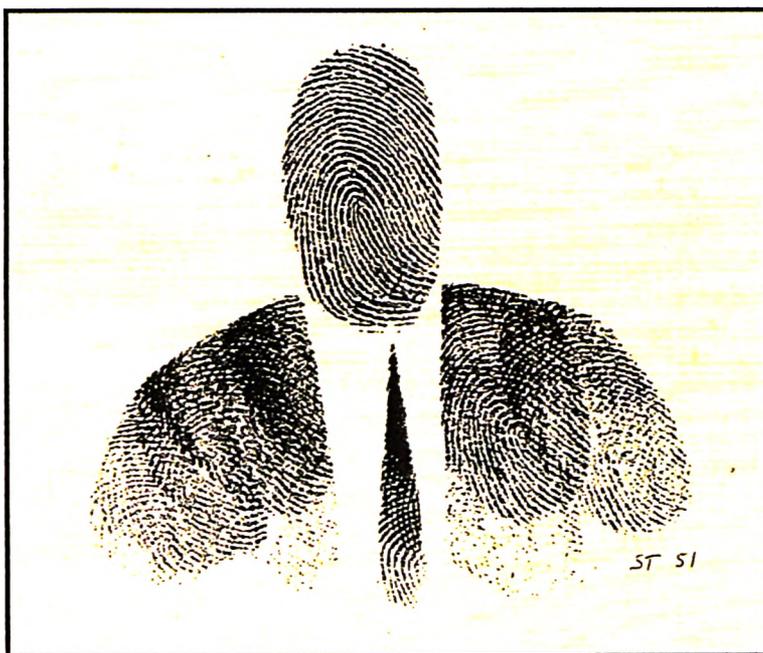


UM RETRATO INTERIOR

O gênero perfil nas revistas
The New Yorker e *Realidade*

PAULO PANIAGO



PAULO ROBERTO ASSIS PANIAGO

UM RETRATO INTERIOR

**O gênero perfil nas revistas
*The New Yorker e Realidade***

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção de Grau de Doutor em Comunicação — Área de Jornalismo e Sociedade, sob orientação dos Profs. Drs. Luiz Gonzaga Figueiredo Motta e Maria Jandyra Cavalcanti Cunha

Brasília, DF

2008

Paulo Roberto Assis Paniago

UM RETRATO INTERIOR

O gênero perfil nas revistas *The New Yorker* e *Realidade*

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção de Grau de Doutor em Comunicação — Área de Jornalismo e Sociedade, sob orientação dos Profs. Drs. Luiz Gonzaga Figueiredo Motta e Maria Jandyra Cavalcanti Cunha

Aprovada em 11 de fevereiro de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Cremilda Celeste de Araújo Medina

Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens

Prof. Dr. Luiz Martins da Silva

Prof.^a Dr.^a Maria da Graça Costa Ramos

Prof.^a Dr. Gustavo de Castro e Silva (suplente)

Presidente da Banca: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Figueiredo Motta

Co-Presidente da Banca: Prof.^a Dr.^a Maria Jandyra Cavalcanti Cunha

Brasília, DF

Para Naty

Para Cecília e Samuel

Agradecimentos

Foi excelente chegar aqui, mas não foi solitário. Devo agradecimentos às companhias, sugestões, críticas, comentários de muita gente. Especialmente aos professores orientadores, Luiz Gonzaga Motta, pela liberdade na escolha dos rumos e por saber indicá-los e Maria Jandyra Cavalcanti Cunha, meu Harold Ross e meu William Shawn particular. Aos que estiveram na banca de qualificação: Luiz Martins da Silva, Regina Dalcastagnè, Zélia Leal Adghirni. Aos membros da banca de defesa, Cremilda Medina, Cristina Stevens, Graça Ramos, Luiz Martins, Gustavo de Castro e Silva, por aceitarem fazer a leitura vertical da tese. Aos familiares, especialmente Élia Paniago, Carlos Paniago, Marcos Paniago, Robson Paniago e meus pais, Euly Paniago (in memoriam) e Therezinha Assis Paniago. Aos colegas de redação e jornada, principalmente Alethea Muniz, Amaro Jr., Ana Beatriz Magno, Ana Dubeux, Ana Paula Montes, Anamaria Rossi, Andrea Cordeiro, Antônio Márcia Vale, Beth Nardelli, Bernardo Scartezini, Bety Serpa, Carlos Marcelo Carvalho, Carlos Tavares, Cecília do Val, Celeste Vasconcellos, Chica Magalhães, Chico Amaral, Cida Barbosa, Cláudio Ferreira, Claudio Versiani, Conceição Freitas, Cristhian Lira, Dad Squarisi, Dalila Góes, Denise de Moraes, Edvaldo Pereira Lima, Fernando Lopes, Gioconda Caputo, Gustavo Galvão, Humberto Rezende, Irlam Rocha Lima, João Bosco, José Rezende Jr., José Varella, Klecius Henrique, Laerte Filgueira Silva, Leonardo Cavalcanti, Ligia Cademartori, Lourenço Flores, Luciana Crepaldi, Luiz Alberto Weber, Lunde Braghini Junior, Marcos Savini, Marlene Martelotte, Nahima Maciel, Nalva André, Natal Eustáquio, Nicolas Behr, Nivaldo Coelho, Orlando Pedroso, Pedro Paulo Rezende, Renata Megale, Ricardo Borba, Ricardo Cunha Lima, Ricardo Noblat, Rinaldo Morelli, Rogério Menezes, Ronaldo Costa Fernandes, Selma Caetano, Sergio Amaral, Sérgio de Sá, Sérgio Maggio, Sérgio Vilas Boas, Sônia Filgueiras, Tereza Albuquerque, Thaís Ciegliniski, TT Catalão, Zuleica Thomé, Zuleika de Souza. Aos amigos de academia, Amalia Raquel Pérez-Nebra, Ana Morelli, Ana Paula Ferrari, Ana Pimenta, André Ramos, Andrea Cordeiro, Andrea Zinato, Beto Rocha, Beto Seabra, Bruno Nalon, Cláudia Busato, Déia Francischetti, Edmundo Brandão, Denilson Lopes, Ellis Regina Araújo da Silva, Érico da Silveira, Fernando Braga, Flor Marlene Lopes, Gisele Ramos, Hércules Barros, Joana Bicalho, João Carlos Bontempo, João José Forni, Jorge Duarte, Josué Jorge Campos, Lara Amorim, Leandro Wirz, Luciano Mendes, Luiz Cláudio Ferreira, Luzia Giffoni, Magda Lucio, Maíra Carvalho, Manuel Henrique Tavares Moreira, Marcella Godoy, Marcelo Godoy, Márcia Flausino, Maria Gláucia Pereira, Maria Letícia Renault, Maurício Tavares, Mauro Castro, Mônica Prado, Regina Xavier, Renata Bittencourt, Renata Lu Rodrigues, Renato Ferraz, Rosângela Rocha, Sérgio Euclides Braga Leal de Souza, Severino Francisco, Sidnei Volkman, Solano Nascimento, Tatyanna Braga, Úrsula Diesel, Vivaldo de Souza. Pelo apoio técnico e amigo, Deusdedith Alves Rocha Junior (Zezeu), Ester Macedo, Francisco Macedo. Aos colegas

doutorandos, especialmente pelas contribuições mais assíduas de Elizena Rossy, Fábio Pereira, Graça Monteiro e Ricardo da Silveira. Aos alunos e ex-alunos de História da imprensa, Teorias do jornalismo, Redação para mídia impressa e Jornalismo contemporâneo, especialmente Alessandra Braga de Júlio, Alkiana Melo, Ana Rita Gondim, Andréa Lopes, Andréa Mroginski, Camila Lopes de Oliveira, Camila Martins, Camila Shinoda, Carlos Andrés, Caroline Maldaner, Cássia Tavares, Christiane Melo, Cláudia Teixeira, Clístenes Cardoso, Débora Rocha, Débora Oliveira, Débora Schuab, Érica Abe, Evie Gonçalves, Fábio Seabra, Gabriela Pereira, Gabriela Rocha, Gildo Rego, Gustavo Tourinho, Helen Ramos, Ignácio Navarro, José Duílio Filho, Juliana Borre, Juliana Rabelo, Juliane Afonso, Júlio Nóbrega, Lidia Martins, Ligia Paes de Barros, Luís Felipe Bastos, Luis Humberto Prisco, Maíra Brito, Manuela Duarte, Marcela D'Alessandro, Marcela Duarte, Marcella Xavier, Maria Olívia Serejo, Mariane Cidade, Mateus Guimarães, Melina Sales, Michelle Baião, Natália Fernandes, Natuza Nery, Nicole Arduini, Olívia Meireles, Oussama El Ghaouri, Pablo Leandre, Patrícia Goulart, Patrícia Leite, Paula Carolina Lima, Paulo Renato Cunha, Pedro Lucena, Polianna Furtado, Priscila Rossiter, Rafael Aquino, Rodrigo Fayad, Rudá Cabral, Silvia Urmila, Sarah Dall'Orto, Suely Frota, Vânia Maria da Silva, Vítor Corrêa, Vivian Chagas e Waldemar Sato. A Darlene Barbosa, pela receptividade e apoio mais que estratégico em São Paulo e, no Rio de Janeiro, a Eduardo Roldan e André Almeida. No Centro Universitário de Brasília e na Universidade de Brasília, às ajudas, que nunca são somente técnicas, de Ádila Silva, Ana Maria Pinheiro, Anderson de Queiroz, Angela Silva, Christiane Alexandre, Davi Barbosa, Diego de Campos, Edineide de Souza, Fabiano Costa, Filipe Otoni, Giscélia Campos, Ivaneide de Souza, Jackson de Sena, Joscelino Peres, Juliana dos Santos, Júlio Cezar dos Santos, Kátia Regina Rodrigues, Luciana Silva, Luciano de Castro, Márcio Guimarães, Michele Lopes, Regina de Oliveira, Tatiana Lima. A Evelize Pacheco, que me socorreu no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo. Aos familiares "extras", Ana Mattos, Camila Santana, Dulce Santos, Luna Lambert, Magda Lambert, Magdala Rodrigues, Maurício Carvalho (Wolvs), Paula Martini, Paulo Lambert e Vinicius Lambert. Aos meus filhos, Cecília e Samuel, que precisaram conviver com o pai atribulado e foram pacientes. Por fim e mais importante, a Natália Lambert, que apoiou, forneceu o espaço necessário e quase sempre foi gentil na cobrança. Esta pesquisa é apresentada como tese para conclusão do doutorado na linha de Jornalismo e Sociedade do Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), e contou com apoio financeiro de instituições financiadoras de pesquisa, Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior (Capes) CNE/Capes e CNPq, entre 2005 e 2007, a quem sou grato.

A vantagem dos míopes é enxergar
onde as grandes vistas não pegam.

Machado de Assis, *Gazeta de notícias*

Resumo

Esta tese tem como objetivo verificar o papel que a utilização de um gênero jornalístico — o perfil — desempenhou na produção do jornalismo literário praticado pelas revistas *The New Yorker* e *Realidade*, e procura entender por que jornalismo literário adota revista como veículo preferencial de manifestação. O trabalho aborda e discute gêneros literários e jornalísticos; enfatiza as características a respeito do gênero perfil; rastreia o momento de separação entre os campos do romance e do jornalismo, a partir da ascensão do romance realista e do jornalismo no século XVIII, na Inglaterra; mostra como o jornalismo literário permaneceu uma vertente importante dentro do segundo campo; como a revista *The New Yorker*, a partir de 1925, se estabeleceu como marco desse tipo de jornalismo literário, principalmente a partir da sistematização de um gênero específico, o perfil; como essa manifestação encontrou campo fértil no jornalismo brasileiro a partir da existência, nas décadas de 1960 e 1970, da revista *Realidade*, que conseguiu alçar a reportagem a um novo patamar de produção e traçou o perfil de um país em reportagens. Esta tese apresenta como resultados uma nova abordagem do gênero perfil e de um modelo jornalístico (revista e suas diferenças em relação a jornal), importantes para a discussão da historiografia do jornalismo literário.

Palavras-chave: jornalismo literário, revistas, gênero jornalístico, perfil

Abstract

The following thesis presents as object the role of a journalistic genre — the profile — in the development of literary journalism, performed by *The New Yorker* and *Realidade* magazines. Besides, it aims at understanding why literary journalism chooses the magazines as major media for publishing. The research discusses literary and journalistic genres and emphasizes the features of the profile. It traces the instant when the partition between romance and journalism areas took place, at the time of the rising of realistic novel and journalism on 18th century, in England. It, also, shows how literary journalism set an important tendency on the former area. How *New Yorker*, from 1925, was considered as a landmark for that kind of genre — literary journalism, mainly after the systematization of the profile. How that model was set up in Brazilian journalism, on the 60's and 70's, by *Realidade*, which elevates reporting news to a new level of production and draws the country's picture on its coverage. This thesis presents as results, a new approach of the profile and a new journalistic model (the magazine with its differences to newspaper), which are fundamental to understand the time line of literary journalism.

Keywords: literary journalism, magazines, journalistic genre, profile

Lista de imagens

Capa — Ilustração de Saul Steinberg, 1951

Ilustração 1 — Daniel Defoe, 66

Ilustração 2 — Capa de *Harper's Monthly Magazine*, 1905, 88

Ilustração 3 — Capa de *The Atlantic Monthly*, 1911, 91

Ilustração 4 — Capa de *Scribner's Monthly*, 1870, 93

Ilustração 5 — Revista *The New Yorker*, capa de Rea Irvin, fev. 1925, 99

Ilustração 6 — Revista *The New Yorker*, capas de Robert Crumb, R.O. Blechman, Art Spiegelman e William Wegman, fev. 1994, 1996, 1997, 2000, 100

Ilustração 7 — Harold Ross, 1927, 130

Ilustração 8 — William Shawn, 1968, 138

Ilustração 9 — Joseph Mitchell. Foto de Therese Mitchell, 192

Ilustração 10 — Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, 208

Ilustração 11 — Diane Arbus, *Eddie Carmel*, 1970, 209

Ilustração 12 — Angelo Agostini, *Revista Ilustrada*, 1876, 235

Ilustração 13 — Revista *O Cruzeiro*, capa, foto de Metro G. Mayer, 6 ago. 1960, 256

Ilustração 14 — Revista *Realidade*, capa, abr. 1966, 272

Ilustração 15 — Foto de Lew Parrella, revista *Realidade*, out. 1966, 308

Ilustração 16 — Foto de Lew Parrella, revista *Realidade*, out. 1966, 308

Ilustração 17 — Foto de David Drew Zingg, revista *Realidade*, nov. 1966, 313

Ilustração 18 — Foto sem crédito, revista *Realidade*, dez. 1966, 324

Lista de quadros

Quadro 1 — Perfis de Lillian Ross publicados em *The New Yorker*, 166

Quadro 2 — Perfis de John Hersey publicados em *The New Yorker*, 178

Quadro 3 — Perfis de Joseph Mitchell publicados em *The New Yorker*, 195

Quadro 4 — Revistas publicadas no Brasil entre 1808 e 1848, 233

Quadro 5 — Revistas publicadas no Brasil entre 1849 e 1900, 236-7

Quadro 6 — Revistas publicadas no Brasil entre 1901 e 1920, 241

Quadro 7 — Revistas publicadas no Brasil entre 1921 e 1930, 247

Quadro 8 — Revistas publicadas no Brasil entre 1931 e 1949, 259

Quadro 9 — Revistas publicadas no Brasil entre 1950 e 1959, 265

Quadro 10 — Revistas publicadas no Brasil entre 1960 e 1969, 270

Quadro 11 — Fases da revista *Realidade*, 280

Quadro 12 — Matérias de Roberto Freire em *Realidade*, 309

Quadro 13 — Matérias de Narciso Kalili em *Realidade*, 319

Quadro 14 — Matérias de Luiz Fernando Mercadante em *Realidade*, 321-2

Quadro 15 — Matérias de José Hamilton Ribeiro em *Realidade*, 326-8

Sumário

Capítulo 1 — A pesquisa, 4

- 1.1. Organização da tese, 4
- 1.2. Objetivos, 5
- 1.3. Contextualização, 6
- 1.4. Justificativa da pesquisa, 7
- 1.5. Pergunta da pesquisa, 8
- 1.6. Metodologia, 8
 - 1.6.1. Abordagem, 8
 - 1.6.2. Objeto da pesquisa, 9
 - 1.6.3. Seleção das unidades de análise, 10
 - 1.6.4. A análise, 11
 - 1.6.5. Redação do trabalho, 12

Capítulo 2 — Gêneros e cenário realista, 13

- 2.1. O sentido dos gêneros, 13
 - 2.1.1. Gêneros literários, 14
 - 2.1.1.1. Formas líricas, 15
 - 2.1.1.2. Formas narrativas, 15
 - 2.1.1.3. Formas dramáticas, 16
 - 2.1.2. Gêneros jornalísticos, 17
 - 2.1.2.1. Formas opinativas, 19
 - 2.1.2.2. Formas informativo-interpretativas, 23
 - 2.1.2.3. Perfil, 25
- 2.2. Ascensão do romance realista, 35
 - 2.2.1. Um pouco de história, 40
 - 2.2.2. Quando a literatura se torna jornalismo, 63

- 2.2.3. Ascensão do jornalismo nos Estados Unidos, 73
- 2.2.4. Jornalismo literário em revistas, 85
- 2.2.5. Revistas de tradição: *Harper's* (1850), *Atlantic Monthly* (1857), *Scribner's* (1870), 88

Capítulo 3 — Revista *The New Yorker*, 99

- 3.1. Esta revista, esta cidade, 99
 - 3.1.1. As editorias, 103
 - 3.1.2. Difícil encontrar perfeição, 115
 - 3.1.3. Os primeiros editores, 118
 - 3.1.4. O sistema, 121
 - 3.1.5. Harold Ross, editor simples e complexo, 128
 - 3.1.6. A arte invisível do gênio a seu dispor, 136

- 3.2. Redefinição de um gênero: o perfil, 152
 - 3.2.1. Lillian Ross, a moça com o gravador na cabeça, 165
 - 3.2.2. John Hersey, técnica de romance, ética de repórter, 177
 - 3.2.3. Truman Capote, pouca ética, muita técnica, 187
 - 3.2.4. Joseph Mitchell, o silêncio retumbante, 192

Capítulo 4 — Revista *Realidade*, 223

- 4.1. Revistas Brasileiras, 223
 - 4.1.1. Novo século, outras revistas, 240
 - 4.1.2. Os agitados anos 1920, 243
 - 4.1.3. Anos 1930 e 1940, surge uma nação, 256
 - 4.1.4. Anos 1950, modernidade para todos, 262
 - 4.1.5. Anos 1960, começo da segmentação, 269

- 4.2. *Realidade*, reportagem densa, 271
 - 4.2.1. No interior da revista, 284
 - 4.2.2. Edições especiais e problemas com censura, 289
 - 4.2.3. Brasil profundo, 294
 - 4.2.4. Temas internacionais, 303
 - 4.2.5. Resvalos na ficção e política do contra, 304
 - 4.2.6. Roberto Freire, 307

4.2.7. Narciso Kalili, 316

4.2.8. Luiz Fernando Mercadante, 320

4.2.9. José Hamilton Ribeiro, 323

4.2.10. Fim do projeto, 331

Capítulo 5 — Considerações finais, 337

Referências bibliográficas, 347

Anexos

Anexo 1. Revista *Realidade*, 361

Anexo 2. Cronologia de revistas brasileiras, 366

Índice onomástico, 433

Índice onomástico de jornais e revistas, 452

CAPÍTULO 1 A PESQUISA

Neste primeiro capítulo, mostra-se como está estruturada esta tese (seção 1.1) e, a seguir, a pesquisa que a fundamenta é contextualizada e justificada (seções 1.2 e 1.3). Identificam-se também os objetivos e a pergunta que norteou todo o trabalho (seções 1.4. e 1.5.). Na parte final do capítulo, a metodologia (seção 1.6) adotada é discutida e se indicam os procedimentos seguidos em seu desenvolvimento, esclarecendo a abordagem subjacente (subseção 1.6.1), o objeto da pesquisa (1.6.2) e, por fim, discutindo os critérios seguidos na seleção do corpus da pesquisa (seção 1.6.3), na análise promovida (1.6.4) e na redação do texto (1.6.5).

1.1. Organização da tese

Esta tese está organizada em cinco capítulos. No capítulo dois, *Gêneros e cenário realista*, uma discussão a respeito do conceito de gênero, entendido dentro das perspectivas literária e jornalística, servirá como fundamento para se compreender como o conceito do gênero perfil não está devidamente categorizado, embora seja praticado sistematicamente no âmbito da revista *The New Yorker* desde 1927 e daí tenha se espalhado para outros veículos de comunicação. Em seguida, é discutida a ascensão do romance inglês realista no século XVIII, para se compreender diferenças e semelhanças com o jornalismo praticado a partir desse período, seja em jornais, seja em revistas. Conceitos como tempo e espaço, além do conceito de narrador, também são tratados nesse capítulo. Por fim, são analisadas revistas literárias que foram, em alguma medida, precursoras do jornalismo literário praticado pela *The New Yorker*.

O terceiro capítulo, *Revista The New Yorker*, dedica-se primeiro a situar o leitor quanto aos modos de produção da revista: quando e por que foi criada, quem foram os editores, que editorias a revista possuía etc. Em seguida, detém-se em alguns trabalhos significativamente qualificados no tratamento do perfil pela revista: aqueles escritos por Lillian Ross, John Hersey e Truman Capote. Para concluir, uma seção inteira é dedicada àquele que foi considerado nesta tese o mais representativo autor de perfis da revista: Joseph Mitchell.

O capítulo quatro intitula-se *Revista Realidade*. Está dividido em duas seções. Na primeira, discute-se conceitualmente o problema de entender o que diferencia revista de jornal, no âmbito da historiografia da imprensa brasileira. Na segunda seção do capítulo, o

leitor é situado quanto à história e técnicas da revista *Realidade*, e, então, são analisados textos específicos de jornalistas da revista: Roberto Freire, Narciso Kalili, Luiz Fernando Mercadante e José Hamilton Ribeiro.

No quinto e último capítulo, intitulado *Considerações finais*, parte-se de uma avaliação retrospectiva da pesquisa, para apresentar seus resultados e analisar alguns desdobramentos contemporâneos do jornalismo literário praticado em revistas.

No final, apresentam-se dois anexos. No primeiro, mostra-se um quadro com todas as 120 edições da revista *Realidade*, o título de capa, a tiragem, quando indicada, o acervo onde o exemplar pode ser consultado, o número de páginas. No segundo anexo, um quadro com títulos de revistas brasileiras foi montado, à guisa de orientação para o leitor. O quadro não está completo, posto que o número de revistas produzidas no Brasil é não apenas muito grande, mas encontra-se espalhado em diferentes acervos, alguns dos quais não foram possível consultar no decorrer da pesquisa.

1.2. Objetivos

O objetivo principal desta pesquisa é verificar que papel a utilização de um gênero jornalístico — o perfil — desempenhou na produção do jornalismo literário praticado pelas revistas *The New Yorker* e *Realidade* e considerado alternativa quase-literária que eleva a qualidade das reportagens, em contraponto com o jornalismo tradicional. Para chegar a isso, foram estabelecidos objetivos secundários:

1. Indicar uma tipologia que permita diferenciar perfil de outros gêneros jornalísticos;
2. Tipificar uma distinção entre o perfil, praticado pela revista *The New Yorker*, e o perfil-reportagem, pela *Realidade*;
3. Analisar o papel de jornalistas de ambas as revistas, *The New Yorker* e *Realidade*, na constituição do perfil;
4. Avaliar até que ponto a aplicação dessas técnicas de jornalismo literário manifestas no perfil permitem a construção de um texto suficientemente apto para representar alternativa à crise da mídia impressa.

1.3. Contextualização

O jornalismo literário é considerado ao mesmo tempo manifestação diferenciada de produção jornalística e problema, posto que a falta de fronteiras demarcadas provoca desconfiança quanto a acurácia do conteúdo dos textos, supostamente contaminados com ficção. Não se trata, bem entendido, de desqualificar a ficção, mas de não aceitá-la como variável pertinente ao campo de produção do jornalismo.

Jornalismo literário é admissão de que as duas áreas, com fundamentos próprios, podem encontrar mecanismos comuns de se beneficiarem. No caso específico, trata-se de entender que o universo é o da produção jornalística. Em outras palavras, valores importantes como fidedignidade, veracidade, apuração devem ser mantidos, com referente situado no que se entende como mundo real. No momento de produção textual, no entanto, certas técnicas literárias podem ser solicitadas, com benefício para a qualidade final da matéria apresentada ao crivo do leitor.

Esse jornalismo literário encontrou campo livre para manifestar-se em muitos veículos, mas adotou preferencialmente revistas, por conta de se poder estabelecer nesse modelo de produção jornalística um importante elemento para captar informações: tempo dilatado. É importante destacar também que os gêneros adotados por este tipo de jornalismo são aqueles de maior fôlego, que necessitam, portanto, mais espaço para publicação: perfil, reportagem. A tese analisa as características desses gêneros e, ao fazer essa análise, sistematiza conceitualmente o perfil, tanto na revista *The New Yorker*, que o qualificou, adotou-o como editoria e o reformulou, quanto na *Realidade*, que o praticou por meio de uma variante, o perfil-reportagem de um país. A análise se fundamenta numa variante descritiva e analítica, não prescritiva.

Este trabalho se equilibrou, no momento de ser organizado, entre dois eixos principais: no horizontal, apresenta-se uma visão panorâmica, que procura rastrear manifestações de jornalismo literário a partir da ascensão do romance realista inglês e do jornalismo como instituição que se organiza e se fundamenta, no século XVIII e passa pela argumentação historiográfica das revistas analisadas. No eixo vertical, foram feitas análises mais circunstanciadas de usos de linguagem jornalística: perfil, na revista norte-americana, e perfil-reportagem, na brasileira.

1.4. Justificativa da pesquisa

Há percepção entre estudiosos da mídia contemporânea de que o jornalismo impresso, manifesto em jornais e revistas, está em crise.¹ Trata-se menos de crise conceitual do que de concorrência por mercado: assinantes, leitores, migram sistematicamente para mídias mais sedutoras e eficazes do ponto de vista de conquista de mercado. A médio e longo prazo, cogita-se a hipótese de a crise atingir definitivamente o suporte — papel —, embora não se saiba precisamente de que maneiras a mudança de suporte será capaz de atingir o conteúdo. Diante desse cenário, é importante pensar de que modo o jornalismo literário pode contribuir para se pensar em soluções alternativas à crise.

Ao mesmo tempo, reflexões a respeito do futuro da mídia só podem se sustentar se existir compreensão das lições do passado. Há lacunas enormes na historiografia do jornalismo brasileiro, notadamente no que diz respeito a compreender o papel desempenhado por revistas na história do jornalismo nacional. Este trabalho procura contribuir para o entendimento dessa problemática ao jogar o foco de atenção às lições ancestrais estabelecidas pelos jornalistas que se arriscaram, empreenderam, lançaram revistas e viram projetos fracassar, por falta de sistematização, de reflexão mais detida a respeito de comportamentos de mercado, planejamento, estratégias, competição — seja aquela promovida pelo mesmo modelo (outras revistas), seja por outras mídias (jornais, televisão, rádio, internet).

O trabalho considera ainda um papel desempenhado por elementos mais complexos: situações sociopolíticas, mas também decisões empresariais tomadas em alguns momentos de modo errático, não consubstanciadas em análises de médio e longo prazo. Do mesmo modo que um editor como William Shawn, da revista *The New Yorker*, não confiava em pesquisas de mercado e isso em nada ou muito pouco parece ter afetado o desempenho das vendas, um editor como Roberto Civita decidia mudar e adaptar *Realidade* à medida das mudanças no quadro social, comportamental, político e econômico brasileiros, sem os mesmos resultados positivos. Mudar por mudar pode ser uma decisão tola, tanto quanto permanecer indefinidamente atrelado aos mesmos valores.

Assim, este trabalho procura entender qual o papel a ser desempenhado pelo jornalismo literário nesse quadro mais amplo das mudanças intensas que se anunciam no território do jornalismo.

¹ Entre eles, Magno (2006).

1.5. Pergunta da pesquisa

A pergunta que norteou esta pesquisa foi a seguinte:

Que papel desempenha o gênero perfil na produção do jornalismo literário praticado pelas revistas The New Yorker e Realidade?

Essa pergunta de pesquisa suscitou duas outras indagações:

1. *Que características o perfil tem que o qualificam como gênero específico dentro da produção do jornalismo literário?*
2. *Como essas características ajudam a definir um modelo de produção para o jornalismo literário que o diferencia do jornalismo tradicional?*

1.6. Metodologia

Esta é uma pesquisa de caráter fundamentalmente qualitativo, com uma abordagem historiográfica subjacente.

1.6.1. Abordagem

Este trabalho teve uma abordagem historiográfica, que permitiu tanto o estudo longitudinal de períodos cronológicos extensos, como a análise pontual de textos jornalísticos que marcaram época. É, de certo modo, um estudo diacrônico na medida em que lida com a evolução temporal do jornalismo.²

O estudo procura ainda explicar circunstâncias atuais do jornalismo, ao mesmo tempo em que promove análises mais detidas de textos categorizados como do gênero perfil, no qual o próprio tempo opera como um construto.

Enquanto a história opera com a categoria do passado, e o jornal, com a do presente imediato, revista funciona como articulação entre os dois. Ela nem é tão ágil quanto o jornal (ou qualquer de seus correlatos contemporâneos) na captura dos eventos presentes, nem se volta para aspectos tão longínquos no passado. Portanto, deve ser capaz de entender um pouco melhor o que é esse presente próximo, o que ele significa. Deve, portanto, ser menos descritiva que o jornal o é. Mas não será suficientemente capaz de compreender

² Confira, no trabalho de Maria Jandyra Cunha (2007, mimeo), uma abordagem que mostra o tempo como operador do perfil.

aquilo que os historiadores chamam de estruturas, embora aponte para isso em alguma medida.

Revistas caminham na direção de um mundo mais conciso, portanto terão textos sem grandes elucubrações. Não mais o tratado, que é da ordem do livro, mas o artigo, o comentário, gêneros mais breves (ver capítulo 2).

Ao evocar o passado, foi preciso agir como historiador: evocá-lo da maneira mais completa possível, e fazer uso de algum virtuosismo retórico. Isso não basta, no entanto. Primeiro, foi preciso reconhecer, como faz Carlo Ginzburg no final do ensaio 'Descrição e citação', que em algum momento aflora para o interessado em assuntos de épocas anteriores a consciência "de que nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e ruínas" (Ginzburg, 2007: 40). Em seguida, foi preciso pensar no que essa experiência de procurar entender o passado apresenta como argumento que diz respeito a entender também o presente. Aí entram as categorias de tempo e espaço desenvolvidas de maneira diferenciada no ambiente de redação das revistas *The New Yorker* e, em escala diferente, mas com eficácia, *Realidade*.

