de tabus que a imprensa não tratava, ou porque se achasse incompetente ou porque achasse que aquilo não cabia; então, tinha essa revolução, essa ousadia temática – e tinha questão da linguagem que, na minha opinião, é a coisa principal da revista. Isso se deve ao Sérgio de Sousa, que era capaz de pegar uma reportagem de qualquer um dos repórteres e dar um tratamento de texto que só a enriquecia. Isso variava, de pequenas mudanças feitas lápis até chegar e dizer assim: “Olha, essa reportagem não está boa. Faz de novo, observe isso, aquilo e faz de novo. Escreve de novo porque do jeito que está, está impublicável”. Aí a pessoa reescrevia às vezes mais de uma vez e depois entregava para ele. O trabalho dele foi este, basicamente: o de enriquecer o vocabulário, usar a palavra apropriada para explicar aquela situação, de um lado, e, de outro, foi de exigir precisão da informação e da palavra. A palavra

tinha que ser aquela e não outra.

V. M.: A revista *Realidade* rompeu com um certo jornalismo objetivo que começou a ser feito no Brasil a partir da década de 50, importando dos Estados Unidos técnicas como o *lead*, uso de copidesque.

J. H. R.: Bom, é preciso levar em conta que a revista *Realidade* era uma revista mensal, essa primeira reforma que se deu no jornalismo brasileiro em 50, fim dos anos 40, em função do término da 2ª Guerra. Essa mudança, essa reforma foi feita nos jornais diários. Uma revista mensal não podia estar mesmo presa às regras de redação do jornal diário porque é uma revista que tem que durar na banca um mês. Ela tem que durar ao longo do mês. Não pode ser coisa em cima de notícia, coisa em cima do factual. Precisa ter uma estória e um tratamento de texto que seja suficiente para a pessoa se gratificar lendo. Ela tinha o prazer da leitura. E eu acho que a reportagem em *Realidade*, em função do Sérgio de Sousa, era tratada como um gênero literário. Aliás, a grande reportagem com um texto bem tratado é comparada pelo Gabriel García Márquez ao gênero literário do romance. Ele acha que a grande reportagem pode ter ou deve ter a qualidade do romance, quero dizer, tem que ter uma leitura que se satisfaça por si mesma. Ela tem que satisfazer, o leitor tem que ter prazer naquela leitura pela qualidade do texto que ela apresenta.

V. M.: Como foi a sua entrada na revista *Realidade*? Com esta estória começou pra você?

J. H. R.: Bom, eu comecei a minha vida jornalística assim, primeiro fazendo *um bico* no rádio, outro numa imprensa assim, “meio” alternativa, depois eu fui trabalhar no “Jornal Folha de São Paulo” como repórter. Isso em um momento muito bom do jornal, ele estava passando de um jornal paulista e agropecuário para um jornal de âmbito nacional. A idéia de ser um jornal brasileiro, do país todo. Foi um momento em que a empresa toda investiu em reportagem. Eu estava chegando cheio de vontade de trabalhar e a Folha estava investindo em duplas de repórteres (repórter, fotógrafo) e os colocava para viajar pelo Brasil e até mesmo fora do país. Começou a estimular as reportagens especiais. Tinha muita gente boa lá dentro, gente pensando grande. Eu me embebi daquele momento e também fui fazendo a minha parte.

Existia, na época, em São Paulo, uma editora que fazia publicações infantis, fotonovela, revistas de corte e costura. Era uma editora que produzia produtos jornalísticos mas não tinha jornalistas, tinha só tradutores porque se publicava títulos da Europa, dos Estados Unidos. Não tinha redação, apenas tinha um corpo de tradutores. Essa editora, possivelmente, já estava nos planos dela, partir de um certo momento começou a fazer revista com uma equipe de jornalistas. Começou com “Cláudia”, uma publicação feminina. Era uma revista que

acompanhava o espírito da editora, que fazia coisa para mulher. Depois de “Cláudia” essa editora pensou em fazer uma revista de interesse masculino, foi a revista “Quatro Rodas”. Era para ser também uma tradução, uma adaptação de uma revista italiana chamada “*Cuatro Ruote*”, sobre automóveis, automobilismo. Só que a editora, já pensando no seu desenvolvimento futuro, convidou para dirigir essa revista o Mino Carta, que era um jornalista muito importante na época, nascido na Itália, mas que passou a infância no Brasil. Uma pessoa que falava português com sotaque, como fala até hoje. E o Mino, um grande jornalista, uma pessoa que até hoje não sabe dirigir carro, não sabe a diferença entre uma vela e um biela, no entanto, foi dirigir uma revista de automobilismo de grande sucesso. Por quê? Ele não foi com o espírito do automobilista, aficionado em automobilismo, ele foi com o espírito do jornalista. Então ele compôs uma redação com grandes jornalistas da época. Dessa equipe que o Mino fez saíram jornalistas que foram fazer a *Veja*, um grupo que foi fazer a *Realidade* e outro foi que fazer o *Jornal da Tarde*, que são as três grandes publicações dos anos 60 no Brasil. Visto de São Paulo, é claro. Mas as três tiveram repercussão nacional e nasceram dessa experiência da *Quatro Rodas*.

O grupo que saiu de “Quatro Rodas” para fazer *Realidade* era um grupo com quem eu trabalhava. E, num primeiro momento, eles disseram o seguinte: “Olha, José Hamilton, nós vamos para a *Realidade* e você fica, pois nós não podemos desfalcamos a “Quatro Rodas”

totalmente. É preciso ficar alguém com experiência aí para continuar fazendo”. Nessa época eu era redator-chefe da “Quatro Rodas”. Então a equipe saiu para fazer *Realidade* e eu fiquei. Mas eles não conseguiram nem terminar a revista e já me chamaram para lá. Eu fui para *Realidade* sem participar dessa fase de criação dela, mas antes de sair o primeiro número oficial. Porque era o mesmo pessoal que fazia “Quatro Rodas” que estava lá. Alguns que tinham ido para *Realidade* pela minha mão, como o Narciso [Kalili], o Sérgio [de Sousa] – não sei se fui eu quem convidou – mas o Narciso eu acho que sim, e também o [Carlos] Azevedo. Assim, a minha ida foi uma coisa natural porque era com quem eu já havia trabalhado.

V. M.: Como foi conviver e trabalhar com pessoas como Narciso Kalili, Paulo Patarra, Sérgio de Souza, Roberto Freire, João Antônio...? Como é que funcionava nos bastidores?

J. H. R.: Bom, *Realidade*, como tudo na vida, é fruto das circunstâncias. Várias circunstâncias convergiram para fazer *Realidade*. Uma delas é a efervescência do mundo. O mundo em efervescência na parte da juventude, do feminismo, do movimento operário. O Brasil estava vivendo uma fase interessante historicamente porque tinha tido o golpe militar mas ainda não tinha ditadura, não tinha censura à imprensa. A editora, a empresa que foi fazer *Realidade*, era uma empresa que tinha uma base de publicações infantis e femininas e que fez uma grande

aposta jornalística. Foi a primeira grande aposta da Editora Abril, até então, uma pequena editora. É tanto que, quando me convidaram para sair da Folha e ir para “Quatro Rodas”, meus colegas na Folha disseram assim: “Mas José Hamilton, você vai sair de uma redação como a Folha para trabalhar num escritório?” Ninguém acreditava que a Editora Abril pudesse vir a ser a potência jornalística que é hoje, maior editora jornalística da América Latina. Mas a primeira grande aposta da empresa foi na *Realidade*. Uma outra circunstância é que a *Realidade* reuniu um grupo de pessoas que eram muito diferentes entre si mas todas com alguma contribuição para dar para a revista. Você tinha um João Antônio, que era um escritor maldito, da noite, das sinucas; tinha um Roberto Freire, que era um psicanalista; o Jorge Andrade, que era um teatrólogo, que num certo momento foi para *Realidade* também... e tinha o pessoal de formação jornalística. Todo mundo muito inquieto e criativo. *Realidade* era uma tempestade de idéias permanente. Tinha que ter alguém lá para transformar aquilo em uma revista, “baixar a bola” da ebulição da redação e “botar no chão” a revista. E essas pessoas eram, do ponto de vista da redação, o Paulo Patarra, e, do ponto de vista da empresa, o Sérgio e o Robert Civita. Isso é fundamental na história da *Realidade*. O diretor da revista era o dono da editora. Se não o dono, o filho do dono. Isso tem uma diferença muito grande. Porque geralmente a empresa monta uma redação. E essa redação tem limites de toda ordem, inclusive orçamentários. Não pode ficar gastando mais do que

estava previsto. Mas, como o diretor era filho do dono, de repente a *Realidade* abria para essa possibilidade de orçamento, o que permitia que um repórter ficasse três meses em um assunto, que fizesse viagem três vezes para o mesmo lugar para conferir uma informação, pegar alguma coisa a mais. Coisa que normalmente não se fazia no Brasil antes e que, possivelmente, não se fez nem depois.