1.6.2. Objeto da pesquisa

Para realizar esta pesquisa, foram eleitas como modelo de experimentação sobre como desenvolver jornalisticamente um perfil a revista semanal norte-americana *The New Yorker*, que existe desde 1925, e a revista mensal *Realidade*, publicada no Brasil entre 1966 e 1976. No caso da primeira revista, o critério de escolha dos jornalistas que tiveram textos avaliados foi depurado de leituras assistemáticas, tanto de exemplares da própria revista, quanto de outros textos jornalísticos, livros, artigos de revistas especializadas, que apontavam para esses repórteres como especialmente dignos de atenção. Foi feita verificação e checagem comparativa de outros textos, por exemplo, o de Susan Sheehan, menos conhecida, e o do atual editor da revista, David Remnick, nomes que foram descartados. A manutenção dos jornalistas selecionados se deu por serem esses os que possuem textos traduzidos em língua portuguesa, o que permite ao leitor desta tese a verificação de dados.³

³ A coleção *Jornalismo Literário* da editora Companhia das Letras publicou *Hiroshima*, de John Hersey, em setembro de 2002; *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, em junho de 2003; *A sangue frio*, de Truman Capote, em setembro de 2003; e *Filme*, de Lillian Ross, em outubro de 2005.

Para consulta à totalidade das edições de *The New Yorker* até 2005, utilizou-se então um material produzido naquele mesmo ano pela editora Condé Nast, responsável pela publicação da revista. Trata-se de um conjunto de DVDs com encadernação especial, acompanhando por um livreto escrito pelo atual editor da revista, David Remnick. Em particular, pesquisou-se nesse material momentos especiais de *The New Yorker* e dos repórteres que a produziram — e que, por meio dos textos, elevaram-na a categoria de referência cultural da maior importância para a cultura jornalística e literária do século XX. O conjunto de DVDs está disponível para venda pela internet.

1.6.3. Seleção das unidades de análise

O próximo passo foi definir como separar o material para análise. Mais de quatro mil edições, cada uma delas contendo rico material jornalístico e algum ficcional. *The New Yorker* é, por assim dizer, um oceano de informações. Nesta etapa, o procedimento foi a leitura, o confronto direto.

Os quatro nomes de jornalistas de *Realidade* foram escolhidos por eles serem representativos na autoria de um gênero, subjacente ao perfil, que foi chamado nesta tese de perfil-reportagem. José Hamilton Ribeiro, o primeiro dos quatro selecionados, foi o que mais permaneceu na revista (entre agosto de 1966 e setembro de 1973), e, na equipe, ocupou funções distintas (foi repórter e editor), produziu textos premiados⁴ e várias reportagens importantes, inclusive a cobertura no Vietnã que lhe custou a perna esquerda. Roberto Freire e Luiz Fernando Mercadante produziram alguns dos perfis mais marcantes publicados pela *Realidade*, e cumpre deixar claro aqui que se trata do gênero jornalístico tal como foi desenvolvido por *The New Yorker*. Narciso Kalili apresentou enorme versatilidade nos temas que abordou: música, medicina, religião, comportamento, drogas, trabalho, o que viria a ser também uma característica geral da *Realidade*.

No caso da seleção de material brasileiro avaliado, cumpre lembrar que a revista *Realidade* deixou de ser publicada em abril de 1976, ou 120 números depois de lançada. A Editora Abril fez em anos recentes uma edição comemorativa, que replica a primeira capa da revista, com o rosto de Pelé no primeiro plano, com a reprodução, dentro, de algumas matérias relevantes. Nada de DVDs, edições completas. Como a Biblioteca Central da

⁴ Ele recebeu o prêmio Esso de Informação Científica pelas reportagens 'Uma vida por um rim' (12/1966), 'Do que morre o Brasil' (01/1968), 'Seu corpo pode ser um bom presente' (02/1973); e, junto com a equipe da revista, o Esso pela edição Especial sobre a Amazônia (10/1971). Não são os únicos prêmios que ganhou, somente aqueles de reportagens veiculadas em *Realidade*. Para análise mais detida do prêmio Esso, confira Magno (*op. cit.*).

Universidade de Brasília possui um acervo quase, mas não completo de exemplares da *Realidade*, a pesquisa foi completada com consulta às estantes das bibliotecas do Senado e da Câmara Federal.

Processo semelhante se operou na tomada de decisão de quais jornalistas deveriam ser selecionados e que resultou na escolha de Roberto Freire, Narciso Kalili, Luiz Fernando Mercadante e José Hamilton Ribeiro. A seleção foi feita pelos seguintes critérios: (a) identificação dos nomes que mais colaboraram na primeira fase da revista (entre 1966 e 1968); (b) inclusão, para o desenvolvimento do perfil-reportagem, do texto de Luiz Fernando Mercadante, não porque deixo a desejar em termos de técnicas avançadas, mas porque foi um jornalista encarregado de tarefa difícil: traçar perfis simpáticos de presidentes da ditadura militar. Essa escolha é importante porque fratura a visão de que *Realidade* foi um aliado na trincheira dos combatentes da ditadura.

1.6.4. A análise

A análise das matérias coletadas nestas duas revistas é feita detalhadamente ao longo da apresentação do próprio material nos capítulos 3 e 4 desta tese. A análise dessas matérias é consolidada por uma série de argumentos alinhavados no capítulo 2, o qual se debruça sobre o histórico e evolução de alguns conceitos (realidade, realismo, *mimese*, romance, jornalismo enquanto instituição, revistas) desde o século XVIII.

Na análise do *corpus*, os seguintes procedimentos foram tomados:

1. Localização da ascensão do jornalismo e do romance realista como um fato conjunto;
2. Distinção, a partir da análise do conceito de realismo e de representação, entre os campos da ficção literária e do fato jornalístico;
3. Identificação do papel de tecnologias e convulsões sociais (Guerra de Secessão, por exemplo) nas mudanças das sistemáticas de produção do texto jornalístico;
4. Apreciação da distinção conceitual, nunca devidamente esclarecida pela historiografia brasileira, entre jornais e revistas;
5. Análise da constituição e desempenho de revistas que praticam jornalismo literário;
6. Explicitação das raízes do jornalismo literário de revistas que permitam compreender a recepção favorável angariada pela revista *The New Yorker*;

7. Explicação do porquê de revistas no Brasil terem sido durante muito tempo manifestações episódicas e de durabilidade instável e do modo como a segmentação modificou esse quadro;
8. Debate de temas como censura e ausência (depois presença) da noção de direito autoral;
9. Discussão do emprego de duas importantes variáveis para o jornalismo: tempo e espaço;
10. Pormenorização das idiosincrasias de editores como Harold Ross, William Shawn (*The New Yorker*), Paulo Patarra, Sérgio de Souza (*Realidade*), no desempenho de seus respectivos veículos;
11. Argumentação da importância de se manter fronteiras demarcadas entre os âmbitos da ficção e do fato para a produção do jornalismo literário;
12. Observação a respeito do limite de intervenção que um repórter pode se permitir no processo de ser fidedigno aos fatos, inclusive no que diz respeito à dramatizar histórias humanas;
13. Verificação da queda qualitativa nos últimos sete anos em que a redação de *Realidade* alterou o corpo editorial e de reportagem;
14. Amostra de motivos para que a revista *Realidade* parasse de ser produzida depois de dez anos.

1.6.5. Redação do trabalho

O texto deste trabalho se esquivava, de certa forma, ao gênero acadêmico 'tese', exigido na redação de um trabalho deste porte. Para sua redação, foram trazidas características do gênero jornalístico perfil, analisado na pesquisa de doutoramento. Em função desse tratamento de um gênero pouco estudado e compreendido, esta tese procurou incorporar o estilo narrativo do perfil, com o intuito de se deixar ler como se fosse um perfil do perfil. Como os gêneros borraram fronteiras, o tom muitas vezes lembra o estilo coloquial do ensaio. A idéia era incorporar à própria constituição da análise um pouco do modelo que estava sob observação. A exceção evidente foi na redação deste capítulo e no texto das considerações finais.

Observa-se também que, na redação do trabalho, as traduções de textos estrangeiros citados são de responsabilidade do autor. Houve ainda a atualização da ortografia nas referências bibliográficas de outras épocas, mesmo em nomes próprios de algumas revistas.

CAPÍTULO 2 GÊNEROS E CENÁRIO REALISTA

No início deste capítulo (seção 2.1) faz-se uma breve introdução sobre o sentido dos gêneros, para logo fazer-se (nas subseções 2.1.1. e 2.1.2.) uma distinção conceitual entre gêneros jornalísticos e literários, tipificando cada um deles e, em particular, o perfil. A seção 2.3. é um relato historiográfico da ascensão do jornalismo, no qual se identifica o papel desempenhado pelo escritor Daniel Defoe para separar os campos do jornalismo e da literatura. Na subseção 2.3.1, discorre-se sobre a ascensão do jornalismo nos Estados Unidos, o que servirá de panorama de fundo à criação das revistas voltadas para cultura que ali surgiram (seção 2.4).

2.1. O sentido dos gêneros

Muito tempo e discussão foram empregados, no campo da literatura, para compreender o papel e situação dos gêneros, “um dos mais árduos problemas da estética literária”, como afirma Vítor Manuel em *Teoria da literatura* (Manuel, 1968: 203). O que, em geral, se toma como aquilo que caracteriza um gênero literário é um conjunto de traços comuns. A obra pode apresentar esses traços na totalidade ou de forma predominante. Para René Wellek e Austin Warren, autores de *Teoria da literatura*, a teoria dos gêneros “é um princípio ordenador: classifica a literatura e a história literária não em função da época ou do lugar (por épocas ou literaturas nacionais), mas sim de tipos especificamente literários de organização ou estrutura” (Wellek; Warren, s.d.: 282).

Não significa dizer que os gêneros sejam fixos. Com novas obras, as categorias se alteram. Para Aristóteles, as distinções fundamentais eram entre drama, épica e lírica. Nas teorias mais modernas, aceitam-se a distinção entre ficção (romance, conto, épica), drama (prosa ou verso) e poesia (que corresponde à antiga “poesia lírica”). Tzvetan Todorov menciona, no livro *Os gêneros do discurso*, que a lógica interna dos gêneros é absoluta, “mas a escolha de um gênero de preferência a um outro é inteiramente livre” (Todorov, 1980: 37). A lógica das relações internas, diz, mais adiante, são “as relações mútuas entre os elementos constitutivos da obra”.

Os especialistas se dividem entre os que acreditam que o gênero é categoria imutável e aqueles que defendem a liberdade para que se misturem. Outro problema é o número de gêneros existentes. Dizer quantos e quais são não é tarefa das mais fáceis ou bem resolvida.

Entretanto, por mais variações que se admitam, os gêneros se fixaram como marco importante para balizar a compreensão do que é o “literário”. Em última instância, o problema está do lado da produção: quem escreve, em geral sabe em que gênero produz o texto. Não é o que acontece no campo do jornalismo, em que um texto passa por muitas mãos, motivo pelo qual os gêneros devem aí estar muito bem definidos, para evitar avaliações equivocadas ou publicações sem sentido.

Os gêneros jornalísticos são decorrência dos gêneros literários, “mas a necessidade dos gêneros no jornalismo é mais imediata e urgente que na literatura”, defende Lorenzo Gomis, em *Teoría del periodismo* (Gomis, 1997: 44). Para ele, essa urgência se explica pelo fato de que a literatura é obra de um só autor, enquanto o jornalismo é atividade que envolve muita gente, em que algumas aparecem, outras não. É preciso ter o gênero definido para que um jornalista, um editor, um diagramador possa saber do que se trata aquele texto que muitas vezes passa a acompanhar no meio de algum processo. “É preciso saber, portanto, não apenas o que se diz, mas o que se faz: se se trata de uma notícia, uma reportagem, uma crônica, um editorial”, argumenta (Gomis, 1997: 44).

Como diz a professora de teoria literária Angélica Soares, os traços dos gêneros literários mudam o tempo todo. No livro *Gêneros literários*, ela argumenta que esses traços vêm se caracterizando historicamente e dentro das culturas determinadas. Ou seja, mesmo que se queira desconstruir os gêneros, numa obra, esse trabalho se dará a partir do conjunto histórico de existência desse conceito de gêneros e das respectivas obras que os compõem. É importante perceber algumas características básicas dos gêneros literários e dos jornalísticos. Os gêneros, por sua vez, estão contidos em certas formas (líricas, narrativas e dramáticas, no caso literário; opinativas e informativo-interpretativas, no caso jornalístico). O perfil, como um dos gêneros jornalísticos analisados abaixo, será tratado mais adiante, na subseção 2.1.2.3.

2.1.1. Gêneros literários

Pode parecer anacrônico querer falar em gêneros quando escritores contemporâneos não obedecem mais à separação dos gêneros. Pelo menos, não de maneira consciente e desde a crise romântica do início do século XIX, como aponta Todorov (Todorov, 1980: 43). Com referência às idéias de Maurice Blanchot estabelecidas em *O livro por vir*, Todorov admite que não foram os gêneros que desapareceram, “mas os-gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção,

mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário” (Todorov, 1980: 44). Vítor Manuel argumenta, em *Teoria da literatura*, que a palavra gênero se refere tanto às grandes categorias da lírica, narrativa e drama, como “às diferentes espécies englobadas nestas categorias — tragédia, comédia, romance etc.” (Manuel, 1968: 228). Daí a designação de “forma”, oriunda da teoria de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que fala em formas naturais. Por isso, neste trabalho será adotada a terminologia “forma” para as categorias mais amplas, e “gênero”, para as mais específicas.

2.1.1.1. Formas líricas

Epopéia. Ao se cantar em poema ou prosa a coletividade, a unidade da *pólis*, a epopéia tornou-se um dos gêneros mais recorrentes. Tem caráter narrativo, heróico, grandioso, de interesse nacional ou social e apresenta uma atmosfera maravilhosa em torno de acontecimentos históricos passados, além de elementos narrativos (narrador, narratário, personagens, trama, enredo, espaço e tempo).

Cantos líricos. Uma forma de composição, acompanhada pela flauta ou pela lira, se voltou para a expressão de sentimentos individualizados. Podia ser uma cantiga de ninar, o lamento pela morte de alguém, os cantares de amor, o importante é que essa forma de composição fosse marcada “pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado” (Soares, 1993: 24). Alguns gêneros líricos se fixaram no tempo: a balada, a canção, a elegia, o haicai, a ode, soneto.

2.1.1.2. Formas narrativas

Romance. Embora não tenha relação genética direta com a epopéia, o romance é a forma narrativa que se equivale, nos tempos modernos, à epopéia. O que diferencia é que não se trata, neste momento, de projeto coletivo, mas da trajetória individual. Essa forma narrativa aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria (*vide estória romanesca, abaixo*), que narra ficção sem qualquer compromisso com fatos históricos passados. No Renascimento aparece como romance pastoril e sentimental e, em seguida, como romance barroco e como picaresco. Em geral, é com *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, que se localiza o nascimento da narrativa moderna: a crítica de costumes, a temática histórica. Os

elementos estruturadores do romance são o enredo, as personagens, o espaço, o tempo e o ponto de vista.¹

Estória romanesca. O nome em inglês para esse gênero é *romance* (estória romanesca) para diferenciar de *novel* (romance). Nas línguas européias inexistente essa distinção. O *romanesco* é uma história fabulosa, em que acontecimentos extravagantes se passam. Durante o século XVIII, os dois termos eram intercambiáveis na Inglaterra e as diferenças só foram se consolidar ao final do século. Henri Coulet, autor de *Le Roman jusqu'à la Révolution*, argumenta que esse modelo “não descreve o mundo verdadeiro. Descreve, com os elementos do mundo verdadeiro, um mundo imaginário que simboliza o ideal de beleza, de grandeza, de paixão ou de felicidade com o qual os homens sonham” (Coulet, 1991: 198-9). Ou ainda, como acrescenta Sandra Guardini Vasconcelos, autora de *A formação do romance inglês*, que prefere usar a expressão *romance*, em itálico, para diferenciar de *romance (novel)*: “[Esses romances] tinham como traços comuns ambientarem-se no passado, serem vagos e imprecisos quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentarem estrutura episódica, personagens aristocráticas e um herói e uma heroína idealizados e de elevada condição social” (Vasconcelos, 2007: 49).

Conto. Trata-se de um flagrante, um instantâneo na vida do personagem, em geral um episódio singular e representativo. O conto, portanto, se diferencia do romance não apenas em extensão. Elimina análises minuciosas, complicações no enredo, e concentra muito os elementos de tempo e espaço. Na famosa definição do escritor argentino Julio Cortázar, o romance vence por pontos, enquanto o conto precisa de um nocaute.

Novela. É um gênero intermediário entre o conto e o romance, motivo pelo qual é sempre difícil não apenas caracterizar a novela, mas compreendê-la. A novela tem os elementos do romance, mas em menor número. O enredo é unilinear, a ação predomina sobre as análises e as descrições, os momentos de crise são selecionados.

2.1.1.3. Formas dramáticas

O mundo representado no drama é o da ação, que se apresenta como se existisse por si, sem interferência do narrador. O objetivo não é cada passagem em particular, como na epopéia, nem o modo emocional de transmitir o tema, como no poema lírico, mas a meta a alcançar. Tudo se projeta em direção ao final, ao desfecho. Entre as modalidades do gênero

¹ Vasconcelos (2007: 38-9) faz uma lista mais detalhada, com dez características do romance.

dramático contam-se os autos, ligados aos mistérios e às moralidades, e, a partir da Idade Média, toda peça curta de tema religioso ou profano. Os mistérios são peças cujos temas vêm das escrituras sagradas e as moralidades mostram o conflito do homem entre bem e mal. Há interdependência das partes que gera tensão, o tempo é acelerado e o diálogo se apresenta de forma a os personagens agirem sem necessidade de mediação.

Tragédia. Forma dramática surgida no século V a.C. O herói trágico se vê entre duas forças opostas: o *ethos*, seu caráter, e o *dáimon*, o destino. Como diz Aristóteles na *Poética*, é uma *mimesis* de uma ação de caráter elevado, num estilo agradável, executada por atores que representam os homens de psique mais forte, e tem por finalidade suscitar terror e piedade e obter a liberação (catarse) dessas emoções. Aristóteles fala em seis partes na tragédia: fábula, caracteres, evolução, pensamento, espetáculo e canto.

Comédia. Ainda de acordo com Aristóteles, a comédia é a forma dramática que se volta para homens de psique mais fraca, e por meio da *mimesis* dos vícios, que não causam sofrimento, cai no ridículo e provoca o riso. A tensão do gênero dramático é extravasada com o riso. O sentido do insólito, do imprevisível, da surpresa, está acentuado, bem como a sátira de situações sociais ou individuais.

Drama. Embora se use a palavra drama para designar o gênero dramático em geral ou como sinônimo de peça teatral, aqui se trata de uma forma dramática específica, que resulta do hibridismo da tragédia com a comédia (de onde a expressão tragicomédia). Surgiu, nessa acepção, na primeira metade do século XVIII, criado pelo dramaturgo francês Nivelles de La Chaussée, que o chamou de “comédia lacrimante”. No Romantismo, Victor Hugo defende essa mistura de gêneros no Prefácio de *Cromwell* (1827): apresenta o drama romântico como fusão entre grotesco e sublime, terrível e bufonaria, tragédia e comédia. No século XIX, o drama começa a abandonar temas históricos (“drama de capa e espada”) e começa a produzir um teatro de atualidade (“drama de casaca”), que começa com *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Uma variante é o melodrama, que explora um sentimentalismo exagerado e não raro desemboca no patético.

2.1.2. Gêneros jornalísticos

Jornalistas, mais que literatos, deveriam se preocupar em entender os gêneros que praticam, uma vez que o texto nesse ambiente é um compósito que atravessa muitas mãos e recebe contribuições de muitas mentes. Se o gênero não estiver bem definido desde o primeiro momento, num tópico que comumente se chama retranca, ou seja, uma palavra

definidora que encima o texto, a ausência pode provocar muito problema no caminho que o texto percorre pelos meandros das redações.

Embora a literatura a respeito de jornalismo seja muito grande, pouca atenção se tem dado a gêneros. De toda forma, um dos trabalhos que aborda o tema de maneira direta é o livro de José Marques de Melo *A opinião no jornalismo brasileiro*. Para ele, os gêneros opinativos somam oito variações, tratadas dentro das categorias de informação, de um lado, e opinião, de outro.

No decorrer deste trabalho, essas variações de gêneros são definidas, ainda que sucintamente e sem seguir à risca a tipologia proposta por José Marques de Melo. Em seu trabalho, o autor não menciona verbetes como 'nota', 'infográfico', 'ensaio', 'folhetim', e trata o que aqui se chama de 'ilustração' pela terminologia 'caricatura'.

Em seguida aos gêneros opinativos, serão tratados os informativo-interpretativos, cuja preocupação com o valor supostamente intrínseco da informação prevalece sobre a opinião. Há um deles que tem sentidos distintos: 'nota', motivo pelo qual foi tratada em verbetes específicos nas duas subseções (2.1.2.1 e 2.1.2.2, ou seja, formas opinativas e formas informativo-interpretativas).

Certas disposições da informação jornalística não se configuram como gênero propriamente. No período em que promoveu mudanças na redação do *Correio Braziliense*, a primeira delas em 1996, a segunda em 2000, Ricardo Noblat criou uma série de adereços que deveriam acompanhar a informação escrita na matéria principal: poderia ser um número usado com destaque, a memória que contextualiza algum fato atual, um 'para saber mais' que esclareça algum pormenor.² Outros desses adereços, como 'personagem da notícia', podem ser compreendidos como gênero. Existe, na escolha do nome sob o qual abrigar essas manifestações, reconhecimento de que não se trata de gênero: a expressão *adereço* serve, no caso, para tornar a notícia mais agradável aos olhos ou ao entendimento do leitor, para contextualizar alguma informação ou para esmiuçá-la um pouco mais.

Revistas trabalham com os gêneros e com as seções, ou editorias, que fornecem o tema. Essa compreensão dos papéis é importante para se entender jornal e revista, que se articulam em torno desses eixos. Dividem-se todos os temas à disposição a uma seleção restrita: política, economia, internacional, nacional, cidades, cultura, esporte etc. Dentro desses temas, ou editorias, alguns gêneros se comportam melhor que outros, e se lança mão

² Alguns tópicos adotados por Ricardo Noblat: 'análise da notícia', 'entenda o caso', 'insert', 'linha do tempo', 'memória', 'perfil', 'personagem da notícia', 'para saber mais', 'ponto a ponto', 'povo fala', 'glossário', 'serviço'.

deles para se tratar de assuntos específicos. Um dos resultados da aceleração do tempo proporcionada por essa combinação de fatores (tecnologia, política, mudanças sociais e culturais) foi o encolhimento das formas.³ O conto se presta melhor do que o romance para se alcançar o público do jornal. Para que funcione no jornal a publicação de romance, ele será fatiado em doses homeopáticas no folhetim. Mas a crônica se presta ainda melhor, porque tem um pé nas duas áreas — é jornalismo, sem deixar de ser literatura — e concisão como princípio.

Como no âmbito deste trabalho se privilegia a compreensão do gênero perfil, uma seção será aberta especificamente para tratar do conceito e características principais do perfil, para mais adiante, no capítulo 3, seção 3.2, e capítulo 4, seção 4.2, se fazer a aplicação em casos específicos, respectivamente nas revistas *The New Yorker* e *Realidade*.

2.1.2.1. Formas opinativas

Editorial. A empresa jornalística manifesta a opinião que tem diante dos fatos de maior repercussão por meio do editorial, um texto não assinado, que não reflete necessariamente a opinião dos proprietários nominais, mas, de acordo com Marques de Melo, “o consenso das opiniões que emanam dos diferentes núcleos que participam da propriedade da organização” (Melo, 1994: 96). O texto apresenta um equilíbrio semântico, uma vez que precisa conciliar diferentes interesses, e se dirige, idealmente, à coletividade, embora na prática estabeleça um diálogo com os tomadores de decisão, ou seja, com o Estado. Precisa ser constituído de depuração dos fatos, conferências de dados, checagem das fontes. Numa definição, é um ensaio curto, com senso de oportunidade. Luiz Beltrão, no livro *Jornalismo opinativo* (Beltrão, 1980), classifica o editorial em cinco variáveis: morfologia, topicalidade, conteúdo, estilo e natureza.

Comentário. Gênero recente, que decorre das mudanças no jornalismo. A rapidez das notícias propicia o aparecimento do comentário: informado pela TV ou pelo rádio, o leitor quer saber mais, e o comentário o nutre. É também tentativa de romper o monopólio opinativo do editorial, por demais impessoal. O comentário procura apreciar fatos, estabelecer conexões, sugerir desdobramentos. Para José Luis Martínez Albertos, no livro *Redacción periodística*, o comentário é um editorial assinado. Outro teórico, Eugenio Castelli, define o comentário, em *Lengua y redacción periodística* (Castelli, 1968), como

³ Uma leitura muito interessante do papel desempenhado por jornalistas, vistos como autores, responsáveis por articular cultura e arte, dialogar com o outro, está no ensaio ‘Autoria e renovação nas mediações jornalísticas’ (Medina, 2006).

gênero intermediário entre editorial, do qual retira o método expositivo, e a crônica, de onde incorpora a ironia e o humor. Enquanto editoriais opinam sobre fatos de maior importância, o comentário analisa fatos significativos, mas de menor abrangência, com independência em relação à linha editorial.

Artigo. Para o senso comum, qualquer matéria publicada em jornal ou revista pode ser entendida como artigo. No entanto, é gênero específico no qual se desenvolve uma idéia e se expressa uma opinião. Ao contrário do editorial, não apresenta uma “receita” para o problema em pauta. O articulista tem liberdade de conteúdo e forma, mas deve tratar de fato ou idéia da atualidade, compreendida dentro de um momento histórico relativamente amplo. O artigo permite ventilar a edição, possibilita democracia da opinião no jornalismo, permite expressão a lideranças emergentes da sociedade civil. O artigo se diferencia do ensaio não somente na extensão, mas no tratamento, uma vez que o artigo tem julgamentos mais provisórios, enquanto o ensaio tem pontos de vista mais definitivos; e na argumentação, que no artigo fica ao sabor do articulista, enquanto no ensaio se apóia em fontes que legitimam a credibilidade documental. Além disso, o artigo vem nas edições convencionais, enquanto o ensaio se restringe aos suplementos especiais ou às edições temáticas. A arte do articulista que pretende aprofundar seus temas, diz o filósofo Fernando Savater, “consiste em falar das coisas que passam como se não fossem passar” (Savater, 2000: 14).

Resenha ou crítica. A resenha tem objetivo de mostrar apreciação de obras de arte ou produtos culturais, com finalidade de orientar fruidores ou consumidores. No Brasil, manteve-se por longo período o emprego da expressão “crítica”. A idéia era separar os bem pensantes, de um lado, e aqueles que cediam aos apelos de uma indústria cultural, de outro. O crítico, ainda, tinha capacidade de tecer relações daquele texto com outros, enquanto os resenhistas se atinham somente ao texto sob análise. Afrânio Coutinho, em *Da crítica e da nova crítica*, menciona que resenha é atividade propriamente jornalística, enquanto a crítica “exige diferentes métodos e critérios que tornam o seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em jornal, e mais incompatível com o próprio espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve” (Coutinho, 1975: 68).

Coluna. Gênero que teve origem na diagramação vertical dos jornais. Hoje em dia não ocupa mais espaço disposto verticalmente. Trata-se de seção especializada, publicada regularmente, em geral assinada, e escrita em estilo mais livre e pessoal do que as notícias. A coluna é um mosaico em que se podem escrever notas, crônicas, artigos e fotos-legendas.

As colunas costumam ter título e cabeçalho constante e, contemporaneamente, foto do colunista. Em geral aparecem numa posição fixa e na mesma página, para permitir a fácil localização pelo leitor. É um espaço privilegiado para aparecer os bastidores da notícia e, por isso, assumiu compromisso intenso com o furo, ou seja, com informação exclusiva e fornecida em primeira mão.

Crônica. Há estudiosos que argumentam que a crônica é gênero tipicamente brasileiro. Fato é que a crônica existia como gênero da historiografia. Angélica Soares a analisa dentro da rubrica “formas especiais”. Ela não tem dúvidas de inseri-la como manifestação literária. Entretanto, a crônica também é, como argumenta Albert Chillón, “um dos principais gêneros jornalísticos informativos” (Chillón, 1999: 121). Trata-se, como define Marques de Melo, de “relato poético do real” (Melo, 1994: 146), ou seja, de gênero híbrido, nem tão literatura, nem só jornalismo. A crônica está na fronteira entre informação de atualidade e narração literária; é um oásis em meio ao caos das notícias ruins. Nela, ainda se acredita que a experiência do ser humano possa dar certo.

Ilustração. A opinião nos veículos impressos, jornais e revistas, não é manifesta somente por meio do texto, mas também pelo uso de imagem. Ela tem o poder de produzir um impacto imediato na captação do cotidiano. Nem toda imagem tem função opinativa, bem entendido: mapas; gráficos; desenhos que reproduzem objetos; e fotografias, pode-se dizer que todos são registros denotativos. Há três núcleos básicos para emitir opinião com imagem: a caricatura, que satiriza os traços de alguém; a charge, que faz a crítica de um acontecimento específico, geralmente de natureza política; o cartum, que é anedota gráfica de caráter mais geral e que pode ser compreendida independente de contexto específico.

Carta. O leitor não participa, via de regra, do processo de produção do jornal. Romper essa barreira que separa leitor de jornalista, o produtor de informações, é tarefa complicada, e a carta é, dos mecanismos de manifestação do leitor, a que mais se aproxima disso. Vale dizer: aquela que é enviada por escrito às redações, ou por vias eletrônicas. Há jornais que têm procurado abrir esse canal de audição da temperatura externa de opinião com a criação de *chats*, *blogs*, conselhos de leitores ou da figura do *ombudsman*, auditor que recebe reclamações dos leitores e as encaminha aos meandros da redação.⁴ Essa presença do leitor areja a edição, no sentido de retirar o monopólio da opinião do núcleo emissor principal: a equipe do periódico.

⁴ No Brasil, o pioneirismo (e o quase ineditismo, visto que poucos periódicos seguiram a idéia) na adoção do *ombudsman* coube à *Folha de S.Paulo*, que mantém uma coluna aos domingos reservada para os comentários da pessoa que ocupa o cargo.

Nota. É variante da notícia, e dela se diferencia praticamente em termos de tamanho. A diferença (fundamental para mantê-la aqui, do lado opinativo) está no uso freqüente desse gênero como um dos componentes mais importantes da coluna. Em geral, vem marcada por alta dosagem de ironia, o que requer do leitor compreensão de camadas mais densas do núcleo emissor textual e contextos específicos para compreender a dimensão.

Ensaio. O sistema dos gêneros, ensina Tzvetan Todorov, não é fechado. Em outras palavras, não preexiste à obra: “O gênero pode nascer ao mesmo tempo em que o projeto da obra” (Todorov, 1980: 37). Essa idéia se aplica perfeitamente ao caso de Michel de Montaigne, autor dos *Ensaaios* (1580-1588), quando a etimologia da palavra apontava, ainda, para “tentativa”, “experiência”. A acepção contemporânea de ensaio indica um texto mais conclusivo, de natureza crítica, científica, histórica, política. De toda forma, permanece um gênero limítrofe, situado na fronteira entre literatura e jornalismo.⁵ “Uma das marcas do ensaio era a impressão de que nele se traduzia diretamente o pensamento em palavras, sem qualquer artifício de expressão”, escreve Angélica Soares (Soares, 1993: 65), que situa ensaio ao lado de crônica dentro da divisão “formas especiais”. Não há tema predominante no ensaio, pode ser a impressão pessoal do autor a respeito de si mesmo, de outros, ou a descrição de um fato. Albert Chillón menciona que o novo gênero se tornou expressão definidora do novo espírito humano: “A atenção ao ser humano em si mesmo, considerado como um ente de razão capaz de se subtrair da providência divina e de se situar no centro da criação” (Chillón, 1999: 130).