V. M.: Como funcionavam as reuniões de pauta? Qual era o critério de escolha dos temas para as pautas?

J. H. R.: Bom, as reuniões de pauta eram um *brainstorm*, uma tempestade de idéias, e vinham idéias de todo o tipo. A reunião se fazia primeiro com a “peãozada”, com os empregados primeiro. Depois fazia-se uma reunião entre nós e a direção. Aí se escolhia os melhores assuntos para as reportagens. Mas tudo dependida de convencer o diretor da revista, que era o Robert Civita, depois, durante a reunião oficial. A reunião não oficial geralmente era feita na casa de um ou de outro, regada a uísque, muita liberdade, madrugadas adentro. Tinham pirações incríveis para fazer reportagem. Mas entre uma idéia mirabolante em um noite, com muito uísque, e no outro dia botar aquilo no orçamento da revista, dentro de uma empresa capitalista, tem uma diferença, tinha que passar pelo Robert. Então, toda a estratégia era como convencer o Robert a aceitar uma loucura dessa. O Robert era o filho do dono e hoje é o dono da Editora Abril, mas ele é um rapaz que

estudou nos Estados Unidos, fez estágio no *The New York Times*. Então ele era um jornalista de ponta. Se ele não fosse filho do dono, ele seria jornalista naquela época em qualquer lugar do Brasil porque era um homem com capacidade jornalística inegável. Ele tinha uma coisa a mais e que completava essa equipe, que era muito criativa, muito brasileira, muito “cucaracha”. Ele dava esse contra-peso ao colocar a revista no mundo. Ele sabia, ele conhecia todas as revistas, devia conhecer esse pessoal do *New Journalism* muito antes que nós.

V. M.: Você acha que, por conhecer de antemão o *New Journalism*, ele pode ter influenciado na produção de um jornalismo com pesquisa de profundidade e texto literário?

J. H. R.: Ele era um leitor muito exigente. Tinha muita dificuldade quando tinha que escrever. Mas como leitor ele era muito exigente, muito criterioso. Quando a reportagem estava boa passava por ele com facilidade. Agora, quando não tinha qualidade, parava nele porque ele era um leitor exigente. Mas eu acho que nessa parte da profundidade, da clareza, limpeza e qualidade literária que algumas das reportagens de *Realidade* chegaram a ter se deve mais ao esquema interno abaixo do Robert. Uma vez aprovada a pauta, o repórter saía e vinha de lá com uma coisa desvairada e, às vezes, o Patarra e o Sérgio “botavam a bola no chão”. Então essa depuração passava pelo Patarra e, principalmente, pelo Sérgio no trabalho de texto, de titulação. A revista *Realidade* era

muito criativa nos títulos, “nas viradas de página”. Eu me lembro de uma, bem típica do Sérgio – vinha “rolada” a revista e, de repente, tinha a foto de um homem de gravata e tal, com o título assim “Esse homem é um palhaço”; aí, quando você virava a página, tava aquele mesmo homem vestido de palhaço “Esse palhaço é um homem” [reportagem sobre o palhaço Arrelia, na edição de outubro de 1966]. Era a história de um palhaço vendo os dois lados. Ele era ao mesmo tempo advogado e palhaço de circo. A criatividade dos títulos era coisa do Sérgio e do Patarra, principalmente do Sérgio, mas também do Robert. Os títulos também passavam por ele. Como ele era bom jornalista às vezes ele encrocava com alguma coisa, mas que era de ordem empresarial. O que era de qualidade jornalística passava por ele com tranquilidade.

V. M.: Sobre as reportagens-conto, como surgiu a idéia dentro da revista?

J. H. R.: Bom, eu não sei com detalhes. Mas quando a revista *Realidade* decidiu contratar o João Antônio, já se sabia quem ele era, já se sabia o tipo de texto que ele tinha. Ele não seria contratado para ser um repórter comum. Ele seria contratado para ser João Antônio e a revista respeitava isso.

V. M.: Bem, muito obrigada pelo seu depoimento.

ANEXO D**ENTREVISTA COM CARLOS AZEVEDO**Repórter de *Realidade*

Concedida no dia 7 de dezembro de 2009

V. M.: Como foi sua formação intelectual e quais são as suas referências intelectuais, artísticas e jornalísticas?

C. A.: Você quer saber minha formação? Foi bem autodidata. Eu fiz o nível secundário. Quando eu fui fazer Universidade não passei no vestibular da USP. Eu então já estava trabalhando como jornalista e não insisti mais em fazer Universidade. Estava achando que o jornalismo já era suficiente como formação. Enfim, não tive uma formação universitária. Então, desse ponto de vista formal, essa é a minha formação. No mais, eu sempre li bastante, ia muito ao cinema, convivia com pessoas que estavam de alguma forma se formando naquele período. Eu era do interior de São Paulo, quero dizer, eu nasci na capital mas me criei no interior. Depois eu vim para São Paulo, já com 19 anos. Não foi uma formação de profundidade, não estudei Filosofia etc... Fui aprendendo, lendo muito, por conta própria. Gostava muito de História, de Literatura, lia muito jornal, enfim, havia toda uma efervescência no país. Isso aí já é o final da década de 50, começo da década de 60. Há uma efervescência política e cultural, a esquerda é ascendente em toda

parte, o socialismo avança no mundo, muitas guerras de libertação, na África, na Ásia e a gente vive muito esse clima de transformação na sociedade. É tanto que eu tinha uma idéia, uma postura, não científica, mas emocional de crítica ao capitalismo, ao individualismo, à exploração das pessoas, enfim, era muito sensível à pobreza e miséria das pessoas. Era isso, tinha uma tendência natural de solidariedade para com os trabalhadores, os mais pobres, etc. E nisso, havia todo um movimento no país discutindo essas questões: reforma agrária, greves operárias... Havia muitas greves, muitas manifestações. Tinha um movimento estudantil também crescente e como repórter participava muito disso trabalhando nas matérias, estudando e me informando a respeito. De alguma forma, a minha formação acontece aí. Na verdade, foi dentro do jornalismo que eu acabei me formando. Adquirindo um conhecimento do mundo que eu acho que é possível, mesmo não sendo formal, em Universidade. Mesmo assim, eu acho que eu deveria ter feito, poderia ter sido mais completo. Acho que um pouco aconteceu assim na época. Quando veio a ditadura militar a minha geração, nós todos ficamos muito indignados. A classe média. Porque a gente tinha vivido dentro da liberdade, desde 1945 a 1964 era um regime razoavelmente democrático, o período do Getúlio, Juscelino, Jânio, Goulart. A nossa geração tinha se acostumado a viver num regime democrático e quando veio a ditadura, os militares, isso nos deixou indignados. Essa indignação dentro da classe média, como eu, pequeno

burguês, a nossa reação é uma reação de revolta moral. A minha adesão ao pensamento de esquerda não é uma adesão que vem do estudo do marxismo etc., vem de uma revolta moral. É uma questão assim: como é que esses caras podem fazer isso? Nós vamos lutar contra eles.

V. M.: E como foi a sua adolescência? O que você lia, via no cinema, o que você escutava? Quais foram, assim, as suas referências, até mesmo em termos de jornalismo?

C. A.: Bom, como eu vivi no interior um tempo, era um bocado limitado. Mas eu lia muita literatura romântica, Alexandre Dumas... Depois uma coisa que eu acho que marcou a minha geração toda foi Monteiro Lobato, com aquela coleção infantil. Eu acho que aquilo ali foi a Universidade de muita gente, a minha pelo menos, ou aquilo que eu entendia de mundo naquela época. Atribuo a Monteiro Lobato uma postura, uma influência revolucionária sob a classe média da época. Eu acho que foi um grande revolucionário. E a literatura infantil dele transformou as cabeças, a minha inclusive. Lia de tudo que pegava em termos de literatura estrangeira. Mas quando eu vim para capital comecei a ter um contato maior com a literatura brasileira, Jorge Amado, Graciliano Ramos, enfim, e também com a literatura estrangeira. Gostava muito dos franceses: Maupassant, Balzac, etc. Essa é uma formação romântica porque muito baseada na literatura romântica do século XIX. Então a gente era meio nessa linha. Hoje se fala do

romantismo entre aspas, como se fosse uma coisa meio *down*, meio menor. Porque o romântico se contrapõe a uma coisa objetiva. Eu me refiro ao período romântico, uma época histórica, de grande atividade, em que as pessoas se predispuseram a fazer as coisas, transformações, revoluções...

V. M.: É, a revolução francesa foi embasada no pensamento romântico.

C. A.: Se você pegar o Alexandre Dumas, ele é um grande escritor... o *cara* dizia que tinha que ter revolução todo dia, em toda parte. Quando Garibaldi estava na Europa, Dumas ficou quatro anos lutando com o Garibaldi, no meio da tropa. Então o romântico é isso, ele faz o trabalho intelectual e luta também. Eu acho que a nossa geração teve um pouco disso aí. Talvez tenha sido a última que as pessoas se dispuseram a pegar em armas e falar “Vamos tomar aquele quartel”, como o brigadeiro Eduardo Gomes, quando era tenente, na Revolução de 1924, aqui em São Paulo. Ele se juntou com outro cara e foram tomar um quartel. Daí começa a revolução de 1924. As coisas são assim, eu não sou assim, estou dizendo que essas foram as influências, essas são as idéias que, de alguma forma, na minha geração estavam presentes.

V. M.: Na época em que você trabalhava na revista *Realidade* o que te chamava mais atenção nas artes (literatura, cinema, música...) e no jornalismo?

C. A.: Bom, alí a gente vinha com tudo isso dentro da cabeça. Desse passado romântico. Eu gostava muito do cinema italiano, do Fellini. A gente tinha muita influência do *New Journalism*, o jornalismo americano. As grandes revistas, as grandes reportagens: o *cara* estava em *Sierra Maestra*, com o Fidel Castro; estava na Índia, com o Gandhi. Esses repórteres americanos de alguma forma, influenciaram a minha idéia a respeito do jornalismo. Eu comecei em 1959 no jornalismo, trabalhei no “Jornal Última Hora”, no “Estadão”, depois na “Folha”. Dali começamos a formar um grupo que discutia aquela maneira de fazer jornalismo. A gente imaginava uma forma diferente de fazer jornalismo, achávamos que tínhamos que fazer um jornalismo mais ligado aos problemas do povo, mais ligado aos problemas da população, isso tudo, assim, muito improvisadamente, não como uma coisa planejada, discutida. Mas achávamos isso... que o jornalismo tinha que transformar. E foi com essa mentalidade que a gente foi parar na revista *Realidade*. Eu e essas pessoas éramos amigos já de outro lugar, como o Sérgio [de Sousa], José Hamilton Ribeiro, Paulo Patarra, Hamilton Almeida, o Myltaíno [Mylton Severiano], o [José Carlos] Marão, enfim, tinha um bando de gente. E de repente a gente se viu ali. Vínhamos fazendo o nosso trabalho de grande reportagem e fomos formando de uma turma que pensava diferente – tinha o Murilo Felisberto também – mas a gente pensava em fazer um jornalismo mais ligado aos problemas, pensava em romper com aquela fórmula alienada

de fazer. Então, quando a gente se vê dentro da revista *Realidade* e percebe que o patrão tem um fórmula insuficiente, nós reformulamos a proposta dele e criamos uma nova nova proposta (tinha acabado de haver a ditadura militar há um ano e meio antes). A nossa proposta era – como não se podia confrontar diretamente a ditadura na discussão política, porque existiam partidos cassados, não se podia discutir política abertamente, como por exemplo, a questão do socialismo, da luta dos trabalhadores, etc. – nós vamos para a *Realidade* traduzir isso aí em termos de jornalismo, mas de uma forma baseada na área de costumes. *Realidade* se destaca, principalmente, por debater o comportamento, os costumes. Como, por exemplo: “como que a juventude se vê dentro da vida?” O Movimento Feminista estava surgindo em toda a parte, a questão da virgindade, do casamento, do divórcio. Eu, em particular, não trabalhei muito nessa área. Me interessei nessa fase de *Realidade* em fazer reportagem na fronteira, fui pra Amazônia fazer matéria sobre índio, garimpeiros. Fui pro lado do *povão* lá longe. Também fazia reportagens de aventura. Os outros trabalharam muito esses assuntos, a questão do comportamento etc. Mas aquelas idéias que estavam ali presentes eram consequências daquele momento de efervescência. Tinha a guerra no Vietnã, a guerra de libertação na África, no Laos... Em vários lugares os povos todos estavam se levantando. Tinha o imperialismo americano, aquela situação de defensiva. O movimento de 1968, na França, por exemplo. Não é que ele inspirou o que houve no

Brasil. No Brasil aconteceu ao mesmo tempo. O movimento estudantil que estava acontecendo aqui, estava acontecendo lá também, só que lá teve uma dimensão muito maior, levou o movimento operário a se manifestar. Aqui não, porque a ditadura já tinha devastado o movimento operário quatro anos antes. Mas a gente vivia esse clima, não é? Então você nota, na literatura era assim, no cinema era assim, na política era assim. Era uma efervescência muito grande. Nós, em *Realidade*, passávamos o tempo todo discutindo o que fazer para levar essa idéia à população e levar esta transformação para a sociedade. A questão da participação, do protagonismo do povo. Você vai ver em *Realidade* muitas reportagens procurando mostrar as pessoas simples do povo, na sua vida, nas suas dificuldades. Um repórter vai para dentro de uma mina de carvão, o outro vai para uma tribo de índios, o outro vai viver a vida de um operário numa fábrica, o José Hamilton. Então, nós tentamos mostrar essa outra coisa e isso repercutiu, de repente isso bateu de uma forma que o público adorou. Nós começamos com 300 mil exemplares no primeiro número, no terceiro era 400 mil, ou uma coisa assim. A cada número aumentava a tiragem, de tal maneira isso impactava. Tinha matérias compradas do exterior também, importantes e boas. E era uma pauta absolutamente nova para o Brasil. O resto da imprensa não dava isso, então era um grande impacto. A televisão ainda era muito insipiente, estava começando. Ainda é o momento da revista. Logo depois a televisão vai superar a revista de grande porte, tal como era

Realidade.

V. M.: Você acha que os filmes brasileiros do Cinema Novo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra...) e os romances latino-americanos do chamado realismo mágico (Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar...) possam ter influenciado no trabalho de produção da revista *Realidade*?

C. A.: Olha, o Realismo Mágico veio um pouco depois. Agora essas coisas importantes que você está se referindo que foram o CPC da UNE, deram origem a um grande esforço da música popular brasileira, do teatro, do cinema – Glauber Rocha – tudo aquilo era uma coisa só, era tudo interligado. Eram várias coisas, evidentemente, mas dentro de um tipo de pensamento unificado. Nós fazíamos parte daquilo. Nós não tínhamos apenas sido influenciados, nós éramos parte daquilo. A revista fez parte desse movimento. Se você pegar a revista, está lá falando sobre esses assuntos, sobre a música popular, sobre a Bossa Nova. É claro, tem umas coisas bem de antes, mas outras vêm junto com a gente e nós damos embalo para essas coisas crescerem. Ao mesmo tempo, falamos sobre movimento estudantil, de futebol, de esporte, enfim. O tempo todo a revista estava muito ligada nas coisas que estavam acontecendo e as coisas que estão acontecendo não só influenciam a revista como a revista, em seguida, influencia esses movimento todos. Nós estávamos ali. Tinha a peça do Chico, “Gota D’água”, “Morte e Vida Severina”, do

João Cabral de Mello Neto, e tudo isso era nossa inspiração e também, de alguma forma, a gente influenciava porque entrevistava esses *caras*, trabalhava com eles. Com isso o público se informava e interagia muito. Então a revista era um elo entre os movimentos culturais e políticos, com o que estava acontecendo naquela hora no país. Ela foi muito feliz neste sentido, tanto o acaso ajuda quanto as condições também. As circunstâncias ajudam e acho que uma revista como aquela só seria possível naquele momento, essas coisas não se repetem. Tudo faz parte de momento.

V. M.: Acredita que o *New Journalism* norte-americano de 1960 possa ter influenciado no formato e na proposta da revista *Realidade*? Você chegou a ler nesse período os livros de Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer?

C. A.: Pois é, sempre que perguntam isso. Eu acho que algumas pessoas dentro da equipe acham que sim. Mas eu não sei até que ponto alguns estavam informados. Eu tinha um amigo na *Realidade* que saiu no começo, era o Murilo Felisberto. Ele era uma pessoa que estava sempre muito ligada ao jornalismo americano e ao jornalismo europeu. Possivelmente ele era a pessoa que estava mais informada sobre isso. Eu, pessoalmente, não acho que tenha sofrido uma influência direta mas, evidentemente, na época a gente leu Truman Capote, o livro “A sangue frio” era um sucesso dentro da equipe.