Folhetim. O folhetim apareceu no rodapé de jornais franceses, num espaço normalmente reservado para críticas literárias, resenhas teatrais, anúncios, receitas culinárias. Em agosto de 1836, *Le Siècle* publicou o romance picaresco *Lazarillo de Tormes* em capítulos e o concorrente *La Presse* começou, em outubro do mesmo ano, a publicar uma narrativa de Honoré de Balzac. O começo do folhetim, mesmo — não simplesmente a publicação de um romance que já existia antes, mas a criação específica para aquele espaço determinado —, começou em setembro de 1837, quando o *Journal des Débats* publicou *As memórias do Diabo*, de Frédéric Soulié. Escrever para jornal é diferente de escrever livro: há pressão dos leitores enquanto a obra está em andamento, é preciso fornecer sistematicamente “ganchos” narrativos para manter interesse do leitor, há comprometimento do tempo de produção (o escritor-autor torna-se escritor-produtor).

⁵ Albert Chillón menciona, por exemplo, a tendência de se misturar ensaio no romance contemporâneo, como acontece nas obras de Milan Kundera e Umberto Eco (Chillón, 1999: 131, nota 31).

Marlyse Meyer argumenta, em *Folhetim*, que o gênero se situa a meio caminho entre informação e ficção, e funciona como rearticulador de ambas (Meyer, 1996). Deixou de ser produzido, no jornalismo contemporâneo.

2.1.2.2. Formas informativo-interpretativas

Notícia. Não se pode definir notícia simplesmente como acontecimento que desperta interesse. Muitos acontecimentos fazem isso, poucos terminam nas páginas dos jornais ou na tela da televisão. Notícia é o relato, conciso e sob certa ótica, de um acontecimento selecionado, submetido a tratamento específico e publicado num meio de comunicação. No lema do jornal *The New York Times*, lê-se: “Todas as notícias que cabem na impressão”. Caber é tradução do verbo “to fit”, ou seja, trata-se de adequação, de ajuste para que algum evento do cotidiano se transforme em notícia. A expressão em inglês para notícia, *news*, enfatiza o teor de novidade. Mas nem tudo que aparece no jornal é exatamente novo.

Entrevista. Procedimento clássico de apuração de informações em jornalismo. É expansão da consulta às fontes, objetivando, geralmente, a coleta de interpretações e a reconstituição de fatos. As entrevistas foram classificadas por Nilson Lage, no livro *A reportagem*, quanto aos objetivos: ritual, temática, testemunhal e em profundidade; e quanto às circunstâncias: ocasional, confronto, coletiva e dialogal. Pode ser apresentada ao leitor dentro de um texto de reportagem ou notícia, simplesmente com o procedimento de escolha de algumas “aspas”, ou seja, com transcrição parcial do que foi dito. Mas também pode vir dentro do formato que jornalistas chamam “pingue-pongue”, ou seja, apresentada com perguntas do jornalista e respostas do entrevistado, antecedidas por um texto de apresentação, a “cabeça” ou “abre”. Para Martínez Albertos, em *Curso general de redacción*, entrevista (e também a enquete) é modalidade de reportagem (Martínez Albertos, 1993: 271).

Reportagem. O resultado da busca de informações, ou seja, a cobertura de um evento, pode ser entendida como reportagem, mas também a matéria publicada com essas informações, e até mesmo o conjunto de jornalistas do setor informativo de um veículo de informação pode ser chamado de reportagem. O gênero é fruto da evolução da imprensa e é considerado nobre, embora esteja paulatinamente sendo preterido. Para José Marques de Melo, “é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (Melo, 1994: 65). É uma narrativa que difere da literatura pelo compromisso com a objetividade informativa, o

estilo é direto puro, com comentários parcimoniosos, e privilegia a presença do humano no relato. Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, autores do livro *Técnica de reportagem*, o gênero é uma extensão da notícia. Eles citam um exemplo clássico: o episódio de uma pessoa, Floyd Collins, que ficou parcialmente soterrado numa mina no Kentucky, em 1925. Um jovem jornalista do *Courier Journal*, de Louisville, chamado Skeets Miller, começou a fazer relatos e logo o drama individual repercutiu em cadeia nacional de jornais. O jornalista ganhou pela série de matérias o prêmio Pulitzer.⁶ Uma das diferenças fundamentais da reportagem para a notícia é a obrigatoriedade da presença do jornalista no evento que descreve para produzir reportagem, o que não precisa acontecer no caso da notícia. Embora sem elaborar mais, Martínez Albertos define reportagem como algo que “procura explicar o ser dos fatos e suas circunstâncias explicativas” (Martínez Albertos, 1993: 271).

Livro-reportagem. Alguns textos de reportagem crescem tanto que fica difícil para alguns veículos incorporar o material. Nesses casos, e a depender da relevância do assunto tratado, uma saída pode ser publicar um livro com a reportagem. O tratamento conferido ao texto para publicação em livro se altera, uma vez que existe liberdade editorial bem mais generosa que nas redações de veículos de imprensa e a possibilidade de contextualizar com maior escopo. Biografia é uma variante do livro-reportagem. A dificuldade para enquadrar o gênero é o elemento de não-periodicidade constante no livro-reportagem.⁷

Infográfico. Há um componente de denotação em ilustrações, e quando a elas se agregam textos explicativos, está-se diante de um infográfico. Em muitas situações, torna-se mais fácil para o leitor compreender certos eventos se puder visualizá-los, e é isso que o infográfico permite: o reconhecimento de um cenário, de um evento, mediante a reconstituição de suas partes. É ocasião em que repórter e ilustrador precisam estabelecer parceria, e editor deve ter visão de conjunto e planejamento antecipado, para que o resultado seja satisfatório, uma vez que ilustração demanda tempo relativamente dilatado para ser produzida. “Uma outra maneira de escrever, dotada de semântica e vernáculo próprios”, define *A revista no Brasil (Revista no Brasil, 2000: 76)*. “Fazer um infográfico significa organizar ilustrações, fotos, ícones, setas e outros objetos gráficos de modo a contar uma história completa.”

⁶ Há uma versão cinematográfica de Billy Wilder, com Kirk Douglas no papel do jornalista, que aí recebeu o nome de Charles Tatum. O filme se chama, em português, *A montanha dos sete abutres*, mas o jornalista é mostrado de maneira cínica, como inescrupuloso alpinista social. O título original é *Ace in the Hole* e o filme é de 1951.

⁷ Um estudo detalhado do livro-reportagem encontra-se no livro intitulado *Páginas ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima (2003).

Nota. No jornalismo contemporâneo de serviços, as redações cunharam uma terminologia para incorporar as informações de uma mesma natureza dentro de determinadas páginas de jornal: 'blocos', ou 'tijolos'. A seção de cinema, por exemplo, de um jornal ou revista, vem com informações a respeito de filmes em cartaz em cinemas da cidade, com horários, preços, classificação indicativa, eventualmente critérios internos de avaliação (estrelas, por exemplo).

Fotografia. A fotografia foi inventada por Louis Daguerre e registrada em janeiro de 1839. Levou tempo até jornais e revistas passarem a incorporar o processo como gênero informativo, aliás, um dos mais denotativos possível, embora a manipulação seja anterior a programas de computador contemporâneos que parecem ter tornado fraudes que envolvem imagem muito fáceis de produzir. No Brasil, um dos pioneiros no uso sistemático da fotografia foi a revista *A Semana Ilustrada* (1860-1876).

Foto-legenda. A fotografia começou a ser usada em jornais e revistas como suporte ilustrativo para textos jornalísticos, notícia ou reportagem. A foto-legenda é um passo em direção a autonomia da foto em relação ao texto. Nesse gênero, fotografia contém informação que é relevante pelo que mostra imagetivamente. A legenda entra apenas como contextualização.

2.1.2.3. Perfil

Um texto que se detém naquilo que deveria ser a essência do relato jornalístico — o ser humano em sua trajetória através da vida —, com destaque não para os eventos nos quais esse humano se envolve, mas para a visão de mundo que a pessoa certamente possui, chama-se perfil. O gênero foi desenvolvido pela revista *The New Yorker*, que registrou o nome numa editoria e, a partir daí,⁸ passou a praticá-lo e a desenvolver técnicas específicas por meio da equipe de jornalistas. Para análise mais detalhada, o assunto será tratado em capítulo específico, o de número 3, que aborda como esse gênero surgiu no âmbito da revista e como evoluiu até atingir plenitude com o texto de Joseph Mitchell.

O capítulo abordará, ainda, a diferença desse gênero para a biografia, que além de maior escopo no tratamento da história humana — a vida inteira, não apenas um momento específico dela — tem como objetivo falar da vida de pessoas que se destacam dos demais,

⁸ O primeiro perfil a ser publicado na revista dentro da editoria 'Perfis' foi o de Percy Hammond, na edição de 26 de fevereiro de 1927, portanto dois anos depois do lançamento da revista, em fevereiro de 1925. O perfil foi o do produtor teatral Al Woods.

seja por qualidades artísticas ou intelectuais. Enquanto isso, o perfil desenvolveu-se para incorporar a história do homem comum.

O perfil praticado pelos jornalistas da *The New Yorker* apresenta controle de duas variáveis que, em geral, combinam o grande problema de fundo para a produção jornalística: tempo — o perfil deve ser escrito pelo tempo necessário para o repórter juntar as informações que julga serem importantes; e espaço — o texto tem o tamanho que o repórter quiser, a revista se encarrega de fazê-lo caber em quantas páginas forem necessárias, ou dividi-lo em edições subseqüentes, se for o caso.

A condução da narrativa no caso da composição do perfil se opera por meio do personagem, como se verá logo adiante nesse capítulo e, em análise, no capítulo 3, subseção 3.2. Esse dado técnico aproxima essa narrativa daquela de cunho literário. Outro fator que também será discutido nesse capítulo é a modulação do ouvido e do olhar, até que se tenham os elementos necessários para a composição do texto.

O perfil também desempenha um papel como desencadeador da reportagem, como se verá nos casos dos repórteres Lillian Ross e John Hersey, ambos da revista *The New Yorker*. Motivo pelo qual se vai entender, no capítulo 4, seção 4.2, a reportagem como variante do perfil, quando se abordar o tema da revista brasileira *Realidade*. O que acontece, nesse caso, é um tratamento mais amplo do conceito de perfil: para a equipe da revista, entendeu-se que seria possível traçar o perfil de uma nação. Esse tema da identidade sempre foi caro aos pensadores do Brasil, e não foi diferente com o perfil-reportagem traçado por *Realidade* a respeito do país.

É importante mencionar, ainda, que o tratamento dado ao tema do personagem dentro do âmbito do perfil é distinto daquele adotado pela categoria do “tipo”, tal como conceituado pela teoria literária. O tipo literário é uma síntese de várias características facilmente reconhecíveis, o que o aproxima muito de uma caricatura. Esse não é, absolutamente, o caso do tratamento adotado pelo perfil, que prefere trabalhar nas características de singularidade dos personagens retratados.

Não se tratou, aqui, de fazer uma tipologia do perfil, mas de enumerar características e reconhecer, nelas, linhas de força. Para traçar uma tipologia do perfil seria necessário fazer um acompanhamento mais minucioso da produção de perfis da revista *The New Yorker* e, a partir daí, estabelecer também um estudo mais amplo que incluísse outros veículos de mídia.

O editor atual de *The New Yorker*, David Remnick, postula que o perfil é o esboço conciso de uma vida “por meio de anedota, incidente, entrevista e descrição” (Remnick, 2001: x). Uma síntese das características do perfil, cujo detalhamento pode ser acompanhado no capítulo três, seção 3.2, aponta para a seguinte lista:

- 1) É preciso, para escrever perfil, saber se dedicar à reportagem extensa, ter paciência, inteligência aguçada, saber dosar ironia;
- 2) O ser humano não pode ser tratado de modo distanciado, mas na complexidade devida: tem passado, família, relações de amizade, de trabalho etc.;
- 3) O perfil não precisa ser de alguém famoso ou reconhecido publicamente. O drama humano pode ser mais bem representado naqueles que não necessariamente “se deram bem” na vida. É preciso encontrar o que há de incomum em alguém que normalmente seria visto como “uma pessoa comum”;
- 4) É preciso atentar para o acabamento do texto, que deve ser despido de metáforas, ao mesmo tempo em que se deve circundar o objeto até conseguir uma imagem tridimensional, consistente, a respeito de quem ele é;
- 5) Os recursos são semelhantes àqueles do realismo: construção cena a cena; registro do diálogo completo; ponto de vista da terceira pessoa; e registro minucioso de detalhes (gestos, hábitos, roupas, estilos de mobília, maneiras de comer etc.);
- 6) Uma variante do conceito é a multiplicação de perspectivas do mesmo evento, provocada por personagens diferentes, mas de algum modo ligados a esse evento pelas circunstâncias, como fez John Hersey ao tratar a bomba de Hiroshima a partir de seis personagens sobreviventes (confira subseção 3.2.2);
- 7) A conduta dos editores ajudou a constituir o gênero, como se verá com o trabalho de Harold Ross, minuciosamente agarrado aos detalhes e à logística; e de William Shawn, também detalhista (capítulo 3).

É possível, ainda, falar nas características necessárias para que um jornalista produza um perfil. Entre elas, as seguintes se destacam:

- 1) No caso da revista *The New Yorker*, quem define o tamanho ideal para acomodar o texto é o repórter, sem que o editor defina, de antemão, qual será o espaço reservado para acomodar o texto;
- 2) Uma característica importante é a capacidade do repórter de se colocar diante do objeto como se fosse um gravador, ou uma câmera, que registra não apenas sons,

mas qualquer detalhe que se constitua importante para o desenvolvimento narrativo, como se verá em detalhes, por exemplo, quando se falar do trabalho de Lillian Ross, no capítulo 3, subseção 3.2.1;

- 3) O repórter tem liberdade para, com uso de bom senso, evidentemente, se colocar na cena, e fazer o relato em primeira pessoa;
- 4) É preciso considerar, como fez Lillian Ross, a importância de observar como os personagens interagem uns com os outros dentro do cenário onde os conflitos humanos se desenvolvem;
- 5) O uso detalhista de longas descrições também é um aspecto a considerar, tal como foi utilizado por Truman Capote no único perfil que publicou na revista *The New Yorker*, 'O Duque em seu Domínio' (09/11/1957), e pode ser conferido na subseção 3.2.3.

O perfil de alguém é a possibilidade, para jornalistas, de se concentrar em algo que pertence, de modo geral, ao reino da literatura: a condução da narrativa por meio do personagem. Os desdobramentos da história são interessantes por conta da existência de um ser humano — ficcional, no caso da literatura; real, no que diz respeito ao jornalismo — que conduz a história. Para o jornalista, em geral preocupado em tecer a costura narrativa por meio da conexão de fatos, essa mudança de enfoque é significativa. Afinal, como base para sustentação de qualquer fato, por mais aparentemente quantificado que esteja, estão os seres humanos, as atitudes, decisões e ações que desempenham. O que poderia ser limitação para o jornalista (o ficcionista tem a liberdade para dispor o personagem como melhor lhe aprouver) revela-se riqueza: o ser humano, qualquer ser humano, tem potencial para a complexidade, ao jornalista cabe desenvolver os dispositivos certos para captá-la.

Em geral, esses dispositivos podem ser uma variação de técnicas — para apurar, para tratar o material —, mas sem dúvida envolvem também capacidade de refinamento da percepção. Ou seja, é necessário ultrapassar a barreira que estabelece que o jornalista seja mero “reprodutor do real”, ou que é dotado de objetividade e isso basta. A inteligência por trás do argumento do jornalismo literário reside no fato de os jornalistas se perceberem como seres inteligentes e articulados, articuladores da realidade com a qual interagem.

O jornalista literário não se exime de responsabilidade, não admite meramente reproduzir aspas da fonte, como se isso não gerasse maiores conseqüências — ele é *autor* do texto e reclama para si essa autoria. Mas, ainda mais importante do que esse argumento,

que parece meramente apontar para egos inflados, ele reconhece a importância de aprender a lidar num nível mais qualificado de relações com as fontes — dessa interação retirará material de força para a composição do texto. O jornalismo convencional insiste no papel abnegado do jornalista, coletor de dados, não intérprete, anônimo e passivo. O jornalismo literário recusa esse papel coadjuvante e recoloca a importância do papel do narrador para o sucesso da narrativa.

Para o escritor norte-americano (naturalizado inglês) Henry James (1843-1916), o personagem de uma narrativa é a determinação de uma ação, a descrição de caracteres. O pensador búlgaro (radicado na França) Tzvetan Todorov (1939-) oferece outra posição: ele rebate que nem sempre ocorre isso que James afirma, antes de perguntar: “Mas então o que é o personagem?”. A resposta será encontrada, de acordo com ele, em *As Mil e uma noites* e em *O manuscrito de Saragossa*, de Jan Potocki: “O personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Todo novo personagem significa uma nova intriga” (Todorov, 2003: 100).

Para a ficção, o personagem está bem estabelecido, com um discurso teórico fundamentado e avançado. Antonio Candido, no ensaio ‘A personagem do romance’, explica como isso se dá. De acordo com o crítico, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 1998: 53-4). É da junção desses três elementos centrais — enredo, personagem e idéias — que se forma a argamassa de construção de um romance. “No meio deles, avulta a personagem”, prossegue Candido, “que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (Candido, 1998: 54).

Sendo o elemento de maior vivacidade na história narrada, o personagem ganha o leitor quanto maior for sua capacidade de convencimento. O mesmo mecanismo explica o sucesso das biografias. Mesmo incompletas, incapazes de dizer o que é a totalidade da experiência humana, são sedutoras a partir do momento em que não simplesmente arrolam acontecimento após acontecimento na vida de uma pessoa, mas retiram dali algum tipo de compreensão. É importante, em suma, que a personagem seja capaz de transmitir ao leitor sentimento de verdade, verossimilhança.

Há um problema que decorre daí, que é talvez a própria natureza do problema literário: o contraste entre continuidade e descontinuidade na percepção. Para Candido, a

continuidade da percepção física e a descontinuidade da percepção, por assim dizer, espiritual, sedimentam a natureza do problema. A pessoa é sempre uma surpresa, impossível apreendê-la na totalidade. Decorre dessa idéia o desenvolvimento da psicologia. O romance apresenta um tributo a essa psicologia, mesmo que intuitivamente, desde o século XIX, preparando caminho para escritores do século seguinte, como os franceses Marcel Proust (1871-1922) e André Gide (1869-1951), o irlandês James Joyce (1882-1941), o tcheco Franz Kafka (1883-1924), o italiano Luigi Pirandello (1867-1936). “Nas obras de uns e outros”, confirma Candido, “a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (Candido, 1998: 57).

A diferença entre vida real e ficção está no fato de que na vida não se tem controle a respeito da fragmentação, enquanto no romance ela é criada artificialmente. “Daí a necessária simplificação”, conclui Candido, “que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza” (Candido, 1998: 58). Além disso, a visão que se tem de alguém na vida real é variável no tempo, ao passo que no romance ela precisa ganhar maior coerência. Ser mais lógica, em suma. O romance moderno posicionou-se exatamente contra isso, tornando o personagem mais complexo. De preferência, simplificando o enredo para tornar complexa a psicologia dos personagens — e nesse ponto o auge seria o romance *Ulisses*, de James Joyce, publicado em 1922. O enredo do livro se desenvolve num só dia, em que pouca coisa acontece na vida dos personagens: a verdadeira ação é interior, é ali que o sangue ferve e os acontecimentos ganham forma.

Daí ter surgido a distinção básica entre “personagens de costumes” e “personagens de natureza” na técnica de caracterização dos personagens. Essas expressões se aplicam, respectivamente, aos personagens de Henry Fielding e aos de Samuel Richardson. Os primeiros são mostrados por traços distintivos, por aquilo que se percebe na superfície. Cada vez que se invoca um desses traços, apreende-se rapidamente o personagem. É o processo da caricatura, e funciona para personagens cômicos, pitorescos, sentimentais ou fortemente trágicos. Enquanto isso, os “personagens de natureza” são apresentados no modo íntimo de ser, o que requer do escritor elaborar caracterizações diferentes cada vez que o personagem aparece.

A ficção se reserva, assim, um modo mais completo de apreensão do mundo, o que faz falta na vida real. Ao fazer ficção, o escritor pode dar coerência e consistência a algo que na vida real sempre escapa. Só a arte pode ter certeza. Essa é a vantagem da ficção.

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (Candido, 1998: 67)

Para transitar nesse mundo construído, os personagens são dotados de maior lógica. Por mais que a imaginação possa se manifestar, há limites a serem respeitados, para que o enredo e os personagens tenham consistência, apresentem credibilidade. Se partir da vida real para criar o personagem, o autor pode incorrer em problemas. Para Antonio Candido, só há um tipo eficaz de personagem, o inventado (Candido, 1998: 69). Claro, respeitados certos vínculos com uma “realidade matriz”. Para criar um personagem, resume Candido, existem dois pólos ideais: “Ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (Candido, 1998: 70). A partir daí, ele estabelece uma categorização em sete etapas distintas, para construção do personagem, de uma maior aproximação com a experiência real até um uso maximizado da imaginação. Ao final, conclui: “Em todos esses casos (...) o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (Candido, 1998: 74).

Tudo isso, acrescenta Antonio Candido, deve estar subordinado a outra relação: a coerência interna. O personagem tem um papel a desempenhar na narrativa. Sua eficácia está na função que tem dentro da estrutura do romance, que ele chama de “economia do livro”: a relação com outros personagens, ambiente, duração temporal, idéias (Candido, 1998: 75). O autor opera por *convencionalização*, seleciona traços diante da impossibilidade de fornecer a totalidade da experiência humana. Essa convencionalização opera dentro da economia: ao se julgar algo *inverossímil* no romance, o que na verdade se condena é a *incoerência* estrutural (Candido, 1998: 76-7). Se há organização interna, aceita-se tudo. Por exemplo, que Riobaldo faça pacto com o diabo em *Grande sertão: veredas*, romance de João Guimarães Rosa (1908-1967).

Assim, pois, um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. (Candido, 1998: 77, grifo do autor)

Num ensaio a respeito das categorias da narrativa literária, o crítico Tzvetan Todorov lembra que ao se ler ficção, é impossível perceber diretamente os acontecimentos descritos. O que se percebe é a percepção do narrador. De modo que há três aspectos a serem ressaltados na percepção de um narrador: quando ele sabe mais que o personagem (a visão “por trás”), quando sabe tanto quanto o personagem (a visão “com”), e quando sabe menos (a visão “de fora”) (Todorov, 1971: 239). Embora essas categorias digam respeito à ficção, não é difícil perceber como se relacionam com o problema da narrativa jornalística. O narrador jornalista é sempre aquele que tem a visão “de fora”, sabe menos que a fonte, com a qual apurou apenas fragmentos possíveis de “realidade”, ou seja, aspas que conferem ao texto credibilidade. A apuração é sempre parcial, fragmentada. A fonte escolhe o que vai dizer ao jornalista que a entrevista. Muitas vezes, essa escolha se dá considerando-se uma possível repercussão que o texto jornalístico certamente desencadeia.

Além dos aspectos da narrativa, em outras palavras, como o narrador percebe os fatos, existem os *modos* da narrativa, quer dizer, como aquela história percebida será exposta para o leitor. Todorov menciona dois modos principais, *representação* e *narração*, cujas origens remontam, respectivamente, ao drama e à crônica. Claro, nem tudo é estanque: o drama conhece (*e usa*) a narração, a narrativa não-dialogada, a representação.

Todos esses aspectos dizem respeito aos personagens de ficção. Mas o que acontece quando é necessário retratar personagens da vida real? Quais os critérios a adotar, quais os registros a se levar em conta? A pergunta que se coloca neste ponto é: quem ficou responsável por dar conta da complexidade da vida real, dos enredos e personagens da vida real, que atravessam situações verídicas? O discurso jornalístico é a resposta mais evidente. Dentro dele, um gênero ficou responsável por apresentar o personagem da vida real: o perfil, que foi discutido na seção 2.1.2.3 e será analisado no capítulo 3, seção 3.2.

A diferença do perfil para a biografia, segundo Sergio Vilas Boas, é que enquanto o segundo deve enfrentar todos os pormenores da história do biografado, o perfil pode se permitir ser o registro de um momento, quase um instantâneo. “O que se deve ter em vista

no perfil é o personagem”, registra Vilas Boas (Vilas Boas, 2003: 18). Mas o encontro entre perfilado e jornalista é único, o que provoca algumas questões.

Primeiro, o repórter não pode (não deve, melhor dizendo) direcionar as palavras, os gestos e cenários para preencher o *frame*. Segundo, espontaneidade e artificialidade são oportunismos. Há casos em que a pessoa representa um papel, baseada em suas próprias projeções. Veste-se, maquia-se, monta o cenário para “receber o jornalista”; despe-se de sua gravidade, por exemplo, com o objetivo de demonstrar uma descontração genuína. (Vilas Boas, 2003: 19)

É parecido com o problema enfrentado por fotógrafos no momento de fazer um *portrait*. Alguns deixam o modelo assumir uma pose; outros, por exemplo, Henri Cartier-Bresson, ficam à espera do “momento decisivo”, único, irrepetível. Daí a importância do perfil como espécie de foto polaróide, registro de um instante que daqui a pouco torna-se outra coisa. Para Vilas Boas, os perfis interessam à medida que conseguem fazer a captura da vida “num dado instante”. São tanto mais interessantes quanto mais reflexões conseguem provocar, e quanto mais conseguem permanecer na memória. “O restante empalidece com o tempo, ou adquire aquele tom desbotado típico das fotografias muito antigas” (Vilas Boas, 2003: 20).

Há, para o narrador jornalístico, sempre uma série de impedimentos: deve se ater à vida real, não tem liberdade para “criar”, ou seja, para usar ficção. Além disso, limita-se a depoimentos de pessoas, com todos os filtros possíveis, o da fonte; o do próprio repórter, ao organizar o texto, por meio de seleção; até o do editor, que em alguma medida interfere também no processo. A desvantagem é grande. Por outro lado, consola-o o fato de que o leitor gosta desses relatos da vida real, sente-se atraído pela proximidade, pode ter passado por experiência parecida.

Para constituir o personagem, o jornalista dispõe de pelo menos dois recursos: olhos e ouvidos atentos. Para o jornalismo, ouvidos parecem ser o sentido mais destacado, ou pelo menos é isso que fica transparente quando se depara com o texto da notícia, cheio de marcadores como “disse”, “afirmou”, “negou”, “confirmou” etc. Normalmente, o texto jornalístico reduz o personagem (o termo técnico é *fonte*) a uns poucos atributos físicos: nome, sobrenome, idade, profissão, e, mediante uso de aspas, permite a esse personagem que exprima idéias, como se não houvesse intervenção do autor (o jornalista) nesse processo. Ou, pelo menos, ele usa de técnicas que disfarçam essa presença ao máximo. Um dos nomes dado a uma dessas técnicas é objetividade.

Gaye Tuchman fala, num ensaio a respeito desse assunto, de quatro procedimentos para conseguir objetividade: apresentação de possibilidades conflituais, apresentação de provas auxiliares, uso de aspas e estrutura da notícia em seqüência apropriada, ou seja, a pirâmide invertida (Tuchman, 1999). Geralmente, há mecanismos para garantir a “fidedignidade” do depoimento tomado, como o gravador, por exemplo. Mas em geral não se questiona ao repórter a capacidade de também ser editor: ele faz seleção dos trechos que julga serem os mais importantes, sem que o editor do jornalista tenha acesso à totalidade do material para corroborar ou contestar, apresentar alternativa. Pois bem, esses procedimentos técnicos sedimentados para o exercício da profissão jornalística não parecem suficientes para Joseph Mitchell, como se verá no capítulo 3, subseção 3.2.4.

Um dos legados mais feéricos do século 20 foi a velocidade, sempre acelerada. O escritor tcheco migrado para a França Milan Kundera escreveu um romance a respeito do assunto, chamado *A lentidão*. “A velocidade é a forma de êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem”, afirmou. Não se trata, bem entendido, de elogio à velocidade. Ao contrário, é antes um lamento pela perda do prazer da lentidão. Onde estão, se pergunta, os que flanavam, “aqueles heróis preguiçosos das canções populares, aqueles vagabundos que vagavam de moinho em moinho e dormiam sob as estrelas”? Há um provérbio tcheco para definir a “doce ociosidade” desses desocupados tranquilos: eles contemplam as janelas de Deus. Não é difícil concluir, “aquele que contempla as janelas de Deus não se aborrece; é feliz” (Kundera, 1995: 7). No mundo moderno, ociosidade virou sinônimo de desocupação, um valor negativo. O desocupado se frustra, está em busca de movimento permanente para disfarçar o incômodo.

Num livro nascido clássico e o último que escreveu na vida, o escritor italiano Italo Calvino desenvolve um ensaio inteiro a respeito do tema ‘Rapidez’. Ele propõe valores que julga serem importantes para o século XXI. Como em todos os outros ensaios, Calvino sempre pensa também acerca do valor contrário ao que está em proposição. Em outras palavras, para falar em rapidez é preciso entender a lentidão. Ele menciona esse valor atrelado à narrativa, e começa com um pequeno conto a respeito do imperador Carlos Magno e a paixão pela esposa, que morre e não é enterrada, a não ser quando um anel com uma pedra preciosa é descoberto debaixo da língua dela e retirado, para em seguida ser lançado a um lago e fazer Carlos Magno apaixonar-se por ele e nunca mais se afastar das margens. Tudo é economia narrativa, mas a potencialidade explosiva está contida também na história, e o controle sobre esses elementos impalpáveis é o segredo. A rapidez não é

“um valor em si”, ensina Calvino. “O tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel” (Calvino, 1990: 48-9).

Enquanto o mundo se desenvolve em grande velocidade diante dos olhos do observador, a narrativa é um mecanismo para refreá-lo, até mesmo para promover uma síntese, o que Joseph Mitchell, por exemplo, parece ter entendido muito bem. Ele se senta à margem e acompanha, de binóculo ou se aproximando quando é permitido, e deixa o mundo correr no ritmo que quiser. Depois, no escritório, é organizar, desbastar excessos, polir, aparar arestas.

É praticamente inevitável recorrer a metáforas de ourivesaria. É como se o escritor colocasse diante dos olhos uma lente de aumento (pode ser o binóculo), para observar melhor aquele recorte da realidade e promover o trabalho focado. Depois, deve apresentar na vitrine — nas páginas da revista — o resultado da jóia cunhada.

No caso da narrativa, o mecanismo para controlar o fluxo do tempo é o ritmo: Calvino propõe o de uma cavalgada. “A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental” (Calvino, 1990: 52-3). É esse o valor básico a ser guardado: a diferença entre a velocidade física e a mental. Com toda a velocidade contemporânea, a mental não é facilmente medida, “vale por si mesma”, pelo prazer que proporciona. É com esses elementos que se constrói um bom perfil.