V. M.: Foi contemporâneo, não é?

C. A.: Sim, quando foi lançado o livro nós estávamos ali. O Norman Mailer também, mas não com o mesmo sucesso. Mas ao mesmo tempo o que estava saindo naquele instante? “O Grande Sertão Veredas”. E nós também adoramos aquilo! Fazia parte do Brasil que a gente estava descobrindo. Eu fui para o meio dos índios, fui para o Piauí, mostrar o sertão mais distante. E tudo isso, de alguma forma, faz parte do processo. Mas eu não identifico no jornalismo americano a fonte. O pessoal costuma fazer essa transposição mecânica “porque os caras viram como era o Novo Jornalismo americano e aí fizeram...”. No meu caso, não me inspirei nisso, não sei se alguém lá. Mas, de qualquer forma, a gente sabia que isso existia. O Truman Capote, a gente tinha visto e achava interessante. Muito interessante a grande reportagem feita com todo o detalhe da apuração. Mas não acho que haja uma relação.

V. M.: Por que existe no Brasil uma tradição de confluir exercício jornalístico como exercício literário, como o Euclides da Cunha, João do Rio... não é ?

C. A.: Você sabe que para mim o grande livro literário, ainda que ele crie os personagens, alguma coisa ele tem algo de jornalismo. Olha o “Grande Sertão Veredas” e então você vê o contrário, “Os Sertões” do

Euclides da Cunha, que é jornalismo. Mas, se você olhar, aquilo é literatura. A diferença foi que ele não inventou os personagens. A diferença é que – exagerando aqui – o grande livro literário ele mesmo quando está criando os personagens ele está trazendo a realidade. Por isso que eu gosto dos franceses do século XIX, como o Flaubert, Balzac, Maupassant. O que eles fazem? Eles revelam os personagens como numa grande reportagem. Nós, na *Realidade*, fazíamos muitas reportagens com tom de ficção. Em muitas matérias é através dos personagens que se constrói a grande reportagem. Eu fiz isso várias vezes, naquela número um, chamada “Esse Petróleo é meu”, em que eu escolho uma equipe de petroleiros e conto a vida deles enquanto estão trabalhando alí até tirar o petróleo. Foi uma semana que eu fiquei com eles. E fala da família, da vida dos *caras*, não sei mais o quê. E isso é como um filme. Se você pegar aquela matéria aquilo é o roteiro de um filme. Até um documentário ou um filme de ficção se você desenvolver mais os personagens. Eu acho que o nosso modo de trabalhar – é claro, cada um tinha seu estilo ali – era muito próximo do literário, sem perder a referência do jornalismo, isto é, os fatos serem verdadeiros, bem apurados.

V. M.: Como era o trabalho de Sérgio de Sousa (editor de texto)? Em *Realidade* houve substituição do copidesque pela figura do editor de texto, o que tornou o conjunto dos textos menos homogêneo e valorizou

a questão autoral. Como foi isso?

C. A.: Exatamente, ele não só não pasteurizava como ressaltava o teu trabalho. Ele era tão delicado, tão competente e modesto, que a contribuição que ele dava, que era importante, ele não fazia questão que ela aparecesse. Ele fazia o seu texto ficar melhor. Ele chamava o repórter, não riscava nada, só marcava com uns círculos e sugeria “quem sabe aqui caiba melhor...”, “essa parte aqui, se você puder colocar mais no fim da matéria, quem sabe não fica melhor?” Ele era um cara que dava aquele reforço na qualidade, aquela unificação de certa maneira, do estilo da revista sem prejudicar a individualidade de cada repórter.

V. M.: Qual era o peso político e artístico da valorização da autoria na produção textual da revista *Realidade*?

C. A.: Bom, ela fazia parte da imprensa comercial também. Mas eu não entendi qual é a diferença política ou artística. Eu sei que são coisas diferentes porque num jornal diário você tem que usar aquela informação direta, seca, objetiva. Você faz a apuração e aquilo vai passar para o copidesque, enfim, é isso aí. Ele vai despersonalizar. Agora, no caso, a gente desenvolveu um estilo em que de um lado você transmite a informação e do outro você a transmite através de contar uma estória. Mas, se você notar, a revista “O Cruzeiro” já fazia isso. Só que ali não havia um compromisso com a informação. Tinha muita

“cascata”. Mas a estória já estava presente lá. “O Cruzeiro” já representa um exemplo de jornalismo no Brasil antes da *Realidade*. É diferente, mas tem muita coisa de semelhante. É como você carregar o leitor através de um estória, com personagens, com protagonistas. Por exemplo, a matéria sobre o Piauí ele tem toda uma estória e personagens que transportam o leitor. Mas se você vir dentro da matéria tem muito dado, muito número. O Piauí tem tantos habitantes, tantas plantações de mandioca, tantos jumentos. Então, normalmente, se você pega um texto assim, não vai ler. Dificilmente o leitor vai ficar a fim de ficar ali lendo. Então, você tem personagens, uma estória que justifique você passar por aquilo. Eu acho que essa é fórmula que a *Realidade* desenvolveu e que, do ponto de vista artístico, teve uma importância que acrescentou no jornalismo brasileiro. Do ponto de vista político, isso tem um reflexo político direto na sociedade, no ponto de vista que você consegue fazer um jornalismo que efetivamente leva a mensagem para alguém. Jornalismo é isso: você tem uma informação e consegue passar para alguém e esse alguém consegue ficar informado e, com isso, consegue transformar a vida de alguma forma. Não que o jornalismo transforme a vida da pessoa, mas a pessoa bem informada pode fazer suas escolhas de uma melhor forma. Eu acho isso.

V. M.: Como foi a sua entrada na revista *Realidade*? Com essa estória começou pra você?

C. A.: Bom, começa na revista “Quatro Rodas”, quando eu saí de “O Cruzeiro”. Eu fui convidado pelo Paulo Patarra para trabalhar na “Quatro Rodas”. Eu fui porque, primeiro, o salário era bem melhor e, segundo, a equipe que estava lá era com quem eu queria trabalhar, o Sérgio de Sousa, o José Hamilton. Tinha uma proposta de fazer uma transformação na revista “Quatro Rodas” e, também, por debaixo do pano, o Paulo Patarra já ia falando, “olha, nós temos uma idéia aqui, vai surgir uma revista de atualidades na Editora Abril e eu tô querendo juntar um grupo de pessoas do meu lado para que, quando for a hora, a gente possa oferecer nossa proposta”. Por isso eu fui parar, em 1965, na revista “Quatro Rodas”. Logo o Paulo Patarra me propôs uma matéria que era assim: “você vai visitar as aldeias dos índios pela Amazônia inteira e trazer uma grande matéria sobre a situação dos índios hoje”. E “Quatro Rodas” tinha uma matéria toda mês que se chamava Turismo com mapas, indicações, hotéis. Ele então disse “neste mês nós vamos fazer uma coisa com os índios, só que não vai ter hotel nem nada; vai ser só as tribos e a situação delas”. Justificou lá com a empresa que era para fazer uma matéria para as pessoas irem conhecer as aldeias mas na verdade era outra coisa. Tanto que eu fui estudar o assunto e falei: “olha, dá pra fazer a matéria, é uma matéria maravilhosa, só que não é uma matéria turística; eu não vou recomendar para os *caras* irem lá! Até porque vai só prejudicar os índios”. Então, ele fez isso, muito de propósito, para poder provar para empresa que a equipe era capaz de

fazer as grandes matérias. Ele me deu essa incumbência, eu fiz a matéria, uma matéria que deu 40 páginas e saiu na revista “Quatro Rodas” em fevereiro de 1965 e que eu fiz no fim de 1964. Foi um exemplo de como nós podíamos fazer reportagens. Depois, quando o projeto saiu, o Paulo Patarra me colocou lá e acabou assumindo a direção do projeto e chamou as pessoas com quem ele já vinha trabalhando. Uma parte estava em “Quatro Rodas”, a outra estava no “Jornal da Tarde”. Eram pessoas com quem a gente já tinha trabalhado, em quem a gente confiava e que tinham a mesma preocupação. Deu esse resultado absolutamente além do que a gente tinha previsto.

V. M.: Como foi conviver e trabalhar com pessoas como Narciso Kalili, Paulo Patarra, Sérgio de Souza, Roberto Freire, João Antônio? Como é que funcionava nos bastidores?