2.2. Ascensão do romance realista

Nesta seção se discute a ascensão do romance realista inglês no século XVIII, que permitiu uma separação entre duas ordens do discurso: a do romance, de um lado, a do jornalismo, de outro. Procura-se conceituar realismo e se fala como o romance se consolidou na vida social — com incursões em importantes conceitos, como tempo e espaço, na composição do gênero; além disso, se promove uma discussão a respeito do conceito de narrador, importante para a compreensão do ponto de vista a ser adotado dentro do jornalismo literário.

É possível dizer que revistas existem na proporção em que — e por causa de — cidades existem. Pessoas numa cidade compartilham a mesma *urbanidade*, isto é, os mesmos

problemas e, dado que dividem a mesma cultura, um modo parecido de resolvê-los. A revista é capaz de sinalizar e interpretar algumas das inquietações em andamento na sociedade e também fornecer alguma dose de conforto: é bom saber que mais gente partilha as mesmas inquietações ou gostos. Situada a meio caminho entre o vagar proporcionado pelo romance, enquanto gênero literário, e o jornal, testemunha veloz do tempo que passa, revista nem é tão efêmera quanto jornal, nem tão definitiva quanto o romance se pretende.

Para estudar revistas enquanto celeiro para determinadas idéias e testemunho cultural importante de certos períodos humanos é preciso compreendê-las em certos contextos. Dentro do ramo da imprensa, como uma das manifestações de um estágio do capitalismo, revistas são pouco estudadas e não se pode dizer que tenham sido compreendidas, seja extensiva, seja intensivamente.

Este trabalho procura compreender o jornalismo enquanto discurso, primeiro, muito próximo daquele da literatura realista, de onde retirou uma parte significativa de seu repertório. Depois, como gênero que se apropriou desse realismo — embora não com exclusividade, é preciso deixar claro —, como se fosse possível dizer a toda a cidade: pode me confiar a responsabilidade de ser testemunha dos fatos que acontecem no âmbito urbano. Dentro das manifestações do jornalismo, a revista estabeleceu-se com essa característica de ser híbrida — nem tão passageira quanto o jornal, nem tão duradoura quanto o livro. Fato é que gêneros híbridos não costumam ser vistos com bons olhos. É como se os responsáveis por formular o projeto humano tivessem chegado à conclusão de que é importante manter o conceito de pureza no horizonte normativo a ser alcançado, mesmo que isso só exista potencialmente. Qualquer ameaça a esse projeto é encarada, no mínimo, de maneira perniciosa.

Pode-se dizer, ainda, que não apenas a revista é uma das mais interessantes manifestações de gêneros híbridos, mas funcionou como celeiro generoso para abrigar outra abordagem híbrida: o jornalismo literário. Não se trata, bem entendido, de jornalismo voltado para a cobertura de assuntos literários. Jornalismo literário é antes uma abordagem: sabe que o substantivo da expressão é jornalismo, e, portanto, uma série de princípios precisa ser resguardada, entre eles a veracidade, a busca pelo factual, a fidedignidade do relato. O que existe de literatura é a utilização de uma série de técnicas para fazer relatos há muito desenvolvidas por esse campo do conhecimento. Sempre resguardado o princípio de que, em se tratando de jornalismo, não se vai dar asas à imaginação nem se vai permitir falsear, ou ficcionalizar, o que quer que se tenha escolhido como tema. Boa parte, portanto,

do arsenal que o jornalismo vai tomar de empréstimo à literatura vem exclusivamente de uma das grandes vertentes: a do realismo, aqui entendido não como um gênero, simplesmente, ou uma época específica na história da literatura, mas como uma atitude de apreensão, aquilo que Platão e Aristóteles escolheram chamar *mimesis*, ou seja, uma vontade de *representar* a realidade.

Portanto, será o caso entender como o realismo se manifestou. Entretanto, o estudo ficará restrito a um momento em particular em que isso ocorreu: exatamente a partir do romance realista inglês. Entenda-se a importância desse recorte: há coincidência entre ascensão do romance realista inglês no século XVIII e a ascensão da imprensa como modelo confiável de representar a realidade e manifestação social em larga escala. Nem o romance nem o jornalismo surgiram nesse século,⁹ apenas se procurou entender que tipo de manifestação específica ocorreu nesse momento. O jornalismo operou seus discursos e se valeu do realismo como sustentáculo importante. A partir de determinado ponto histórico, houve uma cisão entre os modos de produção e as técnicas adotadas. Não se trata, evidentemente, de uma cisão súbita ou mesmo permanente. O jornalismo sempre se entendeu primo da literatura, e da literatura devedor. O jornalismo literário é uma prova dessa relação incestuosa. Tanto quanto o jornal usou técnicas literárias para apresentar material ao leitor, também a literatura se valeu algumas vezes daquilo que o jornalismo desenvolveu. Por exemplo, um mecanismo de apresentar relatos sucintos. O microconto que se desenvolve no final do século XX tem parcela de dívida para com o formato da notícia, cada vez mais breve.

“O romance completou o trabalho de jornalistas e panfletistas e revelou todos os segredos da cidade”, escreve o pesquisador inglês Ian Watt,¹⁰ num estudo a respeito do romance realista produzido por Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1707-1754) (Watt, 1996: 157). Eles — romance, jornalismo, a cidade — são aspectos de um mesmo conjunto.

⁹ O jornalismo não é, evidentemente, uma manifestação originalmente inglesa, nem se pode dizer que o romance o seja. Trata-se apenas de localizar, espaço-temporalmente, a discussão que se processou em torno do conceito de realismo aplicado ao romance e, em seguida, ao jornalismo, fatos que são localizáveis no tempo, o século XVIII, e no espaço, a Inglaterra. Uma discussão muito boa da teoria crítica a respeito desses conceitos está nos livros de Sandra Guardini Vasconcelos, *A formação do romance inglês*, 2007: 26 ss. e de Marthe Robert, *Romance das origens, origens do romance*, 2007, 11 ss., e no de Albert Chillón, *Literatura y periodismo* (1999).

¹⁰ Ian Watt (1917-1999) estudou em St. John's College, Cambridge. Entre 1942 e 1945, tornou-se prisioneiro dos japoneses. Sofreu de desnutrição, ao mesmo tempo em que lia William Shakespeare, Dante Alighieri e Jonathan Swift. Terminada a guerra, voltou a St. John's, depois encaminhou-se para a Universidade da Califórnia e, em seguida, para Harvard. Em 1957, publicou o primeiro e até hoje mais conhecido livro, *A ascensão do romance*, um estudo acerca da vertente realista do romance encontrada na obra de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding.

Os romances de Daniel Defoe, por exemplo, são capazes de mencionar muitos dos aspectos positivos da urbanização. A Inglaterra sofreu uma série de mudanças ao longo do século XVIII, entre elas substituição de sinais por números nas casas, demolição dos muros da cidade, criação de autoridades centrais para pavimentar, fornecer água e esgoto, reforma do sistema policial (Watt, 1996: 159).

No âmbito do privado, pode-se mais que no público: a vida sexual, por exemplo, ganha espaço. O romance funciona como fechadura para o olho ávido do leitor. Por exemplo, no romance *Clarissa*, de Richardson, há uma cena de estupro. Em última instância, o romance vai sondar e, se possível, trazer à tona a psicologia das personagens. Pense no que o fluxo de consciência será capaz de fazer com um personagem do século XX como Molly Bloom, no romance *Ulisses*, de James Joyce, por exemplo. Isto é algo que o jornalismo é cheio de pudores para fazer.

Morar na cidade, participar da vida urbana, muda a noção de espaço. Logo se está falando nas diferenças entre o público e o privado. Mesmo que se more na cidade, ao trancar a porta da rua o que se procura é recuperar a ordem da privacidade. Os barulhos do mundo insistem em entrar, quem mora em prédios de apartamento sabe bem da impossibilidade de silêncio e tranquilidade totais. Há um antídoto para os excessos de urbanidade: o subúrbio. O autor de *Robinson Crusoe* procurou se isolar do convívio com esses excessos. Daniel Defoe viveu os últimos anos de vida — ele morreu em 1731 — em Stoke Newington, um bairro afastado (hoje, parte da grande Londres). O subúrbio “reúne o conforto da sociedade e a segurança da privacidade pessoal; permite a realização de um ideal essencialmente feminino de tranqüila domesticidade e seletivas relações pessoais que só o romance podia retratar e que encontra sua primeira expressão literária plena nas obras de Richardson” (Watt, 1996: 163).

Curiosamente, a identificação do público com esses personagens de romance se deu por meio da palavra impressa, o meio de comunicação que é talvez o mais impessoal, objetivo e público (Watt, 1996: 179). Talvez o que amenize o problema seja a escolha temática: mostrar o personagem pelo lado de dentro, o espaço privado, resultado talvez dessa incursão dos escritores ao lado de dentro da vida, das casas, da cidade.

Por mais intrusivo que o autor do romance seja, ele parece o mais distanciado: está ali como receptáculo dos pensamentos e sentimentos interiores do herói. É como se ele fosse apenas o organizador. Na verdade, ele fomenta. É eminência parda na medida em que cria o interior subjetivo do(s) personagem(s). O jornalista é, de fato, o organizador da consciência

alheia, nessa perspectiva do novo jornalista inaugurada por vários jornais e revistas dos séculos XIX e XX, e que ganhou fôlego extra em algumas revistas, como a *The New Yorker*, por exemplo, tema do terceiro capítulo desta tese.

Dito de maneira quase redutora, é possível afirmar que no mundo contemporâneo se reforça a presença do ego acima de todas as coisas, como uma manifestação do individualismo mais exacerbado. Paradoxalmente, o jornalismo é uma representação quase monástica do anonimato. O mais importante nesse ambiente é a informação, dificilmente quem a transmite, embora aqui ou ali, em algumas situações, a figura física do repórter ou comentarista se sobressaiam. É nesse sentido que o jornalismo literário, com a intrusão do autor, representa uma contracorrente.

O romance é centrado na subjetividade do herói, que é virado do avesso para a felicidade do leitor. Na vida real, é muito difícil encontrar um nível de convivência no qual se sabe exatamente o que se passa na caixa preta cerebral, o que, de fato, a outra pessoa pensa, sabe, sente.

O jornalismo abriu mão dessa prerrogativa de mergulhar no interior da experiência humana: basta o exterior, aquilo que a fonte pode objetivar via discurso, fala. Nesse sentido, o avanço provocado aparentemente pelo Novo Jornalismo (de fato, é bem mais antigo que isso) nos anos 1960 é, na verdade, aproximação de uma das mais tradicionais técnicas do romance: o desvelamento da subjetividade. A diferença marcante é: o personagem do romance é ficcional, portanto a subjetividade que expressa é espelho daquela que o autor possui ou deseja explicitar; no jornalismo, existe um embate entre o jornalista que apura e os filtros que a fonte consegue interpor. Como é possível desvendar a consciência do outro na totalidade de seu fluxo?

Mesmo que o jornalista se empenhe bastante, passará ao leitor a sensação de que não poderá ultrapassar a barreira da caixa preta cerebral: como saber o que *de fato* o outro pensou, sentiu, elaborou? Num ensaio intitulado 'O fantasma de uma linguagem pura', incluído do último livro que escreveu, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty diz que a língua deveria poder enunciar a totalidade das coisas exprimíveis, mas não é isso que acontece. A fala antes esconde do que revela. Esconde o verdadeiramente pensado, diz somente uma parcela.

..Não há virtude na fala, nenhum poder oculto nela. Ela é puro signo para uma pura significação. Aquele que fala cifra seu pensamento. Ele o substitui por um arranjo sonoro ou

visível que não é mais que sons no ar ou garatujas num papel. O pensamento se sabe e se basta; ele se notifica exteriormente por uma mensagem que não o contém, e que apenas o designa sem equívoco a um outro pensamento que é capaz de ler a mensagem porque ele atribui, pelo efeito do uso, das convenções humanas ou de uma instituição divina, a mesma significação aos mesmos signos. (Merleau-Ponty, 2002: 27)

A caixa preta continua inexpugnável e é, talvez, a garantia humana de que é possível ser livre: enquanto quiser, posso pensar o que quiser, do modo que quiser.

Essa cisão também se mostra no modo como os dois discursos foram se articulando a partir das diferenças que entenderam possuir. O romance mergulhou na psicologia do personagem e procurou mostrar suas motivações, dúvidas, receios, falhas, ambições, enquanto o jornalismo ateu-se ao que considera apurável e, nesse sentido, ao que pode apreender a partir do conceito de objetividade: aquilo que disseram, nunca o que pensam, ou sentem, a não ser — caso do jornalismo literário — se isso puder ser apurado, e só poderá sê-lo em circunstâncias muito particulares.

Além disso, do ponto de vista narrativo, o romance descreve e relata, mas não explica em demasia, ou melhor, não deixa o ponto de vista tão explícito, como vai acontecer com o jornalismo nos primórdios, quando a opinião predominava. É o equivalente de dizer que o romance não partilha uma moral, pelo menos não uma moral óbvia, enquanto o jornalismo parece fundamentalmente comprometido com veicular uma moral, e se possível de modo convincente. O escritor tcheco Milan Kundera, num ensaio a respeito do francês François Rabelais, relata um trecho de *Gargântua e Pantagruel* para concluir que a própria natureza do romance reside nas passagens mais aparentemente amorais: “A saber: *território em que o julgamento moral fica suspenso*” (Kundera, 1994: 7, grifos do autor). O jornalismo está inserido num ambiente em que moral é um dos aspectos mais fundamentais, e não vai abrir mão de ser um veículo para manifestá-la.

2.2.1. Um pouco de história

Acabou a visita formal, com hora marcada, em que os donos da casa usam traje de gala e se comportam bem. A entrada do romance realista no panorama mundial, na Inglaterra do século XVIII, foi para tirar o formalismo da descrição, varrer do ombro a poeira depositada pelo bom tom. Antes disso, o escritor só usava os detalhes necessários para o andamento correto da história. O importante era fazer o enredo se encaminhar logo para o essencial, o que equivale a dizer que não valia a pena perder tempo com detalhes banais ou

triviais. Como conseqüência, todos os personagens eram muito intensos, maravilhosos demais, o que os afastava da vida real, cheia de falhas e de longos momentos vazios.

O romance realista entra invisível na sala de estar, para flagrar os ocupantes na conversa íntima e, como resultado, pode até correr o risco de desagradar. Historicamente, não foi o que aconteceu. As pessoas gostaram — elas podiam se “ver” na obra, ou seja, aquele personagem se parecia muito com elas mesmas, seres humanos comuns, agindo como tal. A palavra impressa começou a ganhar cada vez mais credibilidade, e as pessoas pararam de trocar fios de bigode como prova de confiança: em outras palavras, vale o escrito. Ian Watt vai dizer que

Só com o advento do jornalismo surgiu uma nova maneira de escrever que dependia inteiramente da imprensa, e o romance talvez seja o único gênero literário relacionado essencialmente com a palavra impressa: assim, é bastante compreensível que o primeiro romancista inglês [ele se refere a Samuel Richardson] fosse um impressor. (Watt, 1996: 170-1)

A autoridade da palavra impressa se firmou num espaço relativamente curto de tempo. William Shakespeare faz um personagem de *Conto de inverno* dizer que tem certeza que as baladas de Autólico são verdadeiras porque estão impressas. Miguel de Cervantes faz o estalajadeiro em *D. Quixote* ter essa mesma convicção em relação aos romances de cavalaria, no capítulo 32 da primeira parte. Até porque a palavra impressa dispõe de uma materialidade irrecusável. Watt escreve:

O que está impresso não contém a individualidade, a margem de erro, a afirmação de idiossincrasias pessoais presentes até no melhor dos manuscritos; é mais como um decreto pessoal que — em parte porque o Estado e a Igreja imprimem suas mensagens e assim sacramentam o veículo — recebeu o selo da aprovação social universal. Pelo menos instintivamente e até que a experiência nos ensine, não questionamos o que está impresso. (Watt, 1996: 171)

Em *A ascensão do romance*, numa síntese do conceito de realismo e citando Francis Jeffrey, Ian Watt fala que realismo é a escala do tempo mais minuciosa, uma atitude menos seletiva com relação às informações a serem fornecidas ao leitor, a direção e a escala da narrativa, no sentido de delinear a vida doméstica das personagens. “Penetramos em sua mente como em sua casa” (Watt, 1996: 153). Ele inicia o livro se colocando (e ao leitor) uma pergunta que julga difícil de responder: o que afinal marca a diferença na prosa dos

escritores ingleses Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding em relação à prosa de ficção do passado, seja da Grécia antiga, da Idade Média ou da França do século XVII? E mais: por que essas diferenças teriam aparecido numa determinada época e local? Afinal, os três autores não respondem por uma escola literária. Ao contrário da expectativa da resposta fácil — “gênio” ou “acidente” — ele procura responder como as condições de época moldaram a literatura do trio.

Para boa parte dos historiadores da literatura, o que marca o diferencial na prosa dos autores do século XVIII com a produção anterior é exatamente o uso do realismo. O problema é como esse conceito é compreendido. A palavra surgiu em 1835 para denotar a “verdade humana” de Rembrandt em oposição ao “idealismo poético” da pintura neoclássica, mas perdeu-se depois nas controvérsias entre os temas “vulgares” e as “tendências imorais” de Gustave Flaubert e os sucessores. Ou seja, a palavra tornou-se o contrário de “idealismo” e foi vista como tendência para mostrar o que se acreditava ser o lado mais feio da vida: os prazeres e apetites exagerados do corpo. Assim, o “realismo” dos romances de Defoe, Richardson e Fielding acontece porque Moll Flanders é ladra, Pamela, hipócrita e Tom Jones, fornicador (Watt, 1996: 12-3). Para Watt, esse conceito de realismo é incompleto, motivo pelo qual vem grafado entre aspas, e esconde a característica mais original do gênero romance.

Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (Watt, 1996: 13)

Para os autores franceses, seus romances eram diferentes porque não mostravam a vida dentro do quadro dos códigos éticos e morais estabelecidos, que viam a humanidade de modo simpático. Havia a busca por uma análise mais desapaixionada da vida, mais científica. Ou seja, no fundo, estão se perguntando até que ponto o romance é capaz de ter correspondência com a vida que imita. Para resolver o problema epistemológico, Watt recorre então aos filósofos.

Há uma mudança do conceito de realismo que existia entre os escolásticos da Idade Média. Para eles, as verdadeiras “realidades” são os universais, não os objetos particulares, concretos, percebidos pelos sentidos. René Descartes busca a verdade dentro de uma visão

individualista, e rompe com a tradição escolástica. Preocupa-se, entre outras coisas, com a correspondência entre palavras e a realidade.

É nesse diapasão que o romance vai soar. Enquanto os enredos da epopéia clássica baseiam-se na História ou na fábula, o romance vai privilegiar a experiência individual (portanto, única, e, portanto, nova). O romance, comparado aos gêneros estabelecidos, como a tragédia ou a ode, parece amorfo (Watt, 1996: 15). Não é crítica: significa dizer que o romance não tem convenções para preservar, pode fazer o que bem entende. Como diria outro pesquisador, Albert Chillón, o romance é um gênero proteiforme, “uma autêntica ameba capaz de absorver e recriar múltiplas formas de escritura anteriores e coetâneas” (Chillón, 1999: 81). Marthe Robert chama a primeira parte do estudo *Romance das origens, origens do romance*, de ‘O gênero indefinido’. O romance é gênero livre, um conquistador que não respeita fronteiras, “que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias — as dos gêneros clássicos —, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego” (Robert, 2007: 13). Para os autores que respeitaram a tradição, como Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser, William Shakespeare e John Milton, os enredos eram extraídos da mitologia, da História, da lenda, por estes autores entenderem que o repertório da experiência humana era isso mesmo, no máximo. Mas não é esse o caso de Defoe e Richardson.

Para o contexto do Renascimento, a experiência individual suplanta a tradição coletiva. O conceito de “original” também mudou a acepção, de “o que existiu desde o início” (Idade Média) para “não derivado, independente, de primeira mão” (Renascimento) (Watt, 1996: 16). Valendo-se da memória autobiográfica, Defoe afirma a importância da experiência individual no romance e, depois dele, Richardson e Fielding fizeram o mesmo, cada um a seu modo.

Para entender esse importante conceito de particularidade realista, melhor é tratar de alguns aspectos específicos da técnica narrativa: a caracterização dos personagens e a apresentação detalhada do ambiente. O que Watt chama de abordagem particularizante significa: definir a pessoa. Essa definição parte do nome próprio, individualizada na vida social e, na literatura, foi o romance que estabeleceu essa função (Watt, 1996: 19). Antes, havia nome próprio, mas ou era de figura histórica ou de tipos. Aristóteles fala que os nomes deviam ser “característicos”. No capítulo nove da *Poética*, ele primeiro distingue o papel do poeta, que não precisa narrar o que aconteceu, daquele do historiador. Esse diz o

que aconteceu, o outro, o que poderia acontecer. A poesia, ele conclui, é portanto mais filosófica, porque se refere ao universal, enquanto a história se refere ao particular. Mas o que ele entende por universal? “Atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (Aristóteles, 1966: 78). Quase sempre, as personagens soavam irrealistas ou senão, como fez François Rabelais, denotavam qualidades particulares. Watt conclui que “ao contrário das pessoas reais, os personagens de ficção não tinham nome e sobrenome” (Watt, 1996: 20). A ruptura acontece exatamente com os romancistas que batizam seus personagens de forma a serem percebidos como indivíduos particulares.

Tanto para o filósofo inglês John Locke (1632-1704) como para o escocês David Hume (1711-1776), a identidade pessoal se estabelece por meio da memória. No ensaio acerca do entendimento humano, Locke diz que para definir a identidade é preciso considerar o que a pessoa é, e ela não é fora da consciência de si mesma. “É impossível”, ele registra, “para qualquer um perceber sem *perceber* que se percebe”. Mais que isso, é importante notar que essa percepção de si só se dá mediante um olhar para trás: “Tanto quanto essa consciência possa ser estendida para trás para qualquer ação ou pensamento passado, até aí chega a identidade dessa pessoa” (Locke, 1994: 222, grifo do autor).

A definição do personagem passa pelo problema do tempo. Para Locke, quando se retira das idéias as circunstâncias de tempo e lugar, elas se tornam gerais. De modo que, se as circunstâncias são especificadas, as idéias tornam-se particulares. Isso é verdade para os personagens do romance. Na forma mais radical, o romance chega ao fluxo de consciência, e acompanha o pensamento do personagem à medida que é formulado. Do ponto de vista do leitor, ele sabe que é um truque, que essa liberdade tomada pelo narrador de revisar os pensamentos e emoções de seus personagens só se dá por ser ficção, por existir um contrato entre leitor — que, nas palavras de Samuel Taylor Coleridge, suspende voluntariamente sua descrença — e romancista, diferente daquele estabelecido entre leitor e jornalista: neste prevalece a suposição de que, de novo, vale o escrito, que não há tentativa de ficção e que o relato que se lê é, tanto quanto possível, verídico.

Segundo a concepção platônica, as *formas* e *idéias* eram a realidade definitiva por trás do mundo temporal. No Renascimento, é como se o mundo caísse em si: o tempo molda o mundo físico e material do homem. Num ensaio intitulado ‘Significations et valeurs du travail, de la société industrielle à nos jours’ [Significações e valores do trabalho, da sociedade industrial até hoje], o sociólogo Christian Lalive D’Épinay fala da criação do *ethos*

do dever e do trabalho para dizer que essa noção foi sendo inserida pouco a pouco na cultura ocidental. O relógio foi um recurso não apenas para medir, mas também para fixar e impor o tempo, presente constante nas consciências. A escola passa a ensinar o tempo da disciplina. O editor, jornalista, filantropo, abolicionista, cientista, funcionário público, inventor e um dos líderes da Revolução Americana Benjamin Franklin (1706-1790) vai ecoar no século XVIII essa lógica protestante ao criar o lema “tempo é dinheiro”. Desde o século XIV, os relógios anunciam não só as matinas, mas um culto novo e secular, o do trabalho (Lalivie D'Épinay, 1994: 62-3). Em 1335, foram inventados os relógios mecânicos, que “não davam as horas de maneira mais eficiente que os relógios de água, mas eram mais convenientes e requeriam menos cuidados” (Asimov, 1993: 180). Um relógio foi erigido em Milão, em 1335. Batia as horas e as pessoas ouviam o número de vezes que o sino badalava. Aquilo dava ao tempo uma concretude sonora num nível nunca antes experimentado. Tornou-se possível não apenas saber, mas ouvir as horas.

O filósofo e historiador alemão Oswald Spengler (1880-1936), autor de *A decadência do Ocidente*, acredita que o surgimento do romance se vincula à necessidade do homem moderno de possuir uma forma literária capaz de abordar a “totalidade da vida”. Ele tem uma noção muito interessante de tempo, que expressa nesse livro:

Com a palavra “tempo” evocamos sempre o “próprio”, que sentimos, com certeza íntima, como o oposto do “estranho”, que ataca o indivíduo em meio às impressões causadas pelo mundo sensível, através delas e em consequência delas. O próprio, o destino, o tempo, são palavras que se referem, todas elas, a uma e a mesma coisa. Nós somos o “tempo”. Aquilo que sentimos realmente ao ouvirmos esse termo tem caráter orgânico, tal como é inerente aos seres vivos, indivisíveis, irreversíveis, singulares. Sob esse aspecto, o “tempo” não pode ser concebido categoricamente, muito ao contrário do “espaço”, que é um conceito. (Spengler, 1964: 100, grifo do autor).

Quando a tragédia reduz a ação a um tempo de 24 horas, é como se negasse o tempo humano como valor importante. O romance procura recuperar esse tempo mais dilatado e, portanto, essa importância.

O romance também possui mais coesão: acredita nas relações de causa e efeito. O que acontece antes tem reflexos no que acontece agora, enquanto as narrativas mais antigas confiavam em outros aspectos, como o disfarce, a coincidência. Outro claro avanço que o romance produziu encontra-se na obra de Samuel Richardson. A separação entre vida

“elevada” e “vulgar” é rompida com *Pamela* (Watt, 1996: 145). O romance fala da vida comum.

Daniel Defoe comete equívocos na escala de tempo de alguns romances. De outra parte, é o primeiro a se preocupar com o quadro de uma vida individual em contraponto a um processo histórico. Em Richardson, o processo se intensifica: as cartas mostram o dia da semana e até mesmo, em alguns casos, a hora do dia. A cena concentrada mediante uma descrição minuciosa permite uma percepção mais apurada, como se fosse uma câmera cinematográfica colocada em *close-up* para percorrer a situação. Embora aparentemente mais tradicional no uso do tempo, Fielding apresenta os fatos em coerência cronológica.

O correlato do tempo — o espaço — tem peso semelhante. A mesma coisa acontecia com a tragédia, a comédia: o espaço também não precisava ser definido. Na picaresca, que prepara o terreno para o romance, há descrições particularizadas de lugar. Mas são incidentais e fragmentárias. Defoe parece ter sido o primeiro entre os escritores ingleses a se preocupar com o detalhamento na descrição do ambiente (Watt, 1996: 26). No caso dele, isso se manifesta muitas vezes numa preocupação com objetos móveis do mundo físico que adquirem valores simbólicos, tanto que, em *Moll Flanders*, encontra-se muito linho e muito ouro. Richardson, por sua vez, não dá tanta atenção aos cenários naturais, mas bastante aos interiores. Fielding, embora convencional nas descrições de paisagens e por mais que não apresente interiores completos, é cuidadoso na topografia e cita os nomes de lugares percorridos por Tom Jones. Todos estão preocupados com “colocar o homem em seu cenário físico”, ou seja, aquilo que o poeta e crítico Allen Tate (1899-1979) entendia como a característica distintiva do gênero romance. No início do ensaio ‘Técnicas da ficção’, ele menciona as abordagens dos críticos em relação a essas técnicas. Percy Lubbock fala que o segredo da arte é a estratégia do “ponto de vista”; para E. M. Forster, o romancista precisa fornecer ao leitor “vida”, ou a ilusão de lançar o leitor através dela; enquanto Edwin Muir menciona a “estrutura”. “Não é necessário explicar aqui o que esses críticos entendem por ‘ponto de vista’, ou ‘vida’, ou ‘estrutura’”, Allen Tate escreve, “mas todos eles querem dizer algo útil — dito de maneira curta: para além do que (repeto) os críticos parecem saber pouco ou nada” (Tate, 1970: 124). Os escritores, no entanto, sabem. “O romancista mantém diante de si constantemente a estrutura e a substância de sua ficção como um todo, num grau que um crítico nunca pode apreender” (Tate, 1970: 125).

O que acontece com esse novo tipo de prosa de maneira cada vez mais intensa é uma rejeição à linguagem como veículo para certa retórica, ou seja, não se mistura mais a poesia

na prosa, a linguagem não tem mais interesse em si, cumpre apenas a função referencial. Portanto, descritiva e denotativa. Não é gratuita a ascensão do jornalismo, nesse contexto, com a institucionalização de discursos e o começo da sistematização, dentro do discurso, de gêneros. Para Ian Watt, não havia nada ao acaso nas prosas de Defoe e Richardson: “Assim, quando Defoe e Richardson rompem com os cânones do estilo da prosa, devemos considerar sua atitude não como uma falha incidental, e sim como o preço que tinham que pagar para manter-se fiéis ao que descreviam” (Watt, 1996: 29). O jornalismo vai se interessar muito por esse aspecto do romance realista. O discurso do jornal não está interessado na linguagem a não ser como veículo para expressão de idéias. De modo que, quanto mais eficiente e apagado enquanto linguagem puder ser, melhor.

Numa das primeiras edições do *Tatler*, um jornal londrino publicado por Richard Steele e Joseph Addison, entre 1709 e 1711, uma “descrição da manhã” é feita em tom irônico, escrita por Jonathan Swift. Ou seja, sinal de que a descrição era mal vista pelos escritores da época. O tom iria mudar com os romances desenvolvidos por Defoe, Richardson e Fielding.

A conclusão de Ian Watt a respeito do assunto não poderia ser mais precisa:

Parece, portanto, que a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros; por que muitos romancistas incontestavelmente grandes, de Richardson a [Honoré de] Balzac a [Thomas] Hardy e [Fiódor] Dostoiévski, muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade; e por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros — sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página. (Watt, 1996: 30)

Vale mencionar que esse descuido com a linguagem vai atingir picos com o texto jornalístico. Afinal, o romance é produzido numa certa escala de tempo generosa, enquanto o jornal tem um limite que força ainda mais o caráter provisório do texto — escala que já pede desculpas antecipadas ao eventual leitor, em função da brevidade — e os jornalistas fatalmente devem imaginar por antecipação que contam com a benevolência do leitor nesse sentido.

O romance não adota simplesmente o realismo filosófico na tentativa de investigar e relatar a verdade. “Tais procedimentos absolutamente não se restringem à filosofia”,

postula Watt (Watt, 1996: 31); “na verdade tendem a ser adotados sempre que se investiga a relação entre qualquer descrição de um fato e a realidade”. O método narrativo para transcrever essa visão circunstancial da vida se chama realismo formal — e Watt adota a expressão *formal* porque o “realismo” do romance não comparece em nenhum outro gênero literário do modo como se encontra no romance.

Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações — detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Watt, 1996: 31)

O que se procura é atingir uma proximidade sempre maior em relação ao conceito do que é o real. Nesse sentido, Watt vê em *Moll Flanders* uma personagem que deve ser levada mais a sério que qualquer personagem dos romances picarescos, esse gênero no qual o protagonista é um malandro que se vira contra todas as adversidades que o destino colocou no caminho e que muitas vezes é compreendido como um dos mais imediatos antecessores do romance. Afinal, *Moll Flanders* está exposta aos rigores da lei, a punição a que é submetida é real, “não uma convenção” (Watt, 1996: 85). Os sofrimentos ali estão *mais* próximos aos que se sente na vida real. Além disso, acrescenta Watt, a diferença entre *Moll Flanders* e a picaresca reside também no fato de que o individualismo do século XVIII acarretou a criação de uma classe criminosa bem definida, com um conseqüente sistema de tribunais, informantes e até repórteres policiais, como foi o caso de Defoe (Watt, 1996: 86).

Há um dado em toda essa questão que não pode ser ignorado. A Inglaterra de 1790 tinha uma população de 80 mil leitores, para um total de aproximadamente seis milhões de habitantes. Em 1704, eram vendidos semanalmente 43.800 exemplares de jornais e periódicos. Em 1753, o volume de vendas diário era de 23.673 exemplares. Não era fácil para um trabalhador, que ganhava em média dez *shillings* por semana, comprar um jornal por dia, que custava um *penny*.¹¹ Menos ainda se se tratasse de um romance: *Robinson Crusoe*, de

¹¹ Uma libra equivale a 20 xelins e cada xelim, a 12 *pence* (*pence* é o plural de *penny*, ou seja, centavo). Uma libra equivale a R\$ 3,5714, no câmbio de 17/11/2007.

Defoe, custava cinco *shillings*. Melhor seria assistir a uma peça de William Shakespeare no Globe Theater: a entrada custava um *penny*, o mesmo que uma cerveja.

Em contrapartida, o que se pagava por um romance podia sustentar uma família por uma ou duas semanas. Isso é importante. No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular. (Watt, 1996: 40)

O que vendia bem eram os panfletos. Jonathan Swift vendeu 11 mil exemplares de *Conduct of the allies* [Conduta dos aliados], que tratava da Guerra de Sucessão Espanhola, em 1711. O bispo Thomas Sherlock “vendeu” 105 mil exemplares de *Letter from the lord bishop of London to the clergy and people of London on the occasion of the late earthquakes* [Carta do senhor bispo de Londres para o clero e o povo de Londres por ocasião dos mais recentes terremotos], em 1750. Na verdade, boa parte foi distribuída gratuitamente.

Havia outro fator a pesar na balança. Até 1788, um quarto das paróquias da Inglaterra não tinha escola e quase metade não tinha escolas mantidas por doações. As crianças não tinham tempo para estudar, porque precisavam trabalhar nas fábricas. Portanto, não estavam fadadas a virar adultos capazes de — ou interessados em — leitura.

Uma solução se apresentou: as bibliotecas públicas ou circulantes. O termo aparece em 1742. Londres vê a primeira biblioteca nesses moldes em 1740, e, na década seguinte, dez outras aparecem. Essas bibliotecas tinham muitos romances e o público leitor ampliou-se. A taxa de inscrição custava de meio a um guinéu¹² por ano e podia-se tomar um livro emprestado por um *penny* o volume (e três *pence* o romance em três volumes). Nesse momento, supõe-se que as pessoas leiam por prazer e distração, o que não é absolutamente bem visto. A opinião de Richard Steele, no *Guardian* (1713, nº 60), ataca a predominância desse

jeito duvidoso de ler (...) que naturalmente nos induz a um modo determinado de pensar (...) Aquele conjunto de palavras que se chama estilo fica totalmente aniquilado (...) A defesa comum dessas pessoas é que não têm na leitura outro propósito além do prazer, o qual, creio eu, devia brotar mais da reflexão e da lembrança do que se leu do que da transitória satisfação

¹² Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, guinéu é uma moeda inglesa que corresponde a 21 xelins, e que se usou “para efeito de cálculo, na fixação de honorários e salários profissionais, de preços de obras de arte, de cavalos puros-sangues, de imóveis etc.” (Houaiss; Villar, 2001: 2.894).

do que se faz, e nosso prazer devia ser proporcional a nosso proveito. (Steele *apud* Watt, 1996: 45)

Foi longe essa discussão a respeito do que a leitura deve provocar, se prazer ou conhecimento, ou se o equilíbrio entre os dois pólos é o bastante.

Se havia, à época, preconceito contra o tipo de produção que o gênero romance e os jornais faziam, é importante notar que essa postura muitas vezes se prolonga mesmo entre pesquisadores de outras épocas. Ian Watt não escapa de dizer, ao mencionar as duas novas formas literárias do século XVIII, o jornal e o romance, que “ambos estimulam um tipo de hábito de leitura rápida, desatenta, quase inconsciente” (Watt, 1996: 45). Mesmo que pareça não concordar com essa visão, às vezes parece escapar do controle. Ele traz para o livro a passagem em que Pierre-Daniel Huet (1630-1721) escreve o prefácio de *Select collection of novels and histories* [Coletânea seleta de romances e histórias], do poeta e editor Samuel Croxall (1688/9–1752), de 1720, no qual se fala a respeito da satisfação que essas histórias proporcionam

aquelas descobertas que envolvem e possuem (a mente) da maneira mais eficaz são obtidas sem o menor esforço, a imaginação tem a maior parte e o assunto é evidente a nossos sentidos (...) E assim são as narrativas de ficção, que devem ser compreendidas sem grande esforço da mente ou o exercício de nossa faculdade racional e onde será suficiente uma forte fantasia, com pouco ou nenhum ônus para a memória. (*apud* Watt, 1996: 45)

Se Watt diz que a leitura do jornal e do romance se assemelham na forma de consumo (“leitura rápida, desatenta, quase inconsciente”), outro pensador do século XX que vai falar de uma conseqüência decorrente do romance e da imprensa, mas de maneira diferente — como desencadeadores do fim da narrativa — é Walter Benjamin, no ensaio a respeito do narrador, incluído nos ensaios sobre literatura em *Magia e técnica, arte e política*. Ele diz:

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeira por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia — da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes — destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha

à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação (Benjamin, 1987: 202)

Há, na produção do século XVIII, um importante fator que não pode ser desprezado: a mudança nos interesses da leitura. Cada vez mais, a leitura de assuntos religiosos perde terreno para temas laicos. Colaboram para esse quadro as criações do jornal *Tatler*, em 1709, que saía três vezes por semana, e do *Spectator*, em 1711, diário fundada por dois ensaístas ingleses, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719). O objetivo desse último, segundo seus autores, era “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembléias, casas de chá e cafés” (apud Piza, 2003: 11).

Watt diz que os objetivos de *Tatler* e *Spectator* eram tornar o erudito religioso e o religioso erudito. O século XVIII acompanhou mudanças nos livros, de assuntos religiosos para assuntos laicos. “O ensaio periódico contribuiu muito para a formação de um gosto que o romance também satisfazia” (Watt, 1996: 47).

Ao mesmo tempo em que essas publicações resguardam alguns princípios do que se considera jornalismo — periodicidade, efemeridade —, do ponto de vista do conteúdo a aproximação com a literatura persiste. Thomas Hill Green (1836-1882), filósofo inglês que participou do movimento idealista, considerou o *Spectator*

o primeiro e melhor representante daquele estilo especial de literatura — a única literatura realmente popular em nossa época — que consiste em falar ao público sobre si mesmo. A humanidade é captada tal como se reflete na vida comum (...) e (...) copiada com a mais minuciosa fidelidade. (apud Watt, 1996: 47)

A segunda grande inovação jornalística do século XVIII na Inglaterra foi a criação da *Gentleman's Magazine*, fundada em 1731, pelo jornalista e livreiro Edward Cave. De acordo com Ian Watt,

Esse importante periódico mensal não se limitava ao jornalismo político, mas apresentava também um variado cardápio literário, que ia de “An impartial view of various weekly essays” [Uma visão imparcial de diversos ensaios semanais] a “Select pieces of poetry” [Poesias selecionadas]. Cave procurou atender a gostos ainda mais variados que aqueles que o *Spectator* pretendia satisfazer; além de informação substancial apresentava uma miscelânea de assuntos, que iam desde receitas culinárias até charadas. E também obteve estrondoso sucesso; o dr. Johnson calculou em dez mil exemplares a circulação do *Magazine* e dizia que vinte publicações o imitavam [...]. (Watt, 1996: 47-8)

Duas características da *Gentleman's Magazine* seriam incorporadas pelo romance — informação prática sobre a vida moderna e conjugação de ensinamento com distração. A revista era produzida por escribas de aluguel. O público estava em mudança, e cada vez se tornava mais independente dos padrões literários tradicionais.

Nessa linha ainda, existe o problema da mediação. O patrocínio da corte e da nobreza para projetos artísticos ou culturais diminui, o que indica um vazio entre autor e leitor — preenchido pelos intermediários, ou seja, editores ou livreiros, que ocupam posição estratégica “entre o escritor e o impressor e entre estes e o público” (Watt, 1996: 49). Foi preciso desenvolver uma jurisprudência que alterasse, por exemplo, a noção de direito e propriedade intelectual, de que o ensaio de Denis Diderot *Carta sobre o comércio do livro*, redigido em 1763, é um bom exemplo. “Repito, o autor é mestre de sua obra, ou ninguém na sociedade é mestre de seu bem”, ele escreve (Diderot, 2002: 14).

Esses livreiros ocuparam uma posição de destaque — financeiro, social, literário — e controlaram os canais de opinião — jornais e revistas — de forma que o acesso entre autor e público era necessariamente intermediado (Watt, 1996: 49). Esses editores-livreiros não influenciaram a composição de romances, a não ser secundariamente. Por exemplo, os livreiros Charles Rivington e John Osborne pediram a Richardson que escrevesse um manual popular para redação de cartas e, com isso, deram a sugestão inicial para o escritor utilizar a carta como mote na estrutura de composição de *Pamela* (publicado em 1740).

Contudo, se os livreiros pouco ou nada fizeram para promover o surgimento do romance, há alguns indícios de que, ao retirar a literatura da tutela dos mecenas e colocá-la sob o controle das leis de mercado, eles indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de uma das inovações técnicas características da nova forma — suas copiosas descrições e explicações — e possibilitaram a notável independência de Defoe e Richardson em relação à tradição crítica clássica que constituía condição indispensável de sua realização literária. (Watt, 1996: 51)

As “copiosas descrições e explicações” servem para agradar o público novo, em geral pouco instruído. Vários autores receberam a acusação de serem prolixos para ganhar dinheiro (Watt, 1996: 51-2).

Se critérios econômicos norteiam a produção literária, a prosa será favorecida na relação com o verso. Afinal, escreve-se mais rapidamente, ao sabor da velocidade da pena no papel, sem preocupação com rimas ou métricas, o que para a produção de verso é praticamente uma condição imprescindível. No capítulo cinco do oitavo livro de *Amelia*,

Fielding faz o personagem do escritor comentar: “É verdade, de fato, que aqui e ali escrevi um poema ou outro para as revistas, mas não pretendo escrever nunca mais; pois um cavalheiro não é pago pelo seu tempo. Uma folha é uma folha para os livreiros; e, se é em prosa ou em verso, não faz diferença” (Fielding, 1966, v. 2: 78). Logo em seguida, ele acrescenta: “Rimas são coisas difíceis; elas são coisas teimosas, senhor. Às vezes demorei mais em juntar uma parêntese de versos do que ao escrever um discurso para a oposição que foi lido e muito aplaudido por todo o reino” (Fielding, 1966, v. 2: 78).

Essa relação entre o escritor e o editor — quase mecânica em seu mercantilismo — gerava situações anormais. Londres, entre 1700 e 1760, concentrava mais da metade de todos os livreiros do país. A capital era dez vezes maior que qualquer outra cidade da Inglaterra, e foi onde as mudanças — individualismo econômico, evolução da família conjugal, aumento da divisão de trabalho — aconteceram de maneira mais acentuada. Defoe é acusado pelo editor anônimo de *The Complete English Tradesman* [O perfeito comerciante inglês] de cobrar por página escrita (daí a prolixidade) e ainda faturar mais a metade do que já havia recebido para encurtar a obra (Watt, 1996: 52). De certa forma, os escritores se adaptam bem ao novo sistema. Esse procedimento — produzir cortes no texto — será um dos recursos mais recorrentes da produção jornalística.

Em última análise, porém, a substituição dos mecenas pelos livreiros e a conseqüente independência de Defoe e Richardson em relação ao passado literário são meros reflexos de uma característica mais ampla e ainda mais importante da época — a grande força e a autoconfiança da classe média como um todo. Em função de seus múltiplos contatos com a tipografia, venda de livros e jornalismo Defoe e Richardson estavam bem a par dos novos interesses e aptidões do público leitor; porém ainda mais importante é o fato de representarem inteiramente o novo centro de gravidade desse público. (Watt, 1996: 54)

Em outras palavras, bastava usar um pouco de bom senso, olhar em volta e entender os padrões vigentes para atingir um público amplo. São dois fatores em andamento: a sociedade valoriza o indivíduo a ponto de considerá-lo digno de freqüentar as páginas de literatura séria; e as pessoas comuns tinham interesse no relato a respeito de outras pessoas comuns que acontecia nos romances. Essas duas condições se deram em épocas mais recentes e são características do que se chama “individualismo” (Watt, 1996: 55).

Anterior ao grande autor da prosa inglesa, existe um outro Daniel Defoe, jornalista, e a formação que teve nesse ramo foi o que lhe permitiu desenvolver personagens mais

verossímeis. Ao produzir o *Review*, um jornal publicado três vezes por semana entre 1704 e 1713, que escrevia praticamente sozinho, Defoe desenvolveu uma linguagem acessível, “texto fácil, interessante, gostoso de ler”, nas palavras de Ian Watt. Daí para assumir a voz de Moll Flanders foi muito fácil, já que o tom tinha sido alcançado antes. Como diz Ian Watt, Defoe não precisou “mudar muito sua voz, que era a de um homem do povo tagarela, briguento, simples e às vezes ambíguo” (Watt, 1996: 93). Feitas as contas, talvez o pendor de Defoe seja muito mais direcionado à desordem da vida (que pode retratar no jornal) do que à ordem da literatura (cf. Watt, 1996: 95).

Há um outro problema que Ian Watt localiza na literatura de Defoe: a impropriedade do escritor em tratar de temas morais. Na verdade, o confronto entre os personagens e dilemas morais era mesmo o problema central do romance, de acordo com Ian Watt: “Como criar uma estrutura moral coerente sem tirar da narrativa seu ar de autenticidade literal”.

O público de livros era sobretudo a classe média feminina, ociosa. Livreiros e escritores aprenderam a lição e passaram a se dirigir a esse público. Em 1693, John Dutton fundou o primeiro periódico destinado às mulheres, o *Ladies' Mercury*. Não foi o único. Em 1709, foi lançado o *The Female Tatler* e, em 1744, o *Female Spectator*, de Eliza Haywood. Steele faz da jovem leitora de romances um personagem cômico em *The Tender Husband* [O marido gentil], de 1705 (Watt, 1996: 133).

O que acontece também, do ponto de vista da estrutura de composição do romance, é o começo de uma série de pequenas alterações no panorama. O narrador literário passou por fases diferentes de “intrusão” em relação ao texto. Na tragédia clássica grega, ele estava ausente. No romance, sua presença se dá em pelo menos três graus diferentes: ao selecionar elementos e permanecer como organizador deles; ao se incluir na narrativa, em primeira pessoa; ao ter autoconsciência do papel que desempenha e comentar, ironicamente, o que ocorre com os personagens.

Esse realismo que ganhou força como tendência distinta no século XVIII não foi o único avanço propiciado na literatura. Outra contribuição deve ser considerada. Laurence Sterne (1713-1768) publicou *Tristram Shandy* em nove volumes, entre 1760 e 1767, e apresenta um novo tipo de narrador, intruso, cuja principal característica é ter consciência de si mesmo como autor (Booth, 1952: 165). O modelo de Sterne é o mesmo do Miguel de Cervantes de *D. Quixote*, cuja primeira parte foi publicada em 1605, o primeiro “romance importante a usar o narrador autoconsciente” (Booth, 1952: 165). Na verdade, Wayne C.

Booth (1921-2005), um importante crítico literário norte-americano, chega a localizar uma primeira intrusão pré-Cervantes, no romance picaresco *A vida de Jack Wilton* de Thomas Nashe (1567-1601), de 1594. Nesse rastreamento, Booth também situa os livros de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), principalmente *La vie de Marianne*, de 1731-41, como importante precursor. Ele faz interrupções e comentários de suas dificuldades como escritor.

Assim o romance é, entre outras coisas, um estudo extremamente inteligente e sutil a respeito da psicologia da autoria, que, no trajeto de fazer comentários sobre os problemas dele como narrador, retrata-o muito mais intimamente do que era tradicional, ou até mesmo, se possível, num romance narrado sem intrusão. (Booth, 1952: 173-4)

Por fim, nessa linhagem toda, Booth localiza Henry Fielding, que leva a intrusão bem mais longe do que os antecessores. Com uma vantagem sobre Sterne: Fielding sabe aonde levar seu narrador, enquanto Tristram Shandy não sabe para aonde vai.

Para o teórico literário austríaco Franz Stanzel (1923-), em *Narrative situations in the novel* [Situações narrativas no romance], existem dois tipos fundamentais de romance, dos quais os outros modelos derivam: o autoral e o figurativo, aos quais se acrescenta um terceiro tipo de mesma estatura, o romance em primeira pessoa. No primeiro tipo, a presença do autor é importante para jogar luz nas mudanças e progressos da história contada. Quanto ao modelo figurativo, ele projeta a ação diretamente diante dos olhos do leitor. Ou seja, tanto num como noutro, o que importa é ausência ou presença do narrador na história narrada, o que parece ser no final das contas o que realmente importa. Essa ausência do narrador é muito adequada para o que acontece na narrativa jornalística.

O estudioso Albert Chillón, no livro *Literatura y periodismo*, fala do nascimento simultâneo entre jornalismo e romance moderno. Começa com as fronteiras borradas, o que está presente de forma bastante explícita no romance *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe. Acontece que a partir de um determinado ponto ao longo do século XIX, difícil de determinar, uma vez que não aconteceu num jornal ou revista específicos, nem sequer num só país, os campos demarcaram definitivamente suas fronteiras. É verdade que esta tese pretende argumentar que uma série de fatores, entre eles a criação do telégrafo, o uso da eletricidade, a Guerra Civil e o modo como ela afetou o jornalismo, são fatores marcantes nesse processo, mas não são os únicos concorrentes para explicar essa demarcação de fronteiras. Por outro lado, parece haver sempre uma resistência por parte

tanto do jornalismo quanto da literatura, em deixar essas fronteiras em paz. Elas parecem ter sido artificialmente criadas para estimular o desafio de rompê-las seguidamente, de um ou de outro lado em que se esteja. No caso da literatura, existe inclusive uma terminologia adotada, a de pós-ficção, para explicar os procedimentos adotados por certos autores que não se contentam mais com a liberdade presente no campo ficcional, como se, em vez de ser um estimulante, fosse um limitador.

O argumento de Chillón em prol do romance realista é que ele funciona como um gênero de múltiplas formas, capaz de absorver outros gêneros e procedimentos de escritura, e isso seria um dos fatores para explicar o sucesso do romance. O outro fator é o empurrão dado pela regra tradicional de separação de estilos,

incorporando, em sua textura lingüística, como observou Mikhail Bakhtin, o *polifonismo*, o *dialogismo* e o *plurilingüismo* sociais: as múltiplas vozes presentes no tecido social, os registros estamentais e profissionais, os dialetos de grupo e de casta, os idioletos individuais, a variadíssima e sempre flutuante existência social da linguagem. (Chillón, 1999: 84, grifos do autor)

O romance, portanto, é um gênero híbrido. Ora, o mesmo pode ser dito do jornalismo literário: aí também há hibridismo, embora um pouco mais limitado quanto a que gêneros se apropriar. No caso do jornalismo, é mais factível pensar em variações dentro dos subgêneros praticados: editorial, comentário, artigo, crônica, perfil, notícia, reportagem, coluna (que adota vários outros gêneros, também jornalísticos), nota, *suelto*, crítica, análise, entrevista, resenha etc. Há que se destacar, desse rol, a entrevista, que a partir de um determinado ponto passou a ser o procedimento básico de captação de material para produção de texto jornalístico, mas que também funciona como um dos gêneros, na medida em que é usada dentro de um formato específico, em que perguntas e respostas são transcritas a partir do confronto entre repórter e fonte, com alguma edição. No jargão interno das redações brasileiras, chama-se a este gênero de entrevista em que perguntas e respostas são transcritos de *entrevista pingue-pongue*, como se pode verificar na explicitação de gêneros feita anteriormente, na seção 2.1 deste capítulo, subseção 2.1.2.2.

Ou seja, tal como o patrimônio do romance foi enriquecido com novas linguagens, o mesmo vale para o patrimônio jornalístico, que se aventura também em busca de novas linguagens. Ao fazer esse movimento, o romance desenvolveu aptidão para, como diz Chillón, “captar e expressar artisticamente a diversidade social da linguagem” (Chillón,

1999: 86). Em outras palavras, tornou-se capaz de representar o “mundo real”. Ora, não era essa função, o interesse e o objetivo do jornalismo? Não se trata, bem entendido, de ver o realismo como gênero literário, ou procedimento narrativo concreto, ou período histórico da literatura. Trata-se de “atitude estética e cognoscitiva tão antiga como a própria literatura, a qual Platão e Aristóteles denominaram *mimesis*, imitação: a vontade de *representar* a realidade, mediante convenções variáveis de cada época e em cada cultura” (Chillón, 1999: 88). Acontece, isso é preciso deixar claro, que o romance consegue muito maior eficácia nessa representação do que o jornalismo, limitado por procedimentos de apreensão, de checagem e re Checagem de fatos, dados, números. Há, claro, um largo espectro do jornalismo que tem certa liberdade interpretativa (não é à toa que as duas maiores classes de divisão sejam entre notícia, opinião e interpretação, e aí dentro cabem todas as modalidades de prática da atividade), mas sempre referenciada ao que se convencionou chamar de realidade. O romance pode se permitir mergulhos no lado interior dos personagens, um tipo de experiência muito rara e muito difícil de obter nas malhas da chamada vida real. E, no entanto, ao fazer isso — dependendo, evidentemente, da capacidade do romancista em questão — muitas vezes se torna possível falar de eventos da mais alta densidade para a compreensão do que seja a experiência humana.

De acordo com Chillón, a estética realista “experimentou, no século compreendido entre Stendhal e Joyce, transformações muito importantes. Entre o realismo ainda romântico do primeiro — e também de Balzac — e o hiperrealismo psicológico do último se desenha um arco de mudanças graduais, que tem em Flaubert, sem dúvida, seu ponto de inflexão crucial” (Chillón, 1999: 94). Gustave Flaubert responde, sozinho, por uma série de inovações, do narrador onisciente que não expressa opinião sobre a conduta dos personagens nem se identifica com palavras e ações destes, o que dá um tipo de impessoalidade próxima da divina, até a criação do discurso indireto livre. O pesquisador registra:

O legado de Flaubert ao romance moderno — e, através dele, a outras formas contemporâneas de escritura — foi formidável: conferiu à prosa uma qualidade estética comparável a da poesia; perfilou os contornos do *anti-herói* moderno, sem dúvida o personagem mais característico do romance do século 20; colocou os cimentos do romance psicológico posterior; e concebeu a linguagem não como mera ferramenta, mas como matéria que é mister modelar minuciosamente para indagar nas entrelinhas da vida real. No aspecto, digamos, *técnico*, foi um precursor do monólogo interior com o estilo indireto livre, e

contribuiu decisivamente para consolidar os procedimentos do realismo e do naturalismo posteriores, como, entre outros, a aplicação disciplinada da onisciência neutra, a composição exata do tempo e do espaço narrativos, o uso diegético do detalhe ou o tratamento veraz do diálogo. A sua sombra escrevemos hoje. (Chillón, 1999: 97, grifos do autor)

A ascensão do romance realista ocorre par e passo com transformações sociais decorrentes da implantação do capitalismo: escolarização crescente, urbanização, incremento da mobilidade social, proletarização de estratos sociais e ascensão de camadas burguesas. Ora, esses fatores também afetaram sobremaneira o modo de produção e os procedimentos do jornalismo.

Um reencontro da literatura com o jornalismo se deu com a criação do romance de folhetim: o romance seriado publicado nas páginas dos jornais. Entre os recursos para captar o público, contavam-se, como fez *La Presse*, baixar o preço do exemplar, publicar relatos de viagem e histórias de escândalos. Daí a pouco o jornal aprendeu que poderia “segurar” o leitor interessado numa história se ela não estivesse completa na mesma edição: daí a serialização do romance, o folhetim, inventado na década de 1830, por Émile de Girardin (Meyer, 1996: 30). No Brasil, o gênero chega ao mesmo tempo em que o romance começa: em 1838. O *Jornal do Comércio* passou a publicar seriadamente, a partir de 31 de outubro, *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, traduzido por J. C. Muzzi. Marlyse Meyer escreve no estudo a respeito do folhetim: “Está aberto o rodapé ao *feuilleton-roman*, que começa a jorrar descontinuadamente a partir de 1839, que é também o ano em que o jornal acolhe as chamadas primeiras manifestações da ficção em prosa brasileira, com os textos de Pereira da Silva, J. J. [José Justiniano] da Rocha, Paula Brito e outros” (Meyer, 1996: 32). A partir da década seguinte, o formato está pronto, torna-se a grande isca para atrair leitores para o jornal, qualquer que seja ele. É o mesmo Dumas quem mergulha no essencial da técnica folhetinesca: iniciar a narrativa *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, senso de corte de capítulos em suspense. “Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume”, anota Meyer (Meyer, 1996: 63).

Um autor como Honoré de Balzac, por exemplo, publicou um romance por ano nas páginas do jornal *La Presse*, entre 1837 e 1847. Alexandre Dumas publicou *Os três mosqueteiros* nas páginas do *Le Siècle*. Alguns escritores, para dar conta da nova demanda, contrataram *ghost-writers* para ajudá-los a cumprir prazos. Boa parte da produção realista

de autores como Balzac, Victor Hugo e Charles Dickens se deu mediante a imprensa de massa, por meio dos folhetins. “Esta foi, sem dúvida, a primeira vez que jornalismo e literatura se associaram de maneira sistemática e relevante”, escreve Chillón (Chillón, 1999: 92).

Há um momento histórico em que os romancistas estão se valendo de procedimentos em geral restritos ao campo do jornalismo. Com a influência do positivismo científico, o realismo se torna naturalismo: existe uma ambição documental das ciências sociais e naturais e do jornalismo informativo que pode e será aproveitada por romancistas como Émile Zola, para ficar no exemplo extremo. Os temas sociais do escritor: alcoolismo, corrupção política, miséria, prostituição. Ele foi o último grande realista social europeu. Havia entre esses escritores a tentativa de fornecer ao leitor retratos da vida o mais fiéis possível, sem qualquer adulteração da fantasia do escritor. Os procedimentos de documentação que Zola usou em *L'Assommoir* e *Germinal* foram inspiração direta tanto para muitos repórteres contemporâneos: George Orwell ou Günter Walraff; para romancistas naturalistas norte-americanos: Upton Sinclair, John Dos Passos, Theodore Dreiser, Jack London ou James T. Farrell; para os *muckrakers*, repórteres especializados em denúncias de corrupção. Para o historiador, “os romances naturalistas em que Zola exprimiu mais a fundo suas idéias sobre o *romance experimental* convertem-no, no meu entender, num ponto de confluência único das diferentes correntes que fizeram possível o nascimento e a proliferação do jornalismo literário contemporâneo” (Chillón, 1999: 102, grifo do autor).

É possível encontrar esse tipo de contato entre os procedimentos do jornalismo e da literatura no conto, principalmente o norte-americano — mas não exclusivamente: é possível pensar no Franz Kafka de *A metamorfose*, ou no Albert Camus de *O estrangeiro* — a ponto de se pensar que os temas, a observação da vida cotidiana e os recursos de composição e estilo dos contistas do final do século XIX nos Estados Unidos foram influenciados pela crônica e pela reportagem jornalísticas, ao mesmo tempo em que a literatura fez importantes contribuições de volta. Não é raro encontrar narradores que — tal como talvez tenha ensinado o exemplo precoce de Daniel Defoe — freqüentem ambos os lados da fronteira: Ambrose Bierce, Stephen Crane, Jack London, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Ring Lardner, Ernest Hemingway, William Faulkner, Flannery O'Connor, entre outros. De acordo com Chillón, as influências eram recíprocas:

Não é casual que a *short story* tenha alguns de seus melhores expoentes nos narradores norte-americanos dos finais de século, já que nessa época se deram nos Estados Unidos duas condições idôneas para o desenvolvimento da narrativa curta de caráter realista: por um lado, os escritores daquele país tomaram o lugar do naturalismo europeu; por outro, este fato literário coincidiu com os anos de consolidação definitiva do denominado *New Journalism* e da imprensa de massa, na qual aqueles escritores realistas colaboraram assiduamente e inclusive fizeram sua aprendizagem literária. Narradores como Theodore Dreiser, Jack London ou Ernest Hemingway poliram seus respectivos estilos — concisos e precisos — enquanto trabalhavam para os diários da época. (Chillón, 1999: 103-4)

O realismo norte-americano demorou um pouco mais que o europeu para aflorar. Somente no final do século XIX, Henry James vai cultivar um realismo psicológico mais depurado, herança que deixará para as gerações sucessivas. Enquanto isso, a Europa está explorando o que pode, o limite, a imersão psicológica, legada por Fiódor Dostoiévski e que chega até Marcel Proust, Robert Musil, Italo Svevo, Ford Maddox Ford, James Joyce, Alfred Döblin e Franz Kafka. O procedimento do monólogo interior reflete a vontade de explorar a caixa preta da mente humana. Esse é o ponto em que jornalismo e literatura voltam a se separar. Enquanto a literatura não teme promover este mergulho nas profundezas do pensamento — James Joyce vai até o fluxo de consciência, permite à personagem de Molly Bloom, em *Ulisses*, que pense e “acompanha” esse pensamento na medida em que é produzido —, o jornalismo fica cheio de pruridos, aferrado ainda ao princípio de que é uma ciência social e deve resguardar certos princípios de respeitabilidade: basicamente, relato fidedigno de fatos verificáveis e comprováveis.

Embora persistam esses diálogos entre literatura e jornalismo, mais ou menos fraturados, de acordo com a época e as apropriações que se fazem, de acordo com as fronteiras que se estabelecem ou são rompidas, também é preciso considerar algumas diferenças internas ao próprio jornalismo. Basicamente, duas grandes linhas se conformaram ao longo do tempo de existência dessa atividade, uma de *jornalismo tradicional*, cada vez mais voltado à defesa do conceito de objetividade, de captação de uma realidade senão fixa, pelo menos representável, e outra de *jornalismo literário*, preocupado não somente com mecanismos de captação da realidade, mas também com formas eficazes de transmiti-la ao distinto público leitor. As duas linhagens também cresceram paralelamente, estabeleceram discursos de defesa de princípios e, embora muitas vezes se estranhem e argumentem para saber qual é o lado coberto de razão, a verdade é que não

existe verdade. É preciso repassar algumas diferenças de conduta, para que fiquem claras algumas diferenças.