C. A.: Era muito agradável. Era uma turma. Não tinha uma organização hierárquica definida. A gente não estava falando com o chefe. Estava falando com o Paulo Patarra, meu amigo. Meu colega, meu companheiro, que está exercendo essa função. E nós éramos muito rebeldes e não dava para nos tratar, se não fosse exatamente todos de maneira muito igual. Fazíamos aquelas reuniões da pauta, discussões.

V. M.: Como funcionavam as reuniões de pauta? Qual era o critério de

escolha dos temas para as pautas?

C. A.: A gente preparava os temas na véspera, ia pensando, discutindo, até, às vezes, íamos na casa de alguém pra discutir. Até apresentarmos para o patrão, no caso, Robert Civita, o diretor da revista na época. Então nós apresentávamos as nossas propostas. Muitas delas articuladas antes para poder ter mais chance de apresentá-las bem. Às vezes por escrito, às vezes só oralmente. E defendíamos as matérias ali e criamos todo aquele sistema de assuntos: juventude, mulher, etc., ficou fácil. A relação entre essas pessoas era de muita amizade, uns mais, outros menos. Uns eram mais distantes mas, no geral, era de muita amizade. Saíamos para almoçar juntos uma vez por mês. Quando a gente recebia o salário fazíamos um grande almoço, tomava-se um vinho e nesse dia ninguém trabalhava. Mais era muito divertido. É isso, o tempo todo a gente estava trabalhando e também estava se divertindo.

V. M.: Muito obrigada pelo seu depoimento.

ANEXO E**ENTREVISTA COM LANA NOWIKOW**

Secretária e repórter eventual de *Realidade*

Concedida em 7 de dezembro de 2009

V. M.: Como foi a sua experiência na revista *Realidade*?

L. N.: Na verdade, começou antes. *Realidade* começou em “Quatro Rodas”, que foi o meu primeiro trabalho em jornalismo. Eu tinha 17 anos, era menor de idade. A minha primeira carteira profissional. Na época isso existia, a carteira era de uma outra cor. Ali eu conheci as pessoas que fazem parte da minha vida até hoje e isso faz mais de 40 anos. Quando eu comecei a trabalhar em “Quatro Rodas” o redator-chefe era o Paulo Patarra, o diretor era o Mino Carta e Zé Hamilton era repórter. Em 1964 apareceu na redação a pessoa mais importante da minha vida, trazida pelo José Hamilton Ribeiro. A pessoa com quem eu fui casada por mais de 40 anos, que foi o Sérgio de Sousa. Bom, então, trabalhamos em “Quatro Rodas” por mais algum tempo e em abril de 1966 saiu o primeiro número [de *Realidade*]. Mas a gente já havia começado a se reunir no fim de 1965, para formar as redações, fazer número zero, formar equipe, no mesmo prédio, mas alguns andares acima – acho que no 17º andar, era a redação de *Realidade* – a de

“Quatro Rodas” que era no nono andar. E ali tudo começou. Todas as pessoas que fizeram parte da revista *Realidade* fizeram parte da minha vida também. De todas eu tenho uma história para contar, tenho lembranças fortes, fortíssimas.

V. M.: Como era a dinâmica no trabalho de *Realidade*, como era conviver com cada uma dessas pessoas que dela participaram?

L. N.: Na verdade não existia fisicamente uma revista como *Realidade*. Mas a afinidade que essas pessoas tinham era tão grande e profunda que parecia que a revista existia na cabeça de cada uma delas da mesma forma. Tanto que, se a minha memória não me trair, não sei se outras pessoas também já disseram isso, não foi difícil formar a equipe porque, na verdade, era o que cada um estava sentindo por dentro, era o que cada um queria. Todos ali queriam escrever sobre a realidade brasileira, a gente estava vivendo uma época em que a repressão era mais velada. Depois a repressão de fato, a censura, começou de verdade com o AI-5, em dezembro de 1968. Mas daí então as pessoas já tinham saído de *Realidade* e estavam fazendo outras coisas. Mas no período da revista dava para fazer, digamos assim, quase tudo. Então, quando o cerco começou a se apertar, um ou outro começou a perguntar “isso dá para colocar? Aquilo dá pra colocar? Essa matéria dá pra sair?” Foi no período em que a censura começou a colocar suas garras para fora que aí foi o momento em que todo mundo saiu, porque achou que não ia dar

mais para fazer a revista que tinha dado para ser feita até outubro de 1968.

V. M.: Ao quê você atribui o declínio e a descaracterização da revista a partir de 1968? A escalada da ditadura foi decisiva neste processo?

L. N.: Sim. E para o esfacelamento da equipe também. Um grupo que saiu de *Realidade* foi fazer alguma coisa. O grupo do Sérgio foi fazer uma tentativa que até acabou, com o Ato-5. Tem até um texto do Sérgio aqui [folheando a revista “Caros Amigos”, edição especial sobre Sérgio de Sousa], que é o “Ato-5 *Al primo canto*”, que é sobre um projeto que ele tinha com o Samuel Weiner – que era para ter sido uma revista de vanguarda, porque a gente nunca conseguia fazer nada que não fosse de vanguarda. Tinha que ser sempre uma coisa diferente, uma coisa boa – ele conta que na noite em que foi decretado o Ato 5 eles estavam numa pizzaria prestes a publicar o que seria a “Idéia Nova”... O Sérgio conta muito bem essa história no texto.

V. M.: Como era o trabalho que você desempenhava na revista?

L. N.: Eu era secretária de redação da “Quatro Rodas” ainda, mas já passava a limpo as matérias e acaba palpitando. Não era todo mundo que escrevia maravilhosamente. O pessoal da técnica... Tinha um repórter da “Quatro Rodas”, que não foi para a *Realidade*, ele chamava Expedito

Marazzi, era um técnico maravilhoso, ele até corria, sabia tudo de mecânica, de corrida de automóvel. Mas o texto dele era péssimo! E eu acaba dando lá umas ajeitadzinhas. Melhor escola do que essa não existe porque a gente aprende muito na prática. Em *Realidade*, por exemplo, eu pegava os melhores textos dos país. Mas quando eu fui para *Realidade* eu já fui em uma outra condição. Fui como estagiária. Eu estava registrada como secretária mas já me colocavam para fazer algumas outras coisas. Era a “foca” da redação, nem sei se usam esse termo ainda, usam? Então já me mandavam para as ruas, fazer pequenas entrevistas, uma coisa ou outra, algumas seções da revista, mas eu continuava passando as matérias a limpo. Foi ali a melhor escola que eu poderia ter tido na vida. Mas eu acho que fiz várias matérias para *Realidade* também. Alí ninguém teve uma ascensão tão rápida, e uma queda tão rápida, também, porque eu fiz uma mancada horrorosa. Tinha uma matéria que eu estava fazendo e que envolvia até o dono da Editora Abril e que vou contar rapidamente se interessar.

V. M.: Como foi o seu trabalho na edição especial sobre a juventude, em setembro de 1967?

L. N.: Foi exatamente uma coisa que eu ia te contar antes. Uma coisa que aconteceu depois. Eu já tinha feito uma experiência mais pesada, mas a matéria acabou não saindo por causa dessa minha “mancada”. Eu tive essa experiência em que eu fui trabalhar como empregada

doméstica numa casa de classe média paulistana. E ali eu passei trabalhando por três semanas, talvez menos que isso. Eu relatava num diário como era ser empregada doméstica. Eu entrei sem dizer quem eu era, o que estava fazendo. E quem me deu a referência foi a Leila Civita que, na época, era mulher do Roberto Civita, o dono da editora e nosso diretor de redação. Ela me deu um treinamento: serve à francesa, serve isso, serve aquilo... Só que no fim eu acabei discutindo com a patroa. Foi quando me entreguei. E disse que não era empregada coisa nenhuma e não sei o quê. E lógico, eu tinha esquecido que a Leila Civita tinha me indicado. Na verdade, eu menti para a minha patroa, não falei que eu estava fazendo uma reportagem, falei que eu era estudante de sociologia. Disse que eu estava fazendo uma pesquisa para saber como era o comportamento na relação entre patrões e empregados. Mas ela ficou furiosa da mesma forma. E aí eu fui despedida.

V. M.: A revista tinha uma forte autoria, você atribui isso a essa diretriz da linha editorial, isto é, de vivenciar intensamente situações para depois reportá-las?