No jornalismo tradicional existe maior probabilidade, por parte do leitor, de tomada de decisão imediata, uma vez que há intensa preocupação com o fornecimento de notícias quentes, ou seja, as mais recentes possíveis. Isso afeta a apuração do material, que precisa ser veloz, portanto passível de maior grau de equívocos. Afeta também a apresentação do material, que se encaixa quase sempre nos pré-moldados do texto, por exemplo, no conceito de pirâmide invertida, ou seja, as informações são hierarquizadas e apresentadas da mais para a menos importante. Isso requer a presença do *lead*, o parágrafo de abertura que concentra o clímax da notícia ao responder a seis perguntas: quem, o quê, quando, onde, como e por que.

Numa estrutura industrial de produção de informações, essa pirâmide invertida facilita o trabalho do editor, que deve lidar com um número crescente de matérias distintas. Se houver necessidade de corte para adaptação de algum texto aos espaços da folha de jornal, por assim dizer, na eventualidade de aparecer algum anúncio de última hora, o editor toma a simples decisão de “cortar pelo pé”, como se diz no jargão interno das redações, ou seja, corta a matéria de baixo para cima, supostamente sem prejuízo da qualidade da informação, uma vez que o realmente importante é o que se encontra de maneira sucinta explicitado no *lead*.

Um outro dado aqui é que a informação, dentro dessa estrutura, precisa ser o mais seca possível, ou seja, o importante é o dado veiculado pela notícia, não necessariamente quem o produziu. Há, portanto, um método para apresentar esse material, e ele é bem simples: trata-se da justaposição de dados, apenas considerando-se que eles devem estar hierarquizados. De modo geral, é possível pensar que, nesse quadro, quanto maior o volume de matérias, de notícias e informações, melhor.

Pois bem, no caso do jornalismo literário, o que muda? Para começar, o leitor não será estimulado a tomar decisões imediatas. Pelo contrário, a ambição do jornalista é provocar no leitor memorização do que leu, portanto vai se valer de recursos que o afetem na sensibilidade para determinados temas e angulações inusitadas.

Isso afetará profundamente o modo de apuração, que não pode ser apressado. Quanto mais detalhes se fornecer — acerca do ambiente, dos personagens envolvidos —, mais eficaz o texto se torna nesse processo de sensibilização. Há, em decorrência disso, uma intensa preocupação, não com informações fornecidas secamente, mas com os personagens

responsáveis pelas ações, e com mostrá-los na complexidade em que existem, ou seja, suas dúvidas, hesitações, seus erros, arrependimentos etc. Um processo chamado de “humanização”, mas que tem a ver com a preocupação da literatura em mostrar a força e a presença do personagem nas ações, mais que mostrar a força e a presença do destino inexorável na conduta da vida pública.

O método, portanto, do jornalismo literário difere do método do jornalismo tradicional. Não se trata nesse ambiente de justapor dados, mas de observar e interpretar a realidade, o que parece mais de acordo com a natureza humana. É o que se faz em qualquer relato: ele é uma interpretação de algo acontecido, necessariamente. A objetividade, embora se saiba que ela simplesmente permanece como horizonte desejável e normativo, mais do que alcançável, é tratada pelo jornalismo literário com reticências, pois sabe-se que todo relato é obrigatoriamente contaminado pela presença do narrador, qualquer que seja. Nesse sentido, o jornalista literário é simplesmente mais honesto ao admitir que sua presença em cena afeta o resultado da apuração. Ele deixa de fingir que está ali como observador imparcial, e passa a fazer o que pode, ou seja, agir de maneira responsável, fornecendo ao leitor interpretação.

Além disso, o texto não virá, como no jornalismo tradicional, “seco”. Ele será um texto que valoriza o estilo, e, portanto, não se submete aos pré-moldados da informação. Isso terá um peso na quantidade de notícias apresentadas, uma vez que o texto de jornalismo literário tende a maior extensão, embora contemporaneamente se façam experiências com textos de jornalismo literário que sejam sucintos.

Essas duas correntes se desenvolveram em períodos de intensas mudanças. Num plano mais geral, a sociedade mudou para o que se chama sociedade de comunicação de massas. A vida se concentra cada vez mais em grandes centros urbanos, isso afeta o capitalismo monopolista (ou, talvez, seja mais apropriado dizer que o capitalismo monopolista teve como uma de suas conseqüências estimular a formação de grandes centros urbanos), com industrialização em grande escala, novas formas de produção e consumo, mudanças sociais e culturais intensas, desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e transporte.

2.2.2. Quando a literatura se torna jornalismo

A Inglaterra teve o primeiro jornal diário em 1702. *Daily Courant* foi uma resposta dos editores à popularidade que os periódicos adquiriram pouco a pouco, e saía seis dias por semana. Foi lançado no dia 11 de março, por Elizabeth Mallet, mas durou poucos dias. Foi em seguida retomado por Samuel Buckley, que o transformou em jornal de referência. Isso, de acordo com o historiador Edwin Emery, porque era jornal sério, não fábrica de rumores. A respeito de Buckley, escreve: “Ele insistiu em reportar notícias factuais, mais que opiniões” (Emery, 1962: 21). Ou seja, praticamente desde o início do empreendimento de jornais houve preocupação em separar os campos da opinião, de um lado, e o da notícia, de outro. O *Daily Courant* era publicado numa folha simples de papel, e o verso era usado para anúncios, a não ser nos dias em que havia notícias excepcionais. Não se usava muita variação na forma, mas, de vez em quando, Buckley publicava mapas e tabelas.

Um conjunto de fatores explica a ascensão dos jornais, entre eles o fato de que as brigas entre a Coroa e o Parlamento impediram um controle maior sobre a liberdade. Embora houvesse um Ato para regular a impressão, ele caducou, e pelo menos nos 18 anos situados entre 1694 e 1712, quando foi baixada uma versão da Lei Postal, o único controle eram as leis a respeito de traição em vigor.¹³

A passagem do regime feudal para o capitalista provocou mudanças na conduta da coisa pública. “Foi a revolução mais importante, do ponto de vista da estrutura da sociedade, que jamais ocorreu — muito mais importante, fundamentalmente, do que a Revolução Francesa, a americana ou mesmo a russa”, argumenta o economista Robert L. Heilbroner (Heilbroner, 1969: 9). O autor dá exemplos históricos do funcionamento das economias, por exemplo, na França de 1305, na Alemanha de 1550, em Boston, 1644, quando a idéia de propriedade como base de lucro pessoal ainda não existia e o mundo dos negócios não tinha se separado da vida política, social e religiosa. Para ele, a idéia de lucro é “relativamente moderna” (Heilbroner, 1969: 12) e não existiu desde sempre, como comumente se pensa. Até a época de Shakespeare, a ambição do cidadão comum era permanecer no mesmo estado em que se encontrava.

O surgimento dos primeiros capitalistas os colocou na posição de párias. Se a vida é preparação para a vida eterna, “o espírito comercial não foi estimulado nem encontrou

¹³ A quarta versão da Lei Postal foi aprovada pelo Parlamento inglês em 1765, estabelecendo uma taxa direta sobre todos os papéis comerciais ou legais, jornais, cartas, panfletos e até almanaques que circulassem nas colônias americanas. O objetivo dessa lei era aumentar a receita inglesa nas colônias, junto com outra lei, a do açúcar. Cf. Azevedo (1999: 274-5).

alimento natural” (Heilbroner, 1969: 14). Reis queriam tesouros, daí as guerras; nobres queriam terras, daí conquistas; mas a maioria do povo queria viver em paz. O trabalho, nesse contexto, é um fim em si, não um meio para atingir um fim: o dinheiro e o que ele pode adquirir. O mundo possuiu mercados, mas não um sistema de mercados, ou seja, o mecanismo para sustentar e manter toda uma sociedade.

O que permitiu o surgimento do sistema de mercado foi um novo tipo de fábrica, com duzentos teares e pessoal para cuidar da força de trabalho ou, melhor, a concepção dos elementos abstratos da produção: oferta e procura, custo, valor etc. (Heilbroner, 1969: 17). Não foi uma revolução num só momento, foi lenta e gradual e transformou servos e aprendizes em proletariado. O conceito de inovação explica isso: por exemplo, quando alfaiates começaram a fazer botões de tecido, algo de que nunca se tinha ouvido falar, e os fabricantes de botões reclamaram ao rei, na França.

Na Inglaterra, a terra, que era sinal de orgulho para o pequeno proprietário, foi expropriada, uma vez que a lã se tornou mercadoria lucrativa e tornou-se necessário, portanto, possuir pasto para rebanhos. Os pastos foram criados fechando-se a terra comum, o que gerou a noção de propriedade privada. O pequeno camponês tornou-se um pobre, e não podia ainda se tornar assalariado, uma vez que não existia fábrica capaz de empregá-lo: virou ladrão, mendigo, vagabundo, pobre, miserável trabalhador agrícola ou rendeiro. O Parlamento inglês confinou pobres em paróquias, como medida de contenção, e puniu nômades. O sistema de mercado “nasceu em agonia”. “Nunca uma revolução foi menos compreendida, planejada e menos bem recebida” (Heilbroner, 1969: 21). A força motriz dessa nova sociedade era o lucro.

As explicações residem em várias diferenças: 1) a emergência de unidades políticas nacionais na Europa: o feudalismo que cede terreno às monarquias centralizadas, o crescimento do espírito nacional (investimento em indústrias favorecidas: tapeçaria, esquadras, leis comuns, medidas comuns, moedas comuns), a exploração e a aventura no estrangeiro (Colombo, a descoberta de ouro); 2) a lenta decadência do espírito religioso, com o impacto das idéias investigadoras, cétricas e humanistas, na Itália renascentista; o aparecimento do protestantismo (com nova atitude para com o trabalho e a riqueza, vistos como positivos, não mais valorizando a vida de pobreza e contemplação espiritual, como fazia a igreja católica); 3) as lentas modificações sociais, como a urbanização, o surgimento de estradas, o progresso técnico, a contabilidade racional, a curiosidade científica, a adoção da idéia do “homem econômico”.

Se o problema da sobrevivência não seria mais resolvido pela tradição ou pela autoridade, mas por homens livres em busca do lucro, unidos pela idéia de mercado, o novo sistema ganha o nome de capitalismo, e ele precisa de uma filosofia que o defenda. Filósofos sempre foram desinteressados do mundo diário do trabalho. No século XVIII, uma nova escola aparece, a Aritmética Política: o grande princípio unificador da sociedade não é o tesouro, mas o comércio. Da confusão de possíveis explicações surge um filósofo, Adam Smith, com o *Exame da natureza e das causas da riqueza das nações*. Ele formula um programa econômico.

Para o historiador Edwin Emery, é significativo que “os partidos emergiram ao mesmo tempo em que os jornais começaram a ser uma força nos negócios políticos e sociais de um povo interessado mais e mais no governo” (Emery, 1962: 18).

A alta qualidade literária do jornalismo produzido então, de acordo ainda com Emery, está nos “jornais de ensaio”, que continuam a despertar interesse e leitura entre estudantes. Dois dos mais conhecidos são o *Tatler*, publicado entre 1709 e 1711, e o *Spectator*, que existiu em dois períodos distintos: entre 1711 e 1712 e depois, em 1714. Ambos eram produtos primeiro de Richard Steele e depois de Steele com Joseph Addison. Era impresso de um lado da folha e vendido a um centavo e ganhou popularidade. “O *Spectator* tinha edição diária e certa vez atingiu 60 mil leitores”, registra Emery, o que deixou “os patrocinadores orgulhosos” (Emery, 1962: 23). Daniel Defoe editou o *Mist's Journal*, entre 1717 e 1720. Alguns especialistas chegam a dizer que Defoe é o pai do moderno editorial.

Essa relação do jornalismo com a literatura não se deu somente no conteúdo dos textos. Sempre que alguma coisa se destacava da efemeridade da folha de jornal, poderia ganhar sobriedade ao ser publicado como livro. John Trenchard e Thomas Gordon, por exemplo, publicaram a série “Cartas de Cato” (o pseudônimo que usavam) no *London Journal* (que depois se tornou *British Journal*), entre 1720 e 1723. Eram ensaios a respeito da responsabilidade do governo de proteger cidadãos em períodos de quedas das finanças e de liberdade, religiosa ou de expressão. Em 1724, a série foi organizada e publicada em quatro volumes.

Entretanto, uma série de proibições, censuras e entraves atrapalhou — ou pelo menos criou obstáculos razoáveis — o desenvolvimento mais rápido. Em 1712, a ala conservadora na Inglaterra — os *tories* — conseguiu implantar um imposto aos jornais e anúncios. A idéia era restringir a imprensa por sanção econômica. Além disso, o preço do papel permaneceria elevado, o que tornava os jornais caros e pouco acessíveis. Permaneceram assim por 140

anos. De acordo com Emery, como resultado disso os jornais britânicos “tinham pequena circulação e tamanho até a década de 1850” (Emery, 1962: 24). A trajetória da mídia é paralela a de quem se encontra no poder, com contratempos no meio do caminho.

Para adquirir um ar em torno de si que parecesse nobre, o escritor inglês Daniel Foe (Ilustração 1, abaixo) acrescentou ao nome um “de” honorífico e passou a se chamar Daniel



Ilustração 1 Daniel Defoe

Defoe. Essa mudança ocorreu na década de 1690, quando ele tinha mais de 30 anos. Numa dessas imagens comuns produzidas na época, o escritor aparece com um casaco grosso, um lenço em volta do pescoço e a típica peruca da época, com cabelos longos e encaracolados. Tem um rosto comum, nariz afilado, longo, lábios finos, testa alta. A representação convencional de um nobre, o que ele tentou se tornar ao acrescentar o “de” ao sobrenome. Abaixo do quadro lê-se: M. Daniel De Foe, autor de *True Born Englishman* [Um inglês bem nascido]. O título é de um poema que recebeu várias edições, dez legais e mais de 80, piratas.

A mudança no sobrenome se deu após a coroação de William III, em 1689. Isso permitiu a Defoe, que apoiava o rei, desempenhar várias funções públicas e iniciar carreira de escritor. No século seguinte, o XVIII, essa carreira ganhou peso e reconhecimento. Como negociante, nem sempre foi bem sucedido. Algumas especulações de alto risco — por exemplo, a produção de almíscar para perfumistas — levaram-no à falência em 1692, com dívida acumulada em 17 mil libras. Foi mandado em 29 de outubro de 1692 à prisão de Fleet, que havia sido construída em 1197 às margens do rio de onde tirou o nome, mas ao sair fez esforço honesto para pagar os credores. Pagou 12 mil libras, e o restante da dívida ficou sem ser resolvida. Fleet era um lugar pavoroso. “Muitos presos, para se alimentar, comiam ratos. Dividiam celas com cadáveres de outros prisioneiros, mortos por doença ou sofrimento. Suas mulheres e filhas, quando iam visitá-los, costumavam ser violentadas pelos carcereiros”, registra Fernando Martínez Laínez (Laínez, 2005: 252).

Não foi a única vez que Defoe acabou indo parar na prisão. Sua vida foi um tanto atribulada e a carreira de escritor, intensa. Uma lista produzida por um estudioso de Daniel Defoe, chamado Robert Moore, indica a produção total de 548 volumes isolados. No meio de tantos livros, um de ficção se destacou. Trata-se de *Robinson Crusoe*. Ou bem, esse é o nome curto que se atribui hoje ao livro. Porque quando foi publicado, em abril de 1719, sem o nome do autor na capa, como era comum na época, ele se chamava *The Life and Strange*

Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: That Lived Eight and Twenty Years all alone in an uninhabited Island on the Coast of America, near the mouth of the Great River Oroonoke; Having been cast on the Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself, With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pirates. Written by himself [A vida e as admiráveis, surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinheiro de York; que viveu vinte e oito anos completamente só em uma ilha desabitada na costa da América, perto da foz do grande rio Orinoco; atirado na praia por um naufrágio, no qual morreram todos, exceto ele, com um relato de como foi afinal curiosamente libertado por piratas. Escrito por ele mesmo]. Foi o livro que o tornou conhecido pelos séculos posteriores, e as razões são muitas.

O sucesso aconteceu ainda durante a vida de Defoe, que viu oito edições diferentes do livro. Chegaram a circular também cinco edições piratas e houve uma versão seriada para o jornal *Original London Post Or Heathcote's Intelligence*. A edição saiu entre 7 de outubro de 1719 e 30 de março de 1720. Na relação estabelecida por Robert Moore, *Robinson Crusoe* é o 412º título, e talvez Defoe não tenha se dado conta da importância que seria posteriormente atribuída ao livro. Afinal, no mesmo ano em que publicou *Robinson Crusoe*, Defoe lançou outros 15 títulos.

O escritor, nesse período, não recebia ainda direitos autorais, embora a primeira lei de direitos autorais, chamada de Estatuto de Anna, estivesse em prática desde 10 de abril de 1710. A cada livro que entregava ao livreiro, um autor receberia em média cinquenta libras. Livreiro era o nome que se dava na verdade a quem cumpria o papel de editor, responsável por praticamente tudo em relação ao livro. As reedições eram vantajosas para o livreiro, não para o escritor. No caso específico, o livreiro era um conhecido editor de títulos populares, W. Taylor. Demorou para Defoe encontrar esse livreiro, que pagou somente dez libras pelo manuscrito.

Em agosto do mesmo ano de 1719, Defoe lançou a continuação, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe: Being the Second and Last Part of his Life* [As novas aventuras de Robinson Crusoe: Sendo esta a segunda e última parte de sua biografia]. Entretanto, o título não estava exatamente correto, porque em agosto de 1720 Defoe lançou o que, desta vez para valer, seria o último livro, *Serious Reflections during the Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of Angelick World* [Reflexões graves de Robinson Crusoe, quando vivo, sobre suas admiráveis, surpreendentes aventuras: com sua visão do mundo angelical]. Houve reimpressões do segundo volume, mas não tantas quanto o primeiro. O

terceiro foi o que menos teve reimpressões. Claro, o primeiro livro, quando dois terços da narrativa são a tentativa solitária de Robinson Crusoe de sobreviver na ilha, são bem mais interessantes para o leitor. Embora Defoe tenha dedicado somente cinco anos da vida “prioritariamente à ficção”, como registra o estudioso Ian Watt (Watt, 1997: 154), é por essa obra de ficção em particular que foi e continua a ser lembrado.

O Defoe que interessa a este trabalho é o que escreveu *Um diário do ano da peste*, publicado originalmente em 1721, dois anos depois de *Robinson Crusoe*. O livro só está identificado ao final do texto, com as iniciais H. F. Trata-se de um relato a respeito do surto de peste bubônica no verão londrino de 1665. O texto se apresenta como história verídica, embora no período da peste Defoe contasse com apenas quatro anos de idade. A peste bubônica havia aparecido em 1333 no Extremo Oriente. É uma infecção altamente transmissível, causada pela bactéria *Yersinia pestis*, conhecida ainda como *Pausteurella pestis*, que ataca o sistema linfático. Dez dias depois do contágio, os gânglios linfáticos do pescoço, axilas e virilhas incham dolorosamente. Surge uma primeira e mais proeminente íngua, o “bubo”, e em seguida outros menores. O doente sente dor de cabeça, calafrio, febrões, dores lombares, taquicardia, delírio e vômitos.

A peste atingiu a Criméia em 1343 e infectou mercadores genoveses. Matou um terço da população mundial, o que levou o escritor e pesquisador Isaac Asimov a afirmar anos mais tarde: “Nenhuma tragédia de que temos conhecimento, antes ou depois desse acontecimento, chegou tão próximo de extinguir a humanidade” (Asimov, 1993: 182). Na Londres de 1665, matou 17,4 mil dos 93 mil habitantes. Ou seja, virou pandemia. De forma endêmica, existia nas docas da cidade há algum tempo, trazida por ratos de porões de navios estrangeiros. A contaminação se deu por meio de cães e gatos que comeram ratos infectados, além das pulgas destes animais. O surto da peste só foi controlado por outra tragédia, o grande incêndio, que em 1666 destruiu meia cidade em quatro dias.

Embora não possa ser tomado como relato factual, o livro de Defoe apresenta muita informação verídica. Na apresentação do texto em edição brasileira, o tradutor Eduardo Serrano San Martin fala dessa simbiose entre ficção e fato: “O autor emprega métodos jornalísticos na ficção, criando um primeiro modelo de narrativa objetiva, com muitas das técnicas utilizadas até hoje na ‘reportagem jornalística’, a dita ‘primeira versão da História’” (San Martin *apud* Defoe, 2002: 7).

Boa parte do levantamento de material feita pelo escritor veio dos folhetos e livros publicados na época, como *London's Dreadful Visitation* [A provação terrível de Londres],

para as estatísticas, e *Necessary Directions for the Preventions and cure of the Plague* [Orientações necessárias para a prevenção e cura da peste] para os procedimentos médicos. Nesse ano de 1665, começou a ser publicado em Londres o jornal *Oxford Gazette*, enquanto a corte fugia da peste. Em termos estritos, foi o primeiro periódico a encontrar as verdadeiras qualificações de um jornal: a) ser publicado pelo menos uma vez por semana; b) ser produzido por meios mecânicos; c) estar disponível para quem quiser pagar; d) publicar qualquer coisa que interesse ao público; e) ter apelo para um público de capacidade medianamente alfabetizada; f) ser oportuno; e, por fim, g) ser estável (Emery, 1962: 5). O *Oxford Gazette* era publicado duas vezes por semana, com permissão real. Emery explica: “Depois de 24 edições, a publicação se tornou o *London Gazette*, quando a corte voltou à capital. Continuou a ser publicado através do século XX como o órgão oficial da corte” (Emery, 1962: 16).

No começo do relato de Defoe, o narrador fala da chegada da peste à Holanda e aproveita para comentar o papel que os jornais desempenham na disseminação de rumores: “Naqueles dias, não tínhamos coisas que eu ainda viveria para ver em prática, como os jornais impressos para espalhar rumores e informar sobre os acontecimentos e para melhorar as coisas pela imaginação dos homens” (Defoe, 2002: 13). A informação circulava por meio de cartas e conversas informais.

Ao falar a respeito das mudanças que a peste provocou no comportamento das pessoas nos bairros mais atingidos pela peste, Defoe é enfático:

Se fosse possível representar exatamente aqueles tempos para aqueles que não os viram, dando ao leitor a devida idéia do horror que se apresentava em toda parte, seria preciso criar imagens em suas mentes e enchê-las de pavor. Bem pode-se dizer que Londres estava toda em lágrimas. As carpideiras, na verdade, não saíam pelas ruas e ninguém se vestia de preto ou mandava fazer um traje formal de luto nem pelos amigos mais íntimos, mas as vozes das carpideiras eram claramente escutadas nas ruas. (Defoe, 2002: 29)

Quem podia, havia abandonado a cidade. Os negócios do narrador mantêm-no em Londres, e ele às vezes percorre várias ruas vazias. A população que fica, logo se torna indiferente à quantidade de mortes que ocorrem em volta. Além disso, há o aumento de todo tipo de charlatões, farsantes, curandeiros, impostores. Fazem previsões e lançam profecias. Aproveitam para vender poções, antídotos, filtros, amuletos.

Alguns eram tão inflamados e atrevidos que percorriam as ruas pregando suas profecias, fingindo serem enviados para rezar pela cidade. Um deles, em particular, como Jonas para Nínive, gritava pelas ruas: “Daqui a quarenta dias Londres será destruída”. Não tenho certeza se dizia daqui a quarenta ou daqui a poucos dias. (Defoe, 2002: 34)

Isso gerou um novo tipo de comércio, baseado no medo das pessoas e na capacidade de ganhar dinheiro com o medo alheio. Cartomantes, astrólogos, magos, todos diziam ter cura para a peste ou faziam previsões quanto à possibilidade de escapar dela. Os principais clientes eram os criados, preocupados com a manutenção de seus empregos, ou com a hipótese de serem deixados para trás, caso os patrões decidissem ir para o interior. Mesmo o governo tomou decisões distintas do que se espera de um planejamento urbano baseado em racionalidade, estimulando devoção, rezas públicas, dias de jejum “e recolhimento moral para confissões públicas de pecados e súplicas à misericórdia de Deus para que afastasse a terrível punição que pairava sobre suas cabeças” (Defoe, 2002: 42). Acresça-se a isso a proibição de jogos de azar, o fechamento de salões de bailes públicos e casas de músicas. Subiram as vendas de pílulas preventivas contra a peste — sem qualquer efeito comprovado — e poções, antídotos e emplastos de toda ordem.

Cartazes tomaram conta dos muros, anunciavam um eminente médico, uma senhora de Nápoles que conhece a fórmula para prevenção do contágio, uma velha senhora que testou seus conhecimentos com sucesso na última peste etc. (Defoe, 2002: 44 ss.). O pânico cresceu quando as pessoas se deram conta de que nada daquilo impedia o avanço da morte. Um outro passo então se processou: as confissões de crimes de toda ordem, roubos, assassinatos, sem que ninguém se desse ao trabalho de investigar.

No princípio, e por pouco tempo, alguns sacerdotes visitavam os doentes, mas isso não deveria ser feito. Entrar em determinadas casas era morte certa. Mesmo os que sepultavam os mortos e eram as criaturas mais endurecidas da cidade, às vezes recuavam tão aterrorizados que não se arriscavam a entrar em casas onde famílias inteiras foram eliminadas juntas, em circunstâncias particularmente horripilantes, como algumas foram. Isso, é claro, no primeiro surto da doença. (Defoe, 2002: 48-9)

O prefeito de Londres, John Lawrence, e os vereadores, começaram a tomar providências para impedir o alastramento da doença. Mas uma das regras criadas era cruel: uma casa supostamente contaminada deveria ser lacrada com todos dentro, doentes e sãos, e um vigia permaneceria à porta. Isso fez com que muitas pessoas que poderiam se manter

saudáveis fossem contaminadas. “Muitos morreram nesse miserável confinamento”, registra Defoe, “quando faz sentido crer que não teriam se contaminado se tivessem liberdade, embora a peste estivesse em suas casas” (Defoe, 2002: 63). Em decorrência desta medida, cresceu não apenas a violência, mas os mecanismos de driblar a lei e fugir.

É um tipo de relato jornalístico, em que pese algumas liberdades que não são aceitáveis para os padrões atuais, que permite saber o que foi a peste em Londres. O teórico de comunicação Albert Chillón defende no livro *Literatura y periodismo* que *Um diário do ano da peste* é uma “reportagem romanceada” (Chillón, 1999: 77, grifo do autor). No livro de Defoe, ele recompila dados documentais, entrevista sobreviventes e monta uma “indagação retrospectiva”. Mas, mais que isso, consegue dar aos personagens relevo, volume e densidade (Chillón, 1999: 78).

Para Chillón, o jornalismo e o romance cresceram juntos, e só se pode entender a origem e a formação de um se se fizer o mesmo pelo outro. Ele não quer dizer com isso que grandes escritores de ficção se dedicaram também ao jornalismo, mas que, do século XVIII até o século XIX aparece com força, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, aquilo que chama de “sensibilidade realista”:

Tal sensibilidade nasceu como expressão da necessidade de conhecer as novas realidades sociais emergentes, e se modelou em duas grandes modalidades narrativas de cultura e comunicação: por um lado, o romance e o relato realistas, dedicados a configurar representações *ficcionais* da experiência individual e social; e, por outro, as diversas modalidades da antiga prosa testemunhal e do incipiente jornalismo de difusão ampla, dedicados a proporcionar aos crescentes públicos leitores representações e avaliações *factuais* sobre o que se entende de chamar “realidade social”. [...] entre o *ficção* e o *factual* se desenha um arco sutil de formas representativas — e imaginativas, portanto — característico da sensibilidade moderna. (Chillón, 1999: 80, grifos do autor)

No Brasil, entre 1904 e 1905, o jornalista João do Rio (1881-1921) fez uma série de entrevistas com escritores, a respeito da relação entre jornalismo e literatura, sem se preocupar com a distinção entre jornalismo veiculado quer em revistas, quer em jornais. Para ele, bastou a discussão entre os dois campos: literatura e jornalismo. Em 1907, publicou o resultado do levantamento sob o título *O momento literário*. Ele havia enviado cinco perguntas a mais de cem pessoas. Fez 11 entrevistas e recebeu 25 cartas de volta. Entre as questões, uma era crucial: em que medida o trabalho no jornalismo ajuda ou

prejudica o trabalho de escritor? Em tom de crítica a essas relações promíscuas, o escritor Luis Edmundo (1878-1961) respondeu que duas instituições são fatídicas para o homem de letras: “Uma é a política, a outra é o jornalismo” (Rio, 1994: 96). Ênfase na resposta contrária foi fornecida por Medeiros e Albuquerque (1867-1934), que comparou a baixa produtividade do escritor a uma prisão de ventre intelectual: produzir no ambiente de pressão do jornal, portanto, seria fator benéfico para o treinamento do escritor que tivesse o problema. O fato é que, quanto mais o jornal se profissionalizou, mais distanciado ficou da literatura: empurrou-a primeiro para os suplementos literários de fim de semana e daí para resenhas de lançamentos, relegando boa parte do que se produziu de literário no país à jurisdição principalmente de revistas.

No livro *Pena de aluguel*, que atualiza a pesquisa de João do Rio para os anos 1990, Cristiane Costa (1964-) comenta que o ponto de separação entre as duas áreas se dá a partir dos anos 1920, com o trabalho na imprensa feito por Oswald de Andrade (1890-1954), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Graciliano Ramos (1892-1953).

Limpando o terreno para uma separação radical das técnicas literárias e jornalísticas que culminou com a importação do modelo americano de objetividade, nos anos 50, esses escritores transformaram sua busca por um texto moderno, expurgado de barroquismos e seco de adjetivos, numa cruzada contra ornamentos e penduricalhos na imprensa. (Costa, 2005: 15)

Ao mesmo tempo, a literatura foi sendo empurrada para fora das redações. O primeiro passo foi confiná-la aos suplementos de fim de semana, para em seguida restringi-la a textos de resenha, se muito. Isso foi resultado da profissionalização crescente do jornalismo e de uma perda consistente de status por parte da literatura. Curiosamente, o texto de Cristiane Costa faz eco ao de João do Rio ao colocar a questão a respeito da presença do jornalismo na vida do escritor — o que essa atividade prejudica ou ajuda no exercício literário —, como se só o que importasse na equação fosse o desempenho do escritor. Seria possível inverter diametralmente a pergunta: “Em que medida o exercício da literatura ajuda ou atrapalha a atividade de jornalista?”, e com isso vislumbrar como *mais importante* o trabalho jornalístico. Acontece que essa perspectiva de rivalizar ou atritar as duas áreas não parece a mais inteligente: melhor seria perceber como ambas podem se beneficiar mutuamente, mesmo considerando as particularidades e dificuldades que o trânsito entre as duas áreas freqüentemente apresenta aos que se dispõem a cruzar as fronteiras, e que fica bastante

claro com a leitura do texto de Cristiane Costa. “Poderia o jornalista efetivamente matar o escritor que existiria dentro dele?”, ela se pergunta, a certa altura (Costa, 2005: 204). Para responder a isso, no entanto, Costa primeiro define o que os torna “tão diferentes”. Ela havia mencionado a importância da ficção misturada a jornalismo, entre os anos 1960 e 1980, o que gerou o conceito de *faction*, fato relacionado à ficção, no romance-reportagem. Mas o que fica claro é a tentativa constante de demarcar as fronteiras — e deixar cada qual de um lado, jornalistas e escritores minimamente misturados. A grande reportagem será um tipo de fratura importante nessa visão dicotômica em que ambos os lados preferem permanecer entrincheirados.