L. N.: Sim. Era uma coisa de dedicação mesmo. Cada um “vestia a camisa” do personagem quando estava produzindo as reportagens [especial sobre a juventude em setembro de 1967]. Na verdade, era quase um trabalho de ator. Ator assim, no verdadeiro sentido da palavra. Você não representava, você atuava mesmo. Em cada matéria a gente

sofria junto com o entrevistado, dava o sangue mesmo, não tinha família, não tinha nada, a única coisa que importava era trazer a matéria. E, e se ficasse mal escrita, ou ficasse faltando alguma coisa, tudo bem, o Sérgio dava um jeito para ela ficar maravilhosa. Ele usava a tesoura, o lápis nº 1 como ninguém. Cortava aqui, emendava dali, porque na época não tinha o *delete*. Não tinha nada, era a *Olivette* mesmo. E reescrevia, usava muito lápis e os textos ficavam aquela maravilha.

V. M.: Me conte mais detalhes sobre o trabalho de Sérgio de Sousa na revista *Realidade*...

L. N.: Era a coisa que ele mais gostava de fazer. Se alguém desse um texto para ele e um lápis bem apontado estava tudo bem. O negócio dele era o lápis nº 1, uma borracha macia. E ele escrevia assim com muita delicadeza. E uma coisa muito interessante que ele fazia era que ele mantinha o original, as características do texto do autor, do repórter que tinha feito a matéria. Tanto é que ele podia assinalar várias partes. Vamos dizer que o original tinha 40 laudas – como a gente chamava antigamente o papel escrito – o Sérgio reduzia para 20 e o autor achava que não tinha cortado nada. Era assim, um mistério, todo mundo comenta até hoje. Ninguém achava que tinha modificado nada e o repórter se achava autor daquelas 20 laudas. Só que uma coisa que ele costumava fazer quando havia tempo, se o autor se interessasse, e geralmente se interessava, ele não rabiscava, não marcava um *x*, nem

deixava escuro, ele circundava assim, com muita delicadeza, as exceções, as modificações que sugeria, apontava flechinha pra cá, flechinha pra lá, mudava aquela palavrinha dali. E aquela lauda ficava assim como um mapa. A pessoa olhava e via o trabalho dela ali, transparente, porque não tinha aquela bagunça. Ficava uma coisa limpinha, ele gostava disso. Usou essa marca até o fim. Alguns outros copidesques tentaram imitar mas não sei... porque é muito mais fácil você rabiscar.

V. M.: Muitos estudiosos da revista atribuíram o seu sucesso há vários fatores como, por exemplo, a influência do *New Journalism*. O que você acha disso, ele lia Tom Wolfe, Gay Talese ?

N.: Lia. Ele era um grande admirador do jornalismo, da literatura e do cinema norte-americano. Ele admirava com toda a razão. Não era americanófilo mas admirava. Eles faziam e fazem muito bem isso daí. Mas não sei se sofreu influência porque o Sérgio era uma pessoa autodidata. Ele não terminou nem o ginásio mas lia muito, gostava de aprender, era interessado e acabou se formando sozinho.

ANEXO F**ENTREVISTA COM WOILE GUIMARÃES**

Secretário Gráfico de *Realidade*

Concedida via correio eletrônico, em 22 de setembro de 2009

V. M.: Quais foram suas principais influências em termos de jornalismo, literatura, cinema, música? Em outras palavras, como foi a sua formação intelectual?

W. G.: Fiz a boa escola pública estadual da década de 50, ginásio e Científico em Marília (SP). Os professores eram rigorosos, exigentes, e a gente tinha de estudar *pra* valer. Particularmente, sempre gostei de Português, sempre li muito, desde criança. Monteiro Lobato inteiro, Jorge Amado, os clássicos franceses, russos, americanos, latino-americanos. Lia tudo o que me caía nas mãos, e o que não caía eu comprava nos sebos e traçava. Vim para São Paulo no fim de 1958 para fazer Engenharia – era o que meu pai queria. Fiz cursinho e, para pagá-lo, fiz um concurso pra revisor na “Folha de S. Paulo”, então “Folha da

Manhã”. De revisor até a redação foi apenas mais um concurso interno lá na Folha. E nunca mais larguei o Jornalismo. A profissão não exigia Faculdade, não fiz. Formei-me lendo, estudando literatura, cinema, arte e aprendendo com a vida, com alguns cursos de línguas, filosofia, sociologia, etc. Acho que deu *pro* gasto.

V. M.: Na época em que você trabalhava na revista *Realidade* o que mais te impressionava na produção jornalística, literária, cinematográfica, enfim, no universo das manifestações artísticas e jornalísticas?

W. G.: As publicações européias, revistas e jornais, as americanas, também revistas e jornais. Filmes brasileiros, franceses, americanos. Teatro brasileiro, música popular. Todos foram parâmetros importantes. A convivência com a turma do “Pasquim”, da “Revista Senhor”, do revolucionário “Jornal do Brasil”, depois “Jornal da Tarde”, etc. Todas foram influências importantes. Havia grandes nomes, o jornalismo brasileiro viveu momentos políticos muito ricos, com a liberdade de JK, a renúncia de Jânio, a fissura democrática com a deposição de Jango, os anos de chumbo, a imprensa alternativa. Tivemos uma música contestatória, um teatro atuante – tudo, contraditoriamente, impulsionou, estrangulou e estimulou a criatividade e desenvolveu a vontade de informar, formar e participar.

V. M.: Você acredita que algumas formas de expressão jornalísticas e artísticas do período possam ter influenciado na concepção do projeto editorial de *Realidade*? Como por exemplo: a produção literária latino-americana da década de 60 (o realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar...); a produção cinematográfica do Cinema Novo (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos...); o *New Journalism* (as reportagens estilizadas e literárias de nomes como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote...).

W. G.: *Realidade* nasceu nesse caldo de cultura todo que você cita, mas o chamado Novo Jornalismo, principalmente com Gay Talese e Tom Wolfe, foi modelo significativo, com exemplo de textos que levaram a estilos não escravizados ao *lead*. Valorizou-se o conteúdo humanista, desenvolveu-se a narrativa sensível que casava informação, reflexão e emoção. *Realidade* valorizou a contextualização dos fatos, colocou o homem por inteiro na reportagem, com sua inteireza psicológica, suas verdades, suas aventuras e fraquezas.

V. M.: Conte sobre a sua experiência de trabalhar em *Realidade*. Como essa história começou para você? E como era exatamente o ofício de secretário (de redação e gráfico) da revista?

W. G.: Bem, minha atuação como secretário gráfico foi curta, mas muito prazerosa. Sempre curti a diagramação, o desafio de colocar atraentemente o texto, a matéria, as fotos para os leitores. Tinha sido assim na “Folha”, de onde saí secretário de redação; foi assim no “JT”, em “Quatro Rodas”. O enriquecedor de minha experiência na *Realidade* foi que tive a oportunidade de trabalhar em equipe, na extensa expressão da palavra. A gente acabava fazendo tudo, de pauta a texto, legenda, revisão, seleção de fotos, palpitando em paginação... e depois íamos todos curtir a venda nas bancas, a revista exposta, aberta em páginas duplas. Já tinha trabalhado com o Paulo Patarra - diretor da *Realidade* - em “Quatro Rodas”. Foi ele quem me chamou para trabalhar, desde o número zero, com o Sérgio Souza, Narciso Kalili, Azevedo, José Hamilton Ribeiro, José Carlos Marão, Mylton Severiano, Eduardo Barreto, Luigi Mamprin, George Love... Dá muita saudade e muita alegria lembrar de tanta gente boa, de tanto profissional de talento.

V. M.: A revista *Realidade* se destacou por sua produção textual e pela apresentação visual. As reportagens, principalmente, eram o destaque da publicação, tanto pelos assuntos que levantava (que causavam grande impacto na opinião pública), quanto pela forma de abordagem, em textos de grande riqueza literária e voz autoral marcante. Na revista, Sérgio de Souza chegou a extinguir a figura do copidesque e em seu lugar instituiu o editor de texto. Como aconteceu esta decisão? Como

era o trabalho de Sérgio de Souza como editor de texto de *Realidade*?

W. G.: O Paulinho Patarra dirigia com maestria, o Sérgio [de Souza] era o Capitão - e isso diz tudo. Era um craque com seu lápis a circular textos, que ele pescava e selecionava aqui e a ali, ordenando idéias com respeito, mas com firmeza, de acordo com sua sensibilidade que era grande. O Myltainho [Mylton Severiano], também um mestre de texto, acertava as pretinhas, cortando, achando a palavra exata, penteando-as. Eu sempre me arrisquei a palpar também, a submeter minhas idéias de arredondar frases. Como disse, éramos uma equipe, sempre em busca da melhor forma e do desafio de passar o conteúdo de maneira criativa - tal como vinha captado pelos repórteres, em profusão de densas laudas, fotos, histórias e reflexões ricas e belas. Todos sofriamos até que o texto ia pra gráfica.