2.2.3. Ascensão do jornalismo nos Estados Unidos

A nação nova que surgia na colônia enfrentou situação parecida com a da Inglaterra. Embora os colonos tivessem formação educacional elevada e quisessem transmitir isso aos descendentes — seis anos depois da fundação da Nova Inglaterra, criaram a escola Harvard, em 1636 —, jornalismo de verdade só foi aparecer em abril de 1704, com o *Boston News-Letter*, de John Campbell. Começou com um cozido (ou seja, um texto que compila vários outros num mesmo compósito) das notícias que vinham de jornais londrinos, velhas de semanas.

A circulação dificilmente ultrapassava os trezentos exemplares — havia uma dificuldade de circulação em função da natureza algo oficial do jornal de Campbell, que nunca conseguiu um número suficiente de assinantes. É provável que a linha muito oficial adotada pelo periódico tenha contribuído para isso.

O que vai romper esse círculo vicioso é o aparecimento de *New England Courant*, em 1721, publicado em Boston por James Franklin, o irmão mais velho de Benjamin. Era um jornal com conteúdo rebelde e estilo ousado.

James Franklin era dono de uma das melhores livrarias da cidade, e conhecia as publicações que vinham da Inglaterra. Sabia como agradar o interesse dos leitores. Conseguia melhorar as páginas zombando os rivais, e publicava algo que interessa ao tema aqui: histórias de interesse humano, o que os norte-americanos chamam de *features*, “iguais as que Charles A. Dana iria popularizar no *New York Sun* um século e meio mais tarde” (Emery, 1962: 49).

O *Courant* serviu para preencher um vazio literário. Reproduzia ensaios do *Spectator* de Steele e Addison, e do *Guardian*. Benjamin Franklin imitou muito bem o estilo de Steele

e Addison, e inventou um pseudônimo, Silence Dogood (algo como Silêncio Fazbem), com o qual assinava ensaios. Nem o irmão sabia quem estava por trás do pseudônimo. O livro de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* também era publicado em jornais da colônia.

A partir de 1725, os jornais começaram a crescer muito rapidamente nas colônias inglesas que mais tarde seriam os Estados Unidos da América. Entre os que vale a pena mencionar está o *New England Weekly Journal*, de Samuel Kneeland, porque este editor descobriu a importância de manter correspondentes em comunidades vizinhas. A lógica é que a notícia local é sempre atraente, não importa quão trivial seja.

As manchetes, no entanto, só apareceriam no jornalismo norte-americano depois de 1750, e assim mesmo eram raras. As únicas ilustrações eram os colofões, ou seja, as marcas registradas dos impressores, e de vez em quando uma xilogravura num anúncio. O papel era importado da Inglaterra, embora alguns poucos se arriscassem a fabricá-lo. Era feito de trapos, mas tinha durabilidade.

A partir da segunda metade do século XVIII, pessoas alfabetizadas nas colônias inglesas da América tinham algum jornal como fonte de informação. No ano de 1750, havia 14 semanários nas seis colônias mais populosas. Começaram a aparecer também bi-semanários ou tri-semanários. Editores começaram a fazer dinheiro. A explicação para o crescimento da imprensa encontra-se parcialmente no crescimento populacional, facilidades nos transportes e nas comunicações, além do aumento de tensões políticas, que culminariam com a guerra pela independência (1775-1776). O grande desenvolvimento da imprensa na primeira metade do século XVIII foi “sua vitória sobre as forças que teriam restringido aquela liberdade” (Emery, 1962: 70). Para o historiador, essa vitória foi decisiva: tornou a imprensa a mais poderosa arma dos revolucionários. Durante os conflitos separatistas que culminaram com a independência, as pessoas começaram a acreditar cada vez mais naquilo que viam impresso no jornal. Claro, esses jornais apareciam em regiões específicas, junto ao mar. Frank Luther Mott diz que a concentração de jornais se deu precisamente nas cidades costeiras: “Três quartos das cidades que possuíam jornais antes de 1765 eram com portos marítimos” (Mott, 1962: 4).

Comerciantes que prosperaram estavam à procura de investimentos. Além disso, publicar anúncios era o mecanismo para fazer bens circularem. Publicitários aprenderam rápido algumas lições. Por exemplo, que a mensagem deve ser simples e direta para atingir a maioria do público, ou que a apresentação deve ser atraente. Isso permitiu abrir caminho para experiências com tipologia, ilustração, paginação e legibilidade. Por volta de 1720, o

tipógrafo William Caslon começou a modificar a tipologia criada por Nicolas Jenson no século 15. Logo em seguida, essa tipologia foi adotada pelos impressores norte-americanos.

Aumento nas taxas educacionais também é um fator que contribuiu. Entre outras explicações para esse aumento na educação, encontra-se uma simples tecnologia: a lamparina de óleo de baleia, que permite desfrutar de leitura à noite.

Fazer jornal, no entanto, não era atividade que, em geral, desse certo. Entre 1690 e 1820, 2.120 jornais apareceram em cena nos Estados Unidos. Apenas 34 duraram uma geração. Nos dois primeiros anos, sumiam do mapa.

O desenvolvimento do sistema postal também colaborou bastante para a expansão da imprensa. O governo baixou duas leis postais, em 1782 e em 1792, nas quais se determinava que material de informação e educacional poderia ser enviado pelo correio com tarifas bem pequenas. Os legisladores acreditavam fazer investimento cívico com essas medidas.

É neste período que aparecem os editoriais. Até então, os jornais recebiam colaborações dos leitores, em geral assinadas com pseudônimo. Este crescimento pode ser expresso em números: em 1820, os Estados Unidos publicaram mais de 50 mil títulos, entre livros, revistas e jornais.

O surgimento de uma imprensa operária é resultado da revolução industrial, bem como de uma necessidade de reconhecimento dessa nova classe trabalhadora. O primeiro jornal operário nos Estados Unidos é de 1827 — *The Journeyman Mechanic's Advocate*, da Filadélfia. Durou um ano. Faltava, entretanto, uma imprensa para o cidadão comum, não politizado. Embora a princípio os jornais que custavam um centavo (exemplares avulsos dos grandes jornais custavam em média seis centavos e, pior, eram vendidos, na maioria, por assinatura, ao contrário dos jornais populares, que eram vendidos nas ruas) fossem altamente sensacionalistas, em dez anos o quadro mudou, e as demandas se modificaram, de modo que esses jornais passaram a oferecer conteúdo diferenciado.

O *New York Sun* surgiu em 3 de setembro de 1833, fundado por Benjamin H. Day. Ele havia fundado uma gráfica que não estava indo bem e, como medida de desespero, decidiu fundar um jornal. Havia acompanhado esforços de lançar jornais de um centavo em Boston, Filadélfia e Nova York. O *Sun* era impresso em quatro páginas. A primeira página tinha quatro colunas e nenhum destaque para manchetes. Os acontecimentos locais, principalmente os violentos, dominavam. Em seis meses, o *Sun* tinha circulação de oito mil exemplares, quase o dobro do rival mais próximo. Em 1837, a tiragem atingiria a casa dos 30

mil exemplares diários, “mais do que o total de todos os jornais diários de Nova York juntos quando o *Sun* apareceu” (Emery, 1926: 215).

Um dos nomes do sucesso do jornal foi George Wisner. Contratado para escrever a respeito de tribunais, notadamente aqueles próximos a Bow Street, região violenta, ele recebia quatro dólares por semana, mais uma parte nos lucros. Foi sucesso imediato e dentro de um ano era co-proprietário do jornal. Para Edwin Emery, tudo isso estava num mesmo contexto:

Tal como a ascensão do trabalho organizado, o desenvolvimento de uma imprensa operária, o crescimento de um sistema de fábricas e a emergência do homem comum, o *Sun* era um exemplo brilhante do que a Era do Vapor estava fazendo com pessoas e instituições. Tal como as fábricas tornaram possível produtos baratos para distribuição em massa, os métodos das fábricas tornaram os jornais disponíveis para uma base mais e mais larga do público. A maioria dos empregados desses jornais de consumo em massa desempenhava trabalho especializado, tal como os trabalhadores das fábricas. Algumas das satisfações de fazer um produto do começo ao fim foram confiscadas. Mas de todo modo, a imprensa de um centavo era uma manifestação da revolução industrial vindoura tanto quanto o cortiço, a agitação dos trabalhadores explorados para conseguir assistência e a tendência para a urbanização o eram. (Emery, 1962: 216-7)

Se fosse o caso sacrificar o fato para conseguir público, pior para o fato. Por exemplo, o *The Sun* quase triplicou a tiragem em 1835 quando um dos repórteres, chamado Richard Adams Locke, escreveu uma série de artigos com a pretensão de descrever a vida na lua. Os leitores também começaram a mostrar interesse por assuntos do governo, desde que temperados por um estilo mais vivo. O cunhado de Benjamin Day, Moses Y. Beach, que assumiu o *Sun* em 1837, usou parte dos lucros para adquirir uma prensa cilíndrica fabricada pela R. Hoe & Co, Inc., que produzia quatro mil exemplares por hora. A venda era feita nas ruas por um sistema conhecido como “Plano de Londres”. Consistia em vender cem exemplares aos vendedores por 67 centavos, que revendiam cada exemplar ao público em geral por um centavo, o que gerava um lucro, para o vendedor, de 33 centavos a cada cem exemplares vendidos. Quanto mais iniciativa tivesse o vendedor para *gritar* o produto, melhor.

As mudanças afetaram os rumos tomados pelo jornalismo produzido então. São três os fatores que controlam o desenvolvimento de um jornal: o público leitor, o sistema de

comunicações e o progresso da produção (Emery, 1962: 245). Todos esses fatores sofreram alterações ao longo da primeira metade do século 19.

As mudanças também envolveram a literatura, a economia e a educação do período situado entre 1830 e 1850, tido por muitos como um momento de calma, até mesmo de enfado. Tear elétrico, o barco a vapor, o telégrafo magnético são algumas das invenções deste período que provocariam mudanças no modo de vida dos norte-americanos — e vale lembrar que foi este o momento de expansão da malha ferroviária.

Os editores aprenderam que havia interesse por notícias em primeira mão e fizeram de tudo para consegui-la, principalmente no que diz respeito a notícias estrangeiras. O que ficou claro é que as notícias que chegam primeiro interessam mais e ajudam jornais a se vender melhor para leitores. A pressa é um dos atributos atrelados à informação, a partir deste momento histórico. Em prejuízo da qualidade? Sem dúvida. O que norteia aqui é a lógica do capitalismo: o que ajuda a vender deve ser promovido acima de quaisquer outras considerações.

Uma reunião de donos de vários jornais de Nova York — James Gordon Bennett e Frederic Hudson, do *New York Herald*; coronel James Watson Webb e o assistente, Henry Raymond, do *Courier and Enquirer*; Horace Greeley, do *New York Tribune*; Moses Y. Beach, do *New York Sun*, Erastus Brooks e James Brooks, do *New York Express*; David Hale e Gerard Hallock do *New York Journal of Commerce* — aconteceu em maio de 1848, e esses senhores chegaram a um acordo: os seis gostariam de receber notícias internacionais de Boston, por telégrafo, ou retransmitidas de Halifax (no centro da Inglaterra). “Uma semana depois, Raymond concordava com um contrato em nome da ‘Associated Press’, sustentado por um pagamento de US\$ 100 por três mil palavras de notícias telegráficas e que determinava que as notícias seriam passadas adiante também para jornais na Filadélfia e Baltimore” (Emery, 1962: 255).

Jürgen Habermas (1929-), filósofo alemão que se alinhou à segunda geração da Escola de Frankfurt, tem um capítulo do livro *Mudança estrutural da esfera pública*, publicado em Frankfurt no início da década de 1960, voltado para as origens da imprensa. Segundo ele, a primeira fase foi marcada por empresas artesanais, e o editor tinha interesse em maximizar lucros. “A sua atividade”, escreve, referindo-se ao editor, “se limitava essencialmente à organização da circulação das notícias e a verificar essas próprias notícias” (Habermas, 1984: 213). Um segundo momento apareceu, mais político, e a ele Habermas chama de “jornalismo literário”. Esse “jornalismo literário” trouxe consigo um gênero: o artigo de

fundo. Essa mudança também trouxe variação no tratamento da publicidade. De acordo com Habermas, os antigos “editores” asseguravam base comercial para a imprensa, mas sem “comercializá-la enquanto tal” (Habermas, 1984: 215). A politização permitiu à imprensa funcionar como mediador e como fornecedor de potência, “não mais apenas um mero órgão de transporte de informações e ainda não instrumento da cultura consumista”. É o tipo de jornal que vai ganhar fôlego em épocas revolucionárias: há um dado que aponta a criação de mais de 200 jornais entre fevereiro e maio de 1789, na França (Habermas, 1984: 216).

Nos dois momentos, os jornais sofreram censura, mas como os do primeiro momento só veiculavam notícia, a resistência não aparecia nas páginas. Coube à segunda vertente afirmar a função crítica da imprensa. O capital só será investido secundariamente aí, portanto. A passagem para uma imprensa com chances de lucro comercial acontece, na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos nos anos 30 do século XIX. “A colocação de anúncios possibilita uma nova base de cálculos”, avalia Habermas. “Com preços bastante mais baixos e um número muito maior de compradores, o editor podia contar com a possibilidade de vender uma parte proporcionalmente crescente do espaço de seu jornal para anúncios” (Habermas, 1984: 216-7). Nessa terceira fase, a imprensa aprendeu a ser um empreendimento que retira páginas editoriais para introduzir na maior sem cerimônia anúncios publicitários, o que gerou, décadas depois, brincadeira comum nas redações brasileiras, em que se pergunta o que é notícia, para em seguida responder que são as letras espremidas entre um anúncio e outro. Agora, ao contrário da primeira fase, o importante é a organização capitalista, a empresa jornalística como sociedade anônima.

O nome Associated Press só começou a ser usado de forma corrente em 1860, mas uma coisa fica clara: o grupo é o precursor desse tipo de associação, hoje chamado de agência de notícias.

A expansão territorial dos Estados Unidos deu-se com a compra da Louisiana em 1803, da Flórida, em 1810-19, e, depois da guerra mexicano-americana (1846-8), a compra do Texas, da Califórnia e do sudoeste. Quando a guerra foi declarada, as linhas do telégrafo chegavam até Richmond, na Virginia, estado próximo a Nova York.

Outro conflito que desempenhou importante papel foi aquele entre o norte e o sul do país, conhecido como Guerra Civil (1861-1865). As razões foram somente na menor das partes os debates em torno da escravidão. Os temas em discussão eram muito mais acerca do controle do poder no parlamento, que terminaria nas mãos do Norte industrial, por

causa do aumento populacional. Embora a escravidão não fosse o principal mote, tornou-se importante argumento para convencer a entrar na batalha, e nesse ponto a imprensa teve um papel a desempenhar. A escravidão funcionou como senha para simplificar problemas complexos e estimular a massa humana que sacrificaria a própria vida na guerra. O número de mortos foi bem grande: 61 mil (Azevedo, 1999: 221).

Em Nova York, a voz dissonante contra a abolição foi do *New York Herald*, de James Gordon Bennett. Deu apoio ao presidente Abraham Lincoln, de má vontade, quando a batalha começou. Os jornais estavam fortes, prosperavam, e seriam testados nesse duro período que se seguiu. Embora monótonos para padrões atuais, a aparência e a legibilidade melhoravam pouco a pouco.

Chamada de “o conflito irreprimível”, a Guerra Civil afetou todos os aspectos de se produzir jornalismo. De acordo com Edwin Emery:

Reportagem, edição, circulação, impressão, anúncios e ilustração foram todos modificados durante o conflito. As relações entre a imprensa e o governo também mudaram neste período. Um dos problemas sérios da guerra era como manter o público informado corretamente sem dar ajuda ou conforto para o inimigo. Esse foi o primeiro ensaio moderno mundial de combate de massa — envolvendo ambos, militares e civis. Foi uma das guerras mais caras em termos de homens e dinheiro jamais lutadas até aquele período. E porque uma grande faixa das populações se opunha à disputa sangrenta de ambos os lados das linhas, havia crítica franca e contínua contra ambas as administrações. O meio mais comum para essa expressão era o jornal. (Emery, 1962: 284)

O que a imprensa desfrutou de liberdade, no entanto, jamais se repetiu em outro cenário. De acordo com Emery, os repórteres tinham que ser quase heróis para conseguir fazer relatos de batalhas ocorridas em áreas remotas. “Jornalistas estavam em toda parte”, diz ele (Emery, 1962: 301). “Eles percorreram o sul muito depois que sua detenção pudesse resultar em execução como espiões.” Alguns já eram conhecidos, como Henry J. Raymond, do *New York Times*, que esteve na primeira batalha de Bull Run, em 21 de julho de 1861, e William Howard Russell, o correspondente britânico que havia ficado conhecido na Criméia (Emery, 1962: 301).

B. S. Osbon, filho de ministro protestante, trabalhava para o *New York World* em abril de 1861, quando testemunhou do convés de um veleiro naval o bombardeio ao forte Sumter. Escreveu o que se tornaria um modelo de *lead*, ou seja, o parágrafo de abertura de

uma notícia. Tornou-se um modelo que seria o novo estilo jornalístico desenvolvido pela guerra.

CHARLESTON, 12 DE ABRIL — *O baile começou. A guerra foi inaugurada.*

As baterias da ilha Sullivan, em Morris Island, e de outros pontos foram abertas contra o forte Sumter às quatro da manhã de hoje. Forte Sumter respondeu ao fogo, e um bombardeio pesado foi mantido. (*apud Emery, 1962: 301*)

Pouco tempo depois, Osbon foi contratado por Bennett para trabalhar para o *New York Herald*, por 25 dólares por semana (ganhava nove por semana no *World*). Albert D. Richardson, correspondente do *New York Tribune*, enviava relatos do sul por linhas telegráficas dos bancos nova-iorquinos, usando para isso um código criptografado. Ele acompanhou a batalha do forte Henry, no Tennessee, de um posto de observação localizado na copa de uma árvore. Além disso, acompanhou outras batalhas e, no convés de um encouraçado, quase foi atingido por uma bala de canhão. Retirado das águas, foi feito prisioneiro pelos confederados, os soldados sulistas, e fugiu através das linhas de fogo.

Entre o fim da guerra civil norte-americana e a virada do século, uma grande quantidade de mudanças se fez sentir no panorama: industrialização, urbanização, mecanização, além de alterações sociais, culturais e políticas. O mesmo aconteceu com o jornalismo. Padrões e técnicas seriam modificados pelas novas tecnologias. Entre outros aspectos, Emery destaca a “passagem de bastão” ocorrida entre gerações: a morte, entre 1869 e 1878, de cinco líderes da era do jornalismo pessoal — Henry J. Raymond, fundador do *New York Times*; James Gordon Bennett, pai, fundador do *New York Herald*; Horace Greeley, fundador do *New York Tribune*; Samuel Bowles III, editor do *Springfield Republican*; e William Cullen Bryant, editor por meio século do *New York Evening Post* (*Emery, 1962: 316*). Os editores que os sucederam viram o país consolidar a expansão geográfica e a economia. Era tempo de refinar e amadurecer práticas dos antecessores: aumento no esforço por imparcialidade na captura de informações; independência entre pressão partidária e opinião editorial; campanhas ativas por interesses comunitários; intensificação na popularização do conteúdo, por meio do estilo de escrever e pela escolha subjetiva de assuntos; utilização de desenvolvimentos tecnológicos e formatos técnicos na criação de um produto mais interessante; e uma diminuição da influência pessoal no jornal diário, que se tornou uma instituição complexa.

Edwin Lawrence Godkin fundou a revista semanal *The Nation*, em julho de 1865, e sucedeu William Cullen Bryant como o espírito de liderança do *New York Evening Post*. Influência que se estendeu sobre praticamente todos os intelectuais de sua geração: os reitores das universidades de Harvard e Johns Hopkins, respectivamente Charles W. Eliot e Daniel Coit Gilman, James Russell Lowell, James Bryce, Charles Eliot Norton. Era uma revista voltada principalmente para questões sociais e políticas. Mas publicava resenhas e crítica literária, “escritas por eruditos proeminentes, que eram de grande qualidade” (Chielens, 1986: 463).

A idéia era fazer uma revista de opinião e crítica literária, defender a distribuição mais justa dos bens, defender melhores condições para os negros, discutir politicamente a importância da educação. Quando se pensa que o tema educação só entrou na pauta da mídia brasileira mais de um século depois disso, vê-se o quão determinante podia ser a visão em escala de um homem como Godkin. Em 1881, Godkin vendeu a *The Nation* para Henry Villard, mas continuou como editor da revista, agora encartada semanalmente no *The New York Evening Post*, que também havia sido comprado por Villard.

O que começou como transição de um período tranquilo a outro tornou-se revolução, com mudanças radicais. O jornalismo praticado por Charles A. Dana começou a ser substituído pelo tipo de jornalismo da nova era, o de Joseph Pulitzer, bem mais evidente na década de 1890.

Industrialização, com processos cada vez mais mecanizados, ascensão das cidades, facilidades de comunicação, era do metal, uso de eletricidade para energia elétrica e funcionamento de máquinas, novas invenções e negócios. Também: surgimento de sindicatos, exploração crescente de mão-de-obra, demandas por questões sociais e econômicas na ordem do dia. Entre 1865 e 1880, a riqueza nacional dobrou, e na virada do século dobrou novamente. A população também dobrou nesses 35 anos e concentrou-se em cidades. Gente num lugar relativamente próximo é muito bom para se resolver um dos principais nós da mídia impressa: a distribuição, que requer logística complexa para fazer os exemplares chegarem até a casa do leitor.

O capitalismo dinâmico encontrou solo fértil para expansão, e quando a maioria descobriu que a divisão de bens não seria justa, começaram protestos. Em 1860, havia 140 mil indústrias nos Estados Unidos.

Nesse cenário, muitos magnatas apareceram — os da indústria, os das finanças, até mesmo os que obtinham proventos de patentes de produtos. Mas havia também o receio de

superprodução e competição desastrosa como cenário. Instabilidade econômica também foi decorrente dessa mudança na direção do trabalho, com conseqüente falência de negócios mais fracos. Havia sempre a ameaça de pânico. Solução possível: alguns monopólios, que permitiam aos industriais limitar a produção, controlar a estabilidade de preços, mas, a qualquer brisa mais intensa, a regra era mesmo o “salve-se quem puder”. A companhia petrolífera Standard Oil desenvolveu o truste, por volta de 1880. Dez anos depois, o congresso reagiu com a lei Sherman antitruste, mas o resultado não satisfez os oponentes da indústria monopolista. A concentração de produção afetou todos os setores, inclusive o de mídia.

Acrescente-se ao quadro uma imigração intensa, e os problemas das cidades se intensificam. Às velhas correntes de migração irlandesa, inglesa e alemã, somaram-se novas: escandinava, polonesa, francesa-canadense, italiana, russa e húngara. Melhoras no sistema de água e esgoto foram rápidas, finda a guerra, bem como a pavimentação com asfalto, e a criação de pontes de aço sobre os rios, notadamente a ponte do Brooklyn, construída em 1883, por John A. Roebling. Em Chicago, um edifício de dez andares foi construído em 1885 e antecipou a era dos arranha-céus. O elevador é uma invenção muito antiga, mas em 1853, Elisha Graves Otis colocou em ação um dispositivo de segurança que funciona caso os cabos se rompam e, em 1889, apareceram os primeiros elevadores elétricos. O bonde elétrico, aperfeiçoado em 1887, foi adotado em várias cidades. Em 1895, havia 850 linhas elétricas em operação.

A revolução operada pela eletricidade foi intensa. As cidades mal começaram a instalar postes com o arco voltaico em 1879 e Thomas A. Edison inventou a lâmpada incandescente. Em 1882, a estação transmitiu luz para os escritórios da bolsa de Nova York, bem como para os escritórios do *New York Times* e para o *New York Herald*. Em 1898, havia 2.800 estações de energia elétrica no país, tanto empresas como casas possuíam luz, elevadores elétricos foram instalados — o que também permitiu a arquitetos aumentar o tamanho dos prédios. As invenções atingiam também o modo como a comunicação se fez. Em 1880, uma a cada mil pessoas tinha um telefone, inventado por Alexander Graham Bell, na década de 1870. Em 1900, era um telefone para cada cem pessoas, e as linhas intermunicipais cresceram tanto, que na virada do século cobriam todo o país. Os trilhos, que somavam quase 150 mil quilômetros em 1880, chegaram próximos de um ponto de saturação em 1900, com 310 mil quilômetros.

Nesse ambiente, parece óbvio que o jornalismo deixa de ser aventura pessoal para transformar-se em empreendimento corporativo. O crescimento das cidades permitiu concentração humana no mínimo interessante para facilitar a distribuição de jornais. Mas significou, necessariamente, maiores investimentos nesse setor. Basta olhar para os números da expansão para comprovar. Os diários subiram de 489, em 1870, para 1.967, em 1900. A tiragem total desses diários, que era de 2,6 milhões de exemplares, em 1870, estava em 15 milhões, em 1900. Um avanço parecido se deu no caso dos jornais semanais. Entre 1870 e 1900, o número de publicações semanais triplicou, de aproximadamente quatro mil para 12 mil. “Os semanais, no entanto, ainda representavam aventuras jornalísticas pessoais”, explica Emery, “e a revolução nos métodos dos jornais acontecia em nível dos diários, nas grandes cidades” (Emery, 1962: 346).

Tudo isso gerou as condições para uma mudança que é identificada como “novo jornalismo”. Principalmente, a vontade de as pessoas nas cidades conhecerem a nova vida nas cidades e possíveis interesses comuns com concidadãos, o que os diários poderiam proporcionar. Num cenário em que o país se unia por meio de novos meios de comunicação, o jornal se tornou o cronista da cena nacional.

Claro, houve também concentração de bens culturais — livrarias, museus, galerias de arte, bibliotecas, teatros, óperas — que começaram a despertar mais e mais o interesse dos habitantes das cidades. Bem como o progresso na educação e a vontade de uma vida melhor, com mais conhecimento. Tudo isso gerou desenvolvimento de meios de comunicação de massa, fossem jornais, revistas ou livros.

Não bastasse esse desenvolvimento todo nos níveis mais baixos do quadro educacional, os novos magnatas colocaram dinheiro nas universidades, o que permitiu o desenvolvimento tanto das ciências sociais, como naturais e físicas, bem como nas disciplinas de humanidades. A lei de Morrill, de 1862, que doou terras públicas, estimulou a criação de universidades no meio oeste e no oeste. Em 1865, Ezra Cornell criou a Universidade de Cornell, que se tornaria ponto de referência para muitas outras. O dinheiro dele veio do telégrafo elétrico. Um mercador de Baltimore criou a Universidade Johns Hopkins, em 1876. Um homem de negócios e de empresas de trem da Califórnia financiou a criação da universidade Leland Stanford, em 1885. E, em 1892, John D. Rockefeller bancou a fundação da Universidade de Chicago. Aos poucos, deixou-se de buscar formação universitária no exterior.

A ascensão da idéia de individualismo — expressa na teoria do cientista Charles Darwin e do filósofo Herbert Spencer, ambos ingleses, e dos norte-americanos William Graham Sumner, sociólogo, John Fiske, historiador, e John W. Burgess, cientista político — encontrou repercussão no “novo jornalismo”, aquele praticado por Dana, Godkin e Whitelaw Reid, sucessor de Greeley no *New York Tribune*, no início da década de 1870, e um dos correspondentes da guerra de Secessão mais ativos (Emery, 1962: 347-9). Uma das características desse “novo jornalismo” foi exatamente a defesa do “homem comum” em editoriais, o que foi feito por editores como Joseph Pulitzer e E.W. Scripps. Ao lado disso, apareceram grandes historiadores, filósofos como William James, um dos criadores do pragmatismo, e seu irmão literato, Henry James, que publicou *Retrato de uma senhora*, em 1881. Outros escritores também contribuíram, como Samuel Clemens (mais conhecido como Mark Twain), Stephen Crane e Hamlin Garland.

Bibliotecas públicas espalharam-se pelo país, e o grande benfeitor, nesse caso, foi Andrew Carnegie. Revistas também começaram a aparecer e desempenhar influência cada vez maior no público: *Harper's Monthly*, que começou em 1850, e antes mesmo da guerra civil tinha tiragem de 200 mil exemplares. Em 1881, foi fundada a *Century*, também literária e o trio fica completo com *Scribner's*, criada em 1886. Na mesma linha, mas sem ilustrações, existiu a *Atlantic Monthly*, que começou em 1857 e especializou-se em escritos de autores da Nova Inglaterra (Emery, 1962: 351). No último ano da Guerra Civil, 1865, foi fundada a revista *The Nation*, de E.L. Godkin. Havia também as revistas populares, como *Munsey's*, iniciada em 1889 por Frank Munsey; *McClure's*, que começou em 1893 por S.S. McClure, e a *Cosmopolitan*, de 1886.

2.2.4. Jornalismo literário em revistas

Revistas estão localizadas a meio caminho entre a perenidade do livro e a efemeridade da página do jornal. Podem ser colecionadas, por exemplo, e muita gente fez e continua a fazer isto: guardá-las na estante, para depois ler aos poucos. Revistas servem como lastro cultural, para mostrar o que e como pensa uma comunidade. Ao mesmo tempo, são um empreendimento comercial que visa lucro. Embora importantes, não há muitos estudos que se concentrem sobre esse legado.

Nas palavras de Heather A. Haveman, pesquisadora da Faculdade de Administração da Universidade de Columbia, “revistas são centrais para a sociedade norte-americana”: “Para a difusão de informação necessária para sustentar a política democrática, o comércio e a

educação; para a vida literária, religiosa, e social; e para o desenvolvimento de disciplinas científicas e ocupações especializadas” (Haveman, 2004: 5). No Brasil, revistas desempenham o mesmo papel, como se verá na primeira parte do capítulo quarto, seção 4.1, deste trabalho.

Nos Estados Unidos, a indústria de revistas começou em 1741, na Filadélfia, e durante os próximos 120 anos de existência essa indústria enfrentou problemas de escassez material e ausência de interesse do público, que, portanto, permaneceu pequeno. Foi preciso, por exemplo, a adoção do conceito de propriedade intelectual para que a situação sofresse mudança — criado em 1790, e aplicado às revistas a partir da década de 1820 (Haveman, 2004: 8). A isso se seguiu a adoção do pagamento para os autores que colaboravam com textos. Do lado da demanda, a população sofreu crescimento e diferenciação, tornou-se especializada e ávida por novos conhecimentos. A revista tornou-se instituição. Editores foram convincentes para persuadir escritores a colaborar e desempenhavam muitos papéis num jogo complexo e com muitos personagens, como explica Haverman:

editores de revistas financiavam produção, lidavam com anúncios, administravam assinaturas e abasteciam as vendas, e inspecionavam a distribuição; impressores criavam os produtos físicos; leitores pagavam adiantado pela assinatura transportada pelo correio ou compravam revistas quando elas apareciam nas bancas; escritores e ilustradores com frequência (mas nem sempre) eram remunerados pelas contribuições; e anunciantes pagavam os editores generosamente para promover seus bens e serviços. (Haveman, 2004: 6)

Apesar de falar em escassez, no estudo a respeito da indústria de revistas, Haveman reuniu informação a respeito de 5.067 revistas, cerca de metade do que se publicou nos Estados Unidos entre 1741 e 1861. Esta última data que ela adotou como corte diz respeito ao início da Guerra Civil norte-americana. O estudo se chama, de acordo com esse recorte, ‘Cultura literária do pré-guerra e a evolução das revistas norte-americanas’.