V. M.: Que peso era dado às questões como: texto, autoria, estilo e aspecto gráfico na redação de *Realidade*? Como foi concebido o projeto editorial e gráfico da revista?

W. G.: O texto era a alma da revista. Na época havia o “Cruzeiro”, nos estertores, “Fatos e Fotos”, “Manchete”, que privilegiavam o fotojornalismo. *Realidade* veio na contramão, com textos longos, mas com estruturas dramáticas buriladas, com continuidade que prendia o leitor, que o conquistava à medida em que ia lendo, como se visse um filme. O grafismo da revista ficou na mão de um mestre das artes

gráficas, o Eduardo Barreto. Ele criou uma tipologia especial, abriu fotos, casando-as com harmonia e beleza. O projeto foi discutido muito pela equipe toda, teve a participação do Roberto Civita, que foi um diretor presente, dono do empreendimento editorial muito envolvido, que também foi cativado pelo espírito da turma, pela ousadia e criatividade. Não raro, se rendia às "excentricidades", que acabavam colorindo as páginas da nossa revista. As seleções de fotos demoravam horas, me lembro até hoje dos carretéis que rodavam slides; dos fotógrafos que já vinham com suas imagens preferidas; das fotos em branco e preto da talentosa Claudia Andujar...

V. M.: Como eram realizadas as reuniões de pauta? Qual era o critério de escolha dos temas a serem tratados?

W. G .: As reuniões de pauta eram informais, fora da Redação, na casa do Sérgio Souza, do Bigode (Roberto Freire). Todos levavam idéias, pescadas nas viagens, tiradas de pesquisas, desenvolvidas e aprofundadas de extrapolações de jornais, revistas estrangeiras. Compravam-se reportagens (muito poucas), às vezes entrevistas de publicações americanas, européias. Mas 99% eram paridas ali. A preocupação em documentar, em fazer história era grande: viajávamos atrás dos fatos, de personagens, de assuntos palpitantes e muitas vezes distantes. Foi surgindo uma fórmula, que privilegiava humor, ensaio, aventura, ciência, política, internacional etc. Eram onze, doze temas, que

compunham uma receita de sucesso infalível: a vendagem subia a cada edição, até que chegou a pressão militar, a censura mal disfarçada, a proibição insinuada de temas etc., e a revista foi se descaracterizando após o Ato V, atravessou várias fases até virar uma “Seleção Readers Digest”. Foi triste vê-la reduzida a isso.

V. M.: O gênero reportagem-conto era uma particularidade da revista *Realidade*. A reportagem de João Antônio sobre o cotidiano do cais de Santos, “Um dia no cais”, que apareceu na edição de número 30 da revista, foi um magnífico exemplo do gênero reportagem-conto. Fale um pouco sobre como era o seu convívio com João Antônio e como era o trabalho feito por ele na revista.

W. G. .: Conheci o João Antônio no “Jornal da Tarde”, convivi com ele em salão de bilhar, em outras revistas. Foi um desbravador das profundezas da alma do povo dos botequins, das ruelas, prostíbulos, cais do porto, Copacabana; tinha um olhar sociológico, politizado e um texto desbundante, heterodoxo e corajoso. Inventava palavras, espremia sentimentos em sínteses atormentadas, divertidas, mas sempre procurando cutucar, desvendar o interior dos seus personagens. Gente simples como ele. Tinha um olhar menino, ingênuo, como se sempre estivesse procurando personagens, que ele achava nas madrugadas da vida. Sofria muito com seus mergulhos, morreu sozinho, num apartamento onde morava com ele mesmo, foi descoberto três, quatro

dias depois. Foi-se com seu brilho e suas perplexidades. Um gênio, um amigo, um irmão, generoso e brilhante como ele só.

V. M.: A partir do final de 1968 (de outubro a dezembro) a revista começou a se descaracterizar e a enfrentar um processo de declínio, até seu fim em 1976. O declínio da revista é justificado por meio de muitas explicações:

- Em outubro de 1968 parte da equipe de *Realidade* demitiu-se coletivamente devido a uma atitude tomada pela direção da Editora Abril que redefiniu a posição de Paulo Patarra, redator-chefe e um dos mentores do projeto Realidade. A ocorrência do fato já era sinal da escalada da ditadura rumo ao seu maior endurecimento;
- Em dezembro de 1968 era promulgado no Brasil o Ato Institucional número 5 que cerceava de vez a liberdade de expressão aos meios de comunicação implantando a censura;
- Neste período o país também vivia um momento de crescente popularização da TV;
- A Editora Abril tinha um projeto maior na qual havia de concentrar esforços: a revista “Veja”.

Quais destes fatores (ou todos eles em conjunto) você atribuiria ao declínio da revista *Realidade*?

W. G .: Sem vacilar, atribuo ao estreitamento do nosso espaço para criar, abordar temas polêmicos, políticos e contestadores do regime que

se importunava com as palavras, a liberdade de imprensa. Os militares tinham azia ao ler a revista, matérias sobre Vietnã, sobre Cuba. A realidade - a revista e os fatos - a libertação da mulher, a ousadia da juventude, os movimentos sindicais, a resistência de lideranças políticas, os Chicós, Plínios Marcos, Vandré - tudo isso vinha perturbar muito o Brasil grande, o ame-o ou deixe-o. Nós resistimos como e até quando pudemos, Dons Quixotes, idealistas, vivendo até o limite os nossos sonhos e utopias. A revista foi mudando, se transformando, se esfarelando. A Abril tinha outra aposta, a revista “Veja”; a TV não tinha ainda a força que tem hoje para afastar multidões da leitura; outras revistas também surgiram no mercado com fórmulas semelhantes... e restou a saudade. Mas, o que quebrou a espinha da *Realidade* foi o encurtamento da liberdade.

V. M.: Atualmente o trabalho jornalístico está cada vez mais pasteurizado devido à supremacia dos manuais de redação, sobrecarga de trabalho, reportagens feitas pelo telefone, apurações feitas às pressas... Para você qual é a importância da presença do repórter no centro dos acontecimentos, nas ruas, inserido no cotidiano da sociedade e colhendo as informações *in loco*?

W. G.: O afastamento do repórter do centro dos acontecimentos, a ausência da testemunha ocular, da vivência dos fatos, da reflexão no local, tudo isso estiola a reportagem. Não que tenha morrido, acabado,

mas o celular, a internet, a falta de critério e de seleção de fontes, a falta de tempo para conferir com rapidez, examinar com critério e aferir com consciência, tudo isso diminui a abrangência, a profundidade e muitas vezes prejudica a qualidade do jornalismo. Principalmente nas grandes cidades, tumultuadas pelo trânsito. Contraditoriamente, admiro a capacidade e a velocidade como fatos são apurados, dissecados. Mas sinto falta de mais investimento em grandes temas, em abordagem de assuntos relevantes para a vida das pessoas nos grandes e deteriorados centros urbanos, principalmente. O distanciamento, o equilíbrio se perdem e prejudicam o foco, o discernimento. Talvez as revistas tenham sofrido mais com esse processo meio esquizofrênico de oferta de informação desqualificada e ausência/impossibilidade de investigação aprofundada que muitos assuntos requerem. Enfim, há que se enfrentar as dificuldades, e o quarto poder tem de mostrar que está vivo, que sabe e pode superar os desafios do seu tempo. Hoje, não se dobrar, não se apequenar, não se vergar às dificuldades, resistir às truculências e, ao mesmo tempo, não abrir mão do equilíbrio e da qualidade... é muito difícil, por isso desafiador, fazer jornalismo hoje. Mas sou um otimista, acredito no talento e na perseverança, no jornalismo que enfrenta seus próprios desafios, e no jornalista que se angustia para colher e transmitir a melhor informação, o texto sensível e a reflexão que engrandece e enobrece esse viver nosso de cada dia.

V. M.: Você acredita que uma experiência jornalística como a revista *Realidade* possa ser reproduzida na atualidade? Para você qual é o legado que *Realidade* deixou para a imprensa brasileira?

W. G .: Acredito que os tempos são outros, a fórmula foi boa e revolucionária para o seu tempo. A *Realidade* deixou o legado do texto sensível, penetrante, rasgador de fronteiras, que refletiu as inquietações da sua época com a coragem necessária e a verdade possível.

ANEXO G

ENTREVISTA COM FREI BETTO

Repórter colaborador de *Realidade*

Concedida via correio eletrônico, em 2 de março de 2010.

V. M.: Quais foram suas principais influências em termos de jornalismo, literatura, cinema, música? Em outras palavras, como foi a sua formação intelectual?

F. B.: Penso que tive o privilégio de uma boa formação intelectual, pois meus pais liam muito e em casa havia considerável biblioteca. Aos 13 anos ingressei na Ação Católica, onde os padres dominicanos me inculcaram o gosto por leituras paradigmáticas, como Dostoievski e

Lebret. E estudei em boas escolas, como o Colégio Marista e o Colégio Aplicação, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais. Em minha adolescência, havia em Belo Horizonte Cineclubes, que me ensinaram a discernir entre filme de arte e filme de entretenimento. Embora grande apreciador de MPB e de música clássica, não sou propriamente uma pessoa musical... Minha arte preferida é sem dúvida a que procuro exercer, a literatura.

V. M.: Na época em que você atuava como colaborador na revista *Realidade* o que mais te impressionava na produção jornalística, literária, cinematográfica, enfim, no universo das manifestações artísticas e jornalísticas?

F. B.: A ousadia criativa. Sou de uma geração que tinha 20 anos nos anos de 1960, quando tudo se adjetivava de NOVO: o cinema novo, a bossa nova, a nova literatura, os novos baianos etc. Fui assistente de direção de José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, na montagem da peça O REI DA VELA, de Oswald de Andrade. E era esse espírito de ousadia, de quebrar tabus e ampliar fronteiras, que nos movia na revista *Realidade*. Sobretudo no que concerne ao empenho de desvendar, redescobrir o Brasil.

V. M.: Você acredita que algumas formas de expressão jornalísticas e artísticas do período possam ter influenciado na concepção do projeto

editorial de *Realidade*? Como por exemplo: a produção literária latino-americana da década de 60 (o realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar...); a produção cinematográfica do Cinema Novo (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos...); o *New Journalism* (as reportagens estilizadas e literárias de nomes como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote...).

F. B.: Do que você cita, creio que tínhamos sintonia apenas com o Cinema Novo. Garcia Márquez ainda “não existia” no Brasil, nem o *New Journalism*. Isso vem depois. O grupo da *Realidade* era hegemonicamente de esquerda e isso, sem dúvida, influenciou no projeto editorial. Não se tinha a veleidade de fazer uma revista de esquerda, mas sim de fazer uma revista ousada, que tocasse fundo nos temas considerados tabus, como forma de oxigenar o pesado e irrespirável ambiente da ditadura que nos governava.

V. M.: Conte sobre a sua experiência como colaborador na *Realidade*. Como esta história começou e se desenvolveu para você?

F. B.: Ingressei no curso de Jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia em 1964. Fechei matrícula no ano seguinte para tornar-me frade dominicano. Vim para o nosso convento de S. Paulo em 1966, onde se editava um dos mais avançados tablóides e pioneiros da imprensa nanica, o jornal “Brasil Urgente”, dirigido por Frei Carlos

Josaphat. O jornal foi fechado pela ditadura e vários jornalistas passaram à revista *Realidade*, como o psicanalista e escritor Roberto Freire. Através dele é que me entrosei com o pessoal da revista, pois ele morava vizinho ao convento e a casa dele, na rua Germaine Bouchart, era a redação de fato da revista. Assim, graças a essa convivência, fui incorporado como colaborador permanente.

V. M.: A revista *Realidade* se destacou porque fazia um jornalismo que inovava na linguagem e na abordagem dos temas. As reportagens, gênero que era o ponto forte da publicação, repercutiam tanto pelos assuntos que levantava (que causavam grande impacto na opinião pública), quanto pela forma de apresentação, em textos de grande riqueza literária e voz autoral marcante. Na revista, Sérgio de Souza chegou a extinguir a figura do copidesque e em seu lugar instituiu o editor de texto. Como aconteceu esta decisão? Como era o trabalho de Sérgio de Souza como editor de texto de *Realidade*?

F. B.: Paulo Patarra, como diretor, e Sérgio de Souza, como editor de texto, eram as almas da revista. O primeiro, pela ousadia das pautas e completo apoio à sua execução. O segundo, pela linguagem jornalística precisa, com forte sabor literário *a la* Hemingway. Sérgio imprimia ao conjunto das matérias uma unidade linguística, como se todos falassem um só idioma com diferentes sotaques.

V. M.: Que peso era dado às questões como: texto, autoria, estilo e aspecto visual na redação de *Realidade*?

F. B.: Tudo era minuciosamente cuidado, mas não saberia dar detalhes, pois raramente eu freqüentava a redação.

V. M.: Como eram realizadas as reuniões de pauta? Qual era o critério de escolha dos temas a serem tratados?

F. B.: Diria que as verdadeiras reuniões de pauta se davam nas madrugadas na casa de Roberto Freire, que tratávamos pelo apelido de Bigode. Sérgio de Souza morava defronte. Ali deixávamos fluir toda a criatividade. Penso que o critério perseguia dois objetivos: quebrar tabus e desnudar o Brasil que a ditadura procurava encobrir.

V. M.: O gênero reportagem-conto era uma particularidade da revista *Realidade*. A reportagem de João Antônio sobre o cotidiano do cais de Santos, “Um dia no cais”, que apareceu na edição de número 30 da revista, foi um magnífico exemplo do gênero reportagem-conto. Fale um pouco sobre como era o seu convívio com João Antônio e como era o trabalho feito por ele na revista.

F. B.: Não me lembro de ter convivido com João Antônio na revista. Creio que ele pertenceu à segunda geração da revista. Quem o precedeu na reportagem-literatura foi Roberto Freire, que à época lançara o

romance “Cleo e Daniel”, de muito sucesso.

V. M.: A partir do final de 1968 (de outubro a dezembro) a revista começou a se descaracterizar e a enfrentar um processo de declínio, até seu fim em 1976. O declínio da revista é justificado por meio de muitas explicações:

- Em outubro de 1968 parte da equipe de Realidade demitiu-se coletivamente devido a uma atitude tomada pela direção da Editora Abril que redefiniu a posição de Paulo Patarra, redator-chefe e um dos mentores do projeto Realidade. A ocorrência do fato já era sinal da escalada da ditadura rumo ao seu maior endurecimento;

- Em dezembro de 1968 era promulgado no Brasil o Ato Institucional número 5 que cerceava de vez a liberdade de expressão aos meios de comunicação implantando a censura;

- Neste período o país também vivia um momento de crescente popularização da TV;

- A Editora Abril tinha um projeto maior na qual havia de concentrar esforços: a revista Veja.

Quais destes fatores (ou todos eles em conjunto) você atribuiria ao declínio da revista *Realidade*?

F. B.: Penso que a ditadura, associada ao mundo publicitário, exigiu dos Civita mudança da pauta e do tom da revista. Ela se tornara incômoda, subversiva, após o AI-5.

V. M.: Em sua opinião, qual foi o papel do jornalista Paulo Patarra na composição da linha editorial seguida pela revista *Realidade*?

F. B.: Papel fundamental. Patarra era comunista convicto e jornalismo talentoso, com grande sensibilidade para o chamado furo jornalístico. Ele e Sérgio eram os nossos timoneiros.

V. M.: Atualmente o trabalho jornalístico está cada vez mais *pasteurizado* devido à supremacia dos manuais de redação, sobrecarga de trabalho, reportagens feitas pelo telefone, apurações feitas às pressas... Para você qual é a importância da presença do repórter no centro dos acontecimentos, nas ruas, inserido no cotidiano da sociedade e colhendo as informações *in loco*?

F. B.: Hoje, quem fizer jornalismo como o que fazíamos se tornará literato... O que temos agora numa revista como a “Veja” é a informação previamente editorializada, o encobrimento do contraditório, a linguagem oscilando entre a ironia e a arrogância. A ideologia do jornalista passou a ter mais importância na matéria que o conteúdo informativo.

V. M.: Você acredita que uma experiência jornalística como a revista *Realidade* possa ser reproduzida na atualidade? Para você qual é o

legado que Realidade deixou para a imprensa brasileira?

F. B.: Não creio que *Realidade* seria reeditável hoje. Os leitores já não querem pensar, não têm senso da historicidade do tempo, são avessos a projetos alternativos a esse modelo consumista e capitalista de sociedade. Em suma, desprovidos de capacidade de síntese cognitiva, preferem a velocidade alucinada da Internet com suas pílulas pretensamente jornalísticas...