Ao se falar de revistas, torna-se indispensável pensar a respeito da origem da palavra. Em inglês, *magazine*. A língua portuguesa admite *magazine*, como regionalismo para revista. Ao esmiuçar a etimologia, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* explica:

fr.ant. *magasin* ou *magazin* (1389) ‘local que serve como depósito de provisões ou de mercadorias, armazém’, do ár. *maḥázim*, pl. de *maḥzan* ‘entreposto’, quer através do lat. medv. doc. 1228 no provç. *magazenum*, quer pelo it. *magazzino*, doc. c1308; de mesma orig., mas através do ing. *magazine* (1731) acp. ‘depósito de informações’, ou seja, ‘publicação periódica

que contém informações variadas sobre um assunto ou que veicula informações sobre assuntos variados'; cp. *armazém* (Houaiss; Villar, 2001: 1.810)

A língua portuguesa adotou revista como tradução da palavra em inglês *review*, "publicação periódica dedicada principalmente a críticas e ensaios" (Houaiss; Villar, 2001: 2.454). A primeira vez que se usou *magazine* para se referir a uma coleção de material impresso foi no título *Gentleman's Magazine*, publicado em Londres, em 1731 (Haveman, 2004: 7).

Benjamin Franklin, o irmão mais novo de James Franklin, importante jornalista, embora tenha passado à história por outros feitos, dedicou parte significativa da vida — dos 24 aos 42 anos —, a fazer jornal. Em outubro de 1729, assumiu a administração do *Pennsylvania Gazette*. Era concorrente de Andrew Bradford, editor do *American Weekly Mercury*, iniciado em 22 de dezembro de 1719.

Além da experiência no jornal impresso — Benjamin Franklin estabeleceu a primeira cadeia de jornais na Pensilvânia, ajudou a estabelecer o primeiro jornal em língua estrangeira, *Zeitung*, na cidade vizinha de Germantown —, ele também se aventurou a fazer uma revista. De novo, o concorrente soube do planejamento e tentou jogar areia no projeto de Franklin. "A *American Magazine* de Andrew Bradford surgiu em 1741 três dias antes que o primeiro número da *General Magazine*, de Franklin", explica Emery (Emery, 1962: 60). Nenhuma teve sucesso, embora a revista de Franklin tenha durado mais — seis meses, enquanto a de Bradford durou três.

À iniciativa de Benjamin Franklin e de Andrew Bradford seguiram-se outras, como a de Isaiah Thomas, editor de *Royal American Magazine*, 1774; a de Thomas Paine, de *Pennsylvania Magazine*, 1775; a de Noah Webster, de *American Magazine*, 1787; e *American Minerva*, 1793. "A proeminência dos primeiros fundadores de revistas ajudou a legitimar este novo produto cultural e com isso atrair leitores", explica Haveman (Haveman, 2004: 8). Quando a *Royal American Magazine* de Isaiah Thomas foi lançada, por exemplo, o editor vinha de uma longa trajetória de defesa da pátria. E Noah Webster, que publicou um dicionário de referência em 1806, advogou antes disso nas revistas a independência da língua "norte-americana". A revista que ele publicou, no entanto, teve curta duração: um ano. Em 1787, quando fundou a *American Magazine*, em Nova York, Webster tinha 29 anos. Quando o ano se passou, Webster havia acumulado dívidas, "mas suas doze edições

estabeleceram Webster como uma liderança no ensaio em sua época, e contêm reflexões lingüísticas e políticas de seu editor e outros” (Chielens, 1986: ix).

Três fatores eram comuns às revistas anteriores ao período da Guerra Civil norte-americana. Em primeiro lugar, revistas — e a mídia de modo geral — desconheciam as leis de direitos autorais, que não existiam nos Estados Unidos antes de 1790 e não foram aplicadas até a década de 1820, o que fazia todo mundo reproduzir material alheio sem pedir licença. Em segundo lugar, as revistas publicavam uma grande quantidade de assuntos variados, de política à viagem, passando por jurisprudência, reformas sociais, ficção, poesia, medicina, agricultura, ciência, engenharia. Mesmo revistas especializadas escapavam à especialidade. Por fim, muitas dessas revistas divulgavam eventos de atualidade, o que hoje pertence mais aos domínios do jornal, do rádio, da televisão ou da internet (Haveman, 2004: 8-9).

O quarto de século que se seguiu a 1825 é considerado por especialistas como o período de ouro das revistas nos Estados Unidos — foi lançado o extraordinário número de 2.679 revistas. Três tendências explicam isso: um crescimento literário, a difusão veloz da nova prática de pagar os autores por contribuições, e o uso cada vez mais abrangente das leis de direitos autorais para proteger os direitos exclusivos dos editores sobre os conteúdos veiculados em revistas (Haveman, 2004: 11).

Na próxima seção, este estudo pretende se deter sobre três das mais significativas experiências norte-americanas no ramo das revistas: a *Harper's*, a *Atlantic Monthly* e a *Scribner's*. Essas experiências são fundamentais para se entender o lastro a partir do qual uma revista que tinha tudo para ser uma aventura temporária e algo fora dos eixos no século XX, *The New Yorker*, tornou-se na verdade um legado cultural praticamente incontornável, e mais, uma instituição respeitável e duradoura.

As revistas, nos Estados Unidos, representam uma parcela importante de contribuição para o estoque da inteligência nacional, como apontou Frank Luther Mott no seu estudo a respeito da história das revistas. No prefácio de Howard Mumford Lewis ao quinto volume do estudo de Mott, ele aponta que, naquele país, de acordo com Mott, “as revistas contribuíram para a democracia da literatura sem necessariamente diminuir seu tom, e foram um importante elemento na economia da edição e documento inestimável de história contemporânea” (Lewis, 1968: x).

É importante considerar, ainda, que não apenas as revistas representaram espaço privilegiado para um grande número de escritores, que puderam expor textos pela primeira

vez aí, como espécie de plataforma de testes, mapeamento de possíveis sensibilidades ao que pretendiam desenvolver mais longamente em outros formatos, em geral o livro publicado, mas essa presença constante da literatura no ambiente do jornalismo de revista também proporcionou não apenas um convívio inteligente, como apropriações de modos de apresentação de textos não-ficcionais, que mesmo necessitando desse princípio de ser fiel a uma suposta realidade, pode apresentá-la de modos variados. A literatura, não raro, cedeu algumas de suas técnicas para esse jornalismo. Tanto foi assim que se tornou possível falar desde sempre de um jornalismo literário. Embora o substantivo tenha um peso extremamente importante nesse conceito, uma vez que é de jornalismo que se trata, e, portanto, o princípio da verificabilidade e da veracidade precisam estar resguardados a todo custo, trata-se também de buscar nessa área vizinha pontos de contato e ajuda quando necessário.

2.2.5. Revistas de tradição: *Harper's* (1850), *Atlantic Monthly* (1857), *Scribner's* (1870)

Dois irmãos se juntaram para fazer uma editora, na parte baixa de Manhattan, em Nova York. James e John fundaram a J.&J. Harper em 1817. Dois outros irmãos se juntaram ao empreendimento, em meados da década de 1820: Joseph Wesley e Fletcher. A empresa mudou o nome para Harper & Brothers, em 1833. Em junho de 1850, a editora começou a publicar uma revista, *Harper's New Monthly Magazine* (Ilustração 2, abaixo, edição de 1905) que passaria a ter um nome mais simples, *Harper's Magazine*, a partir de 1925. A primeira

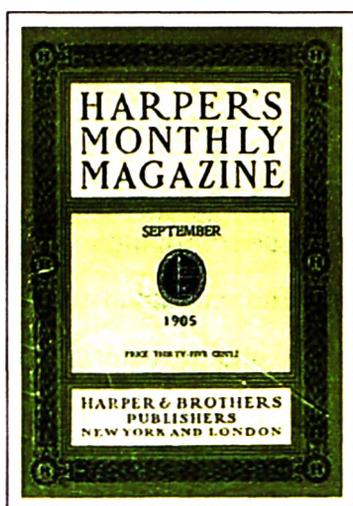


Ilustração 2 *Harper's*, 1905

edição teve tiragem de 7.500 cópias, e esgotou-se imediatamente. Tinha 60 artigos em 144 páginas. Em 1860, a tiragem da revista estava na casa dos 200 mil exemplares (Schlesinger Jr., 2000: viii).

O primeiro editorial chamou-se “Uma palavra, para começar”, e depois de dizer que a revista seria mensal e teria assinatura de três dólares, o texto diz que “cada número conterà tanta variedade e quantidade de assuntos, e pelo menos tantas ilustrações pictóricas, e será publicada no mesmo estilo em geral, como o presente número” (*Harper's*, 2006). A aposta dos editores, como fica claro, é que

grandes escritores colaboram com os periódicos, notadamente com revistas. Citam os que se tornaram editores, como Alphonse de Lamartine e Charles Dickens, e colaboradores constantes, para constatar que “a prosperidade e frescor da Literatura do Século Dezenove estão corporificados nas páginas

dos Periódicos” (*Harper’s*, 2006). No primeiro número havia dois contos de Charles Dickens. Também se publicou artigos de ciência popular, relatos de viagem, discussão das carreiras literárias de William Hickling Prescott e Henry Wadsworth Longfellow, entre outras coisas (Perkins, 1986: 167). O editor-executivo foi Fletcher Harper. Em seis meses, a revista tinha alcançado uma circulação de 50 mil exemplares.

A revista cresceu a partir dessa perspectiva de oferecer assuntos variados, um padrão que manteve ao longo do século 19. A editora fazia sucesso republicando romances ingleses populares. Como não havia direito autoral internacional, não havia custos para isso. Os Harper, no entanto, pagavam adiantado para ter algumas coisas em primeira mão, que eram trazidas a Nova York em barcos velozes. “Tipicamente, esses romances apareceriam primeiro em sucessivas edições da *Monthly* e então seriam impressos como livros”, registra Barbara Perkins (Perkins, 1986: 167). O preço pago adiantado incluía as duas formas de publicação. Fazer a revista, para os irmãos, era ter um sossego do mundo dos negócios: “Nenhum anúncio a não ser de outras publicações da Harper apareceu nos primeiros trinta anos” (Perkins, 1986: 167).

A editora tornou-se uma das maiores do mundo. Mas quem se ressentiu da entrada da editora no campo dos periódicos foram as concorrentes. A editora Harper vendia bem os autores que publicavam primeiro na revista. Quando ela apareceu, havia muitas outras, semanais, que publicavam autores ingleses. No caso das mensais, elas somavam mais de cem títulos diferentes, entre eles *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, *Godey’s Lady’s Book*, *Sartain’s* e *Peterson’s*. Algumas dessas revistas preferiam publicar escritores norte-americanos. Há uma estimativa do editor da *Graham’s*, George R. Graham, de que em 1853 a revista gastava mil e quinhentos dólares por edição para remunerar os autores (*apud* Perkins, 1986: 167). A *Harper’s* começou a publicar escritores do próprio país a partir de 1851, e depois da Guerra Civil o nacionalismo da revista cresceu muito. Alguns columnistas apareceram, com sucesso. William Dean Howells, por exemplo, começou a escrever a coluna O Estúdio do Editor, em 1886, e durante seis anos usou a coluna “para disseminar sua teoria da ficção realista” (Perkins, 1986: 168). De acordo com o historiador e escritor Arthur Schlesinger Jr., no prefácio para o livro *An American Album*, a revista expressou pouco interesse por assuntos públicos até a Guerra Civil, quando deu uma guinada: “A transformação da América numa sociedade industrial impeliu os editores a adotar questões da teoria política e econômica e a encomendar artigos que tratassem de imigração estrangeira, cortiços urbanos, suborno municipal, construção de ferrovias e o surgimento

de greves” (Schlesinger Jr., 2000: ix). Os revezes também se apresentaram: um incêndio, em 1853, a perda de leitores do sul durante a Guerra Civil, a concorrência de outras revistas: *Atlantic Monthly* e *Scribner's*.

Uma edição inglesa da *Harper's* foi lançada, em 1880, trazia escritos de autores da Inglaterra que não existiam na edição norte-americana, e “atraiu admiração européia por sua reprodução de arte” (Perkins, 1986: 168). A revista sempre teve um padrão elevado, no sentido de não publicar vulgaridade. Era política da revista, e Thomas Hardy modificou um capítulo de *Hearts Insurgent*, publicado como livro com o título de *Judas, o obscuro*, para se adequar a essa política de publicar “somente material que pudesse ser lido em voz alta em qualquer círculo familiar” (Perkins, 1986: 168).

O auge da revista foi na década de 1890, quando Mark Twain publicou *Personal Recollections of Joan of Arc* [no Brasil, *Joana d'Arc*, editora Record] de forma seriada, entre 1895 e 1896, e entre os colaboradores é possível encontrar dois futuros presidentes dos Estados Unidos, Thomas Woodrow Wilson e Theodore Roosevelt.¹⁴ Na edição do 50º aniversário, em 1900, a revista teve entre os colaboradores autores como Stephen Crane, Mark Twain, William Dean Howells e Theodore Dreiser, como prata da casa, mas também publicou textos dos ingleses Rudyard Kipling e Thomas Hardy, e dos franceses Benjamin Constant e Victor Hugo (Perkins, 1986: 168). Henry James publicou *Washington Square* de forma seriada na revista, em 1880.

O aumento na circulação atingiu o auge entre 1900 e 1910. Ilustrações coloridas apareciam facilmente e algumas edições tinham, em média, duzentas páginas, com sete ou oito contos e algum romance seriado sempre em andamento.

Outras duas revistas, com títulos parecidos, também foram publicadas pela editora Harper & Brothers. *Harper's Weekly* começou a ser publicada em 1857 e foi absorvida por *The Independent*, em 1916, e ambas se fundiram em *The Outlook*, em 1928. Em 1867, a editora lançou mais uma revista, *Harper's Bazar*, que foi vendida para William Randolph Hearst, em 1913, e se chama, hoje, *Bazaar*, publicada pela Hearst Corporation. A editora sofreu uma crise no final do século XIX e foi salva pelo banqueiro J.P. Morgan. Mas em 1900 o negócio saiu das mãos da família Harper. Em 1962, a Harper & Brothers se fundiu com Row, Peterson & Company, e tornou-se Harper & Row, empresa que foi adquirida pela corporação Rupert Murdoch, que comprou também a inglesa William Collins & Sons. Os

¹⁴ Roosevelt e Wilson foram presidentes dos Estados Unidos nos períodos de, respectivamente, 1913-1921 e 1901-1909.

nomes de ambas se fundiram no que hoje se chama HarperCollins. A despeito de tantas mudanças — a mais recente delas é a revista ter se tornado parte da Fundação MacArthur —, ela é a mais longeva revista mensal de variedades do país.

A região chamada de Nova Inglaterra situa-se a nordeste dos Estados Unidos, e compreende os estados de Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island e Vermont. Foi uma das primeiras colônias a demonstrar vontade de separar-se da coroa inglesa e tinha um movimento literário intenso quando surgiu a *The Atlantic Monthly*, em 1857 (ilustração 3, ao lado, edição de 1911). A revista foi concebida por Francis Underwood, um assistente editorial da editora Phillips, Sampson and Company. Ele organizou um grupo de escritores que contava, em 1856, com James Russell Lowell, Oliver Wendell Holmes, Ralph Waldo Emerson e E.P. Whipple, que se encontrava regularmente em Boston para discutir a criação de uma revista com dois propósitos, discutir literatura e fazer campanha contra a escravidão. O patrão de Underwood, Moses Phillips,

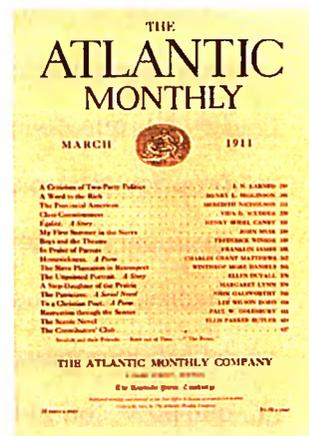


Ilustração 3 *Atlantic Monthly*, 1911

era relutante à idéia, uma vez que várias revistas fundadas em Boston tinham afundado — a *New England Galaxy*, de Joseph Tinker Buckinham; a *Pioneer*, de Lowell; a *Massachusetts Quarterly Review* —, mas terminou convencido diante da quantidade de nomes importantes no projeto.

Os autores, principalmente de Boston (Massachusetts), Cambridge (Massachusetts) e Concord (New Hampshire), tinham consciência de “estar produzindo um corpo substancial de literatura e erudição” (Sedgwick, 1986: 50). Havia um senso de responsabilidade, de “guiar uma era”, como Emerson chegou a anotar nos diários. Esse senso de obrigação “de estabelecer padrões literários e intelectuais competentes e promover a cultura da alta literatura continuou a influenciar a identidade da revista e suas políticas editoriais numa sociedade cada vez mais democrática e pluralística” (Sedgwick, 1986: 50-1). No primeiro número da revista, publicado em novembro de 1857, se falava da importância de se publicar autores estrangeiros, mas a ênfase recairia sobre os nativos, aqueles que habitavam as proximidades de Boston. Vendeu 20 mil cópias, cada uma a 25 centavos de dólar.

Visualmente, a melhor definição para a revista é o adjetivo espartano, aquele que Ellery Sedgwick, que foi editor da revista entre 1909 e 1938, usa no artigo a respeito da *The Atlantic Monthly*, incluído no livro *American Literary Magazines*. Ele diz: “Esta recusa em

sacrificar a palavra impressa pela exibição visual tem sido mantida pelos editores da *Atlantic* em face da crescente competição com revistas visualmente esbanjadoras, como a *Harper's*, a mais recente *Scribner's Monthly*, a *Century*, e, mais recentemente ainda, a *New Yorker*" (Sedgwick, 1986: 51).

Mais da metade das 128 páginas da revista era ocupada por ensaios de filosofia, literatura, costumes, arte e política. Havia, habitualmente, três ou quatro contos e um romance seriado, seis ou sete poemas, e uma editoria de 'Notícias Literárias', com resenhas de livros publicados em inglês, francês e alemão. O primeiro editor foi James Russell Lowell, que dividiu a tarefa de editar com a profissão de professor em Harvard e com os próprios escritos. A ajuda de Underwood, no caso, foi substancial. Lowell não precisava garimpar escritores, os textos apareciam facilmente. Depois da primeira edição, viu-se diante de 300 manuscritos e parece não ter dado conta de se atualizar, desde então. Era um editor desorganizado, em outras palavras. Às vezes, tomava liberdades com textos alheios, o que provocou indisposição com vários autores, entre eles Henry David Thoreau.

Lowell não pedia textos a autores fora da Nova Inglaterra. Se por um lado isso impediu a *Atlantic Monthly* de ter diversidade, por outro "não a impediu de ser a melhor revista literária da América, em sua época" (Sedgwick, 1986: 52). Nem de dar atenção a novos autores, como Louisa May Alcott e Harriet Prescott, bem como dois que lhe sucederiam na edição da revista, Thomas Bailey Aldrich e William Dean Howells.

A revista não chegou a ter tiragens significativamente grandes. Em 1860, a *Atlantic Monthly* tinha 30 mil assinantes (na mesma época, a *Harper's* vendia 200 mil exemplares). Era, para os leitores, um laço com a cultura da Nova Inglaterra. Em outubro de 1859, a *Atlantic* foi vendida para a editora Ticknor and Fields. O sócio mais jovem, James T. Fields, desgastou-se com o gosto demasiado erudito de Lowell e quis assumir ele mesmo a edição. Não estava preocupado com formação e responsabilidade, mas com agradar o público e, em 1886, a circulação estava em 50 mil exemplares. Conseguiu manter o círculo de escritores, reatou com Thoreau, acrescentou à lista de colaboradores seu amigo Nathaniel Hawthorne. Incentivou seus editores assistentes, Thomas Wentworth Higginson, primeiro, e depois, em 1866, William Dean Howells, a cultivar relações com jovens escritores que prometiam. Isso levou a revista a publicar os primeiros trabalhos de Rebecca Harding Davis, John W. DeForest e Henry James, por exemplo. Ou seja, o método de Fields era correr atrás, enquanto Lowell ficava sentado à espera do material lhe cair no colo. Embora tenha

continuado a publicar ensaios de Emerson, Fields também pediu a jornalistas profissionais, como James Parton, para escrever a respeito das condições sociais.

O centro literário, no entanto, mudou ao longo da década de 1870, de Boston para Nova York, e a *Atlantic* teve que enfrentar ainda a concorrência de revistas que também queriam escritores e público, tais como *The Nation* (1865), *The Galaxy* (1866), *Putnam's Monthly Magazine* (1868), e a eterna rival, *Harper's*. Howells então passou a solicitar a colaboração de escritores de um círculo mais amplo, inclusive quanto aos assuntos abordados, embora a revista tenha permanecido sempre voltada principalmente para literatura. A partir da década de 1890, quando Aldrich foi substituído por Horace Elisha Scudder na edição, a *Atlantic* passou a ter mais comentários a respeito de temas correntes, o que se solidificaria com a entrada de um editor, em 1896, Walter Hines Page, que achava crítica literária coisa de quem não tinha nada melhor para fazer. Embora tenha saído em 1899, a guinada que produziu na revista pôde se fazer sentir ao longo do século XX.

A *Atlantic* continuou a publicar grandes escritores, como o poeta Robert Frost ou autores como Dylan Thomas, Somerset Maugham, Peter Ustinov, Albert Camus, Evelyn Waugh, James Thurber, mas sem deixar de lado grandes temas, como a cobertura de guerras ou de problemas políticos, como o caso Watergate.

A *Scribner's Monthly* (Ilustração 4, ao lado), foi fundada em 1870 por Charles Scribner, Roswell Smith e o doutor Josiah Gilbert Holland, um dos poetas mais populares dos Estados Unidos no século XIX, e se tornou, mais tarde, *Century Illustrated Monthly Magazine*, a partir de 1881, até 1925, quando reduziu o nome para *The Century*. A revista funcionou até 1930. Essas mudanças de nomes se deram em função de desentendimentos com a editora que a publicava, mas a mudança pouco representou em termos de alteração de conteúdo. Tinha dois rivais, *Harper's* e *Atlantic Monthly*, e no final do século XIX, tornou-se “um ponto focal da cultura americana” (Robbins, 1986: 364). A revista se tornou popular em função da quantidade e qualidade das ilustrações. Fred Robbins, no capítulo a respeito da revista incluído em *American Literary Magazines*, defende que a revista recebe créditos por “liderar a indústria no que diz respeito a inovações em composição, gravura, e outras formas de ilustração, tanto quanto em publicidade” (Robbins, 1986: 364). Os trabalhos de alguns dos principais nomes da

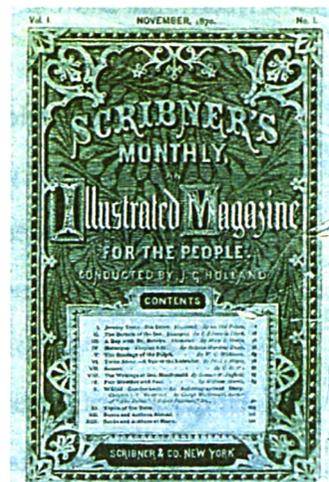


Ilustração 4 *Scribner's*, 1870

ilustração freqüentavam as páginas da revista. Gente como Timothy Cole (que foi editor de arte por muitos anos), E.W. Kemble, George Kivell, Francis G. Attwood, Winslow Homer, Frederick Remington.

A revista tinha um tom moral elevado desde o começo, principalmente em função do editor Josiah Gilbert Holland, um homem enérgico e determinado, tido pelo historiador do jornalismo Frank Luther Mott como um dos seis maiores editores de revista norte-americano. Mas o editor que estava à frente do período em que a *Scribner's* estava no auge da popularidade foi Richard Watson Gilder, a partir da última década do século XIX, quando a circulação estava em 200 mil exemplares. Gilder havia sido assistente de Holland por onze anos e foi editor entre 1881 e 1909, e deu continuidade à política de Holland, embora fosse mais liberal. Publicou, por exemplo, poemas de Walt Whitman, a quem Holland havia rejeitado.

Um dos motivos do sucesso da revista era o relato, as memórias de velhos generais da Guerra Civil, como Ulysses S. Grant, Joseph E. Johnston, George McClellan, James Longstreet, Pierre Gustave Toutant de Beauregard, Ambrose Powell Hill, William Tecumseh Sherman, numa série intitulada *Batalhas e líderes da Guerra Civil*. “A outra série popular e de sucesso no mesmo período foi um *exposé* de George Kennan da opressão czarista, *Rússia e o sistema de exílio*, que foi uma sensação internacional”, explica Robbins (Robbins, 1986: 365). Mas o principal suporte da revista foi publicar ficção. Embora escritores ingleses fizessem muito sucesso, *Scribner's* publicou uma quantidade maciça de escritores norte-americanos: Mark Twain, Rebecca Harding Davis, H.H. Boyesen, Frances Hodgson Burnett, Bret Harte, George W. Cable, Henry James, Helen Hunt, Joel Chandler Harris, Thomas Nelson Page, Edward Eggleston, John Burroughs, John Muir, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Entre os nomes europeus que a revista publicou encontram-se Jules Verne, Ivan Turguêniev, Christina Rosetti, Robert Louis Stevenson e Hans Christian Andersen.

Com o novo nome, a revista continuou publicando escritores importantes, como Henry James, William Dean Howells, o *Huckleberry Finn* de Mark Twain (em série e com cortes), Bret Harte, Jack London, Winston Churchill, Stephen Crane. Para Fred Robbins, há explicação para o sucesso da *Century*: “Por causa de sua enorme circulação, podia atrair os escritores mais conhecidos e pagá-los bem” (Robbins, 1986: 366). Há alguma controvérsia quanto à censura autoimposta que a revista exercia. Não se queria ofender a mulher no círculo familiar, era o argumento usado pelos editores, mas talvez a revista não

tenha acompanhado de maneira adequada as mudanças de comportamento que acometiam as mulheres norte-americanas na virada do século.

Na última década do século XIX, as mudanças na tecnologia industrial afetaram o jornalismo produzido. O desenvolvimento de uma técnica de fotogravura tornou possível fazer revistas ilustradas baratas e provocou mudanças de cenário. A *Century* começou a perder leitores para publicações como *McClure's*, *Munsey's*, *Cosmopolitan*, *Everybody's*, *Collier's* e *Ladies' Home Journal*. “Evidentemente, o novo público leitor queria reportagem, análises e diversão, não arte, filosofia, crítica literária e literatura séria”, explica Robbins (Robbins, 1986: 366). Se a revista tinha 200 mil exemplares no início da década de 1890, em 1900 havia caído para 150 mil. A *Munsey's* tinha uma circulação de 650 mil exemplares em 1900. Para Edward Chielens, revistas como a *Munsey's*, *McClure's* e *Cosmopolitan*, ao usar técnicas sofisticadas de anúncios e circulação, foram as “primeiras revistas verdadeiramente modernas, nacionais, de circulação de massa” (Chielens, 1986: xiv).

A resposta de Gilder foi publicar mais textos de não-ficção, e esse dado precisa ser considerado como um dos fatores de mudança no gosto do público, mas também é uma questão de sobrevivência de um veículo cuja existência se justifica exatamente pela capacidade de entender para onde se dirige esse gosto, saber interpretá-lo, se possível antecipá-lo, e responder da melhor forma possível a ele. A influência da revista, mesmo que ligeiramente abalada, se manteve, e ao lado de grandes escritores apareceram textos de gente como o general William Shafter, o almirante William Sampson, que venceu a batalha de Santiago de Cuba durante a guerra hispano-americana, em 1898. A atuação de Gilder à frente da revista terminou com sua morte, em 1909. Fred Robbins diz: “Um americano eminente da Era Dourada, ele foi, de alguma forma, a consciência da indústria editorial norte-americana” (Robbins, 1986: 367). O sucessor era assistente de Gilder, Robert Underwood Johnson, e, portanto, houve continuidade. Johnson mostrou-se um ativo defensor de causas, como o direito autoral internacional, um sistema nacional de parques e o movimento para estabelecer a American Academy of Arts and Letters [Academia Norte-Americana de Artes e Literatura] (Robbins, 1986: 367). Curiosamente, Johnson sofreu pressão para publicar mais e mais reportagens, o que realmente fez. Mas Johnson se demitiu em 1913, para tornar-se embaixador na Itália. A revista, por mais que tenha praticado jornalismo intensivo nesse período até o fechamento, em 1930, entrou em declínio.

Nos últimos 17 anos, *Century* teve seis editores, três dos quais permaneceram no cargo pelo prazo de um ano. A publicação de assuntos internacionais, política, relatos de viagens, história européia, ciência e humor aumentou, bem como houve queda na publicação de textos ficcionais, embora alguns novos escritores tenham aparecido, entre eles G.K. Chesterton, Adelaide Crapsey, Robert Graves, Alexander Woollcott (colaborador da *The New Yorker*), Rebecca West, George Santayana, Bertrand Russell, Arnold Bennett e muitos outros. A publicação de ilustrações reduziu-se a quase zero. Um editor de literatura foi nomeado, Carl Van Doren, em 1921, pelo então editor Glenn Frank. A circulação continuou decrescente. Em 1929, a *Century* tornou-se quadrimestral, num esforço para se perpetuar, e a tiragem estava abaixo de 20 mil. Em 1930, ela se fundiu com a *Forum* e desapareceu.

Quatro anos antes de a *Century* mudar sua periodicidade e cinco antes dela desaparecer na fusão com a *Forum*, surgia em Nova York uma revista que seria um marco para o jornalismo literário nos Estados Unidos e também no mundo inteiro: *The New Yorker*. É sobre ela que o capítulo 3 vai tratar de forma mais detalhada.

Antes disso, no entanto, é importante retomar alguns pontos que foram levantados ao longo deste capítulo que se encerra. A retomada da discussão dos gêneros desempenha um ponto de destaque na discussão do jornalismo, uma vez que, se está bem resolvida (talvez mesmo, como querem alguns autores, superada) no campo da literatura, ela sequer foi devidamente colocada no campo jornalístico, onde, por sinal, tem papel crucial a desempenhar, uma vez que o texto, nessa área, é quase sempre um composto de muitas mãos.

O papel desempenhado pelo personagem na constituição da narrativa do romance ganha relevo na produção do jornalismo exatamente com o desenvolvimento de um gênero específico que pode abordar o personagem, agora da vida real: o perfil. Para isso, discutiu-se conceitualmente as presenças do narrador e o tipo de mediação que ele desenvolve no processo, por meio dos recursos técnicos de que pode lançar mão, bem como os limites decorrentes do tipo de discurso que procura reproduzir a realidade. Um problema oriundo daí é a distinção fundamental que se deve estabelecer entre a liberdade criativa que o romance tem para construir o personagem do modo que melhor aprouver ao autor da narrativa, guardados os limites de coerência interna, e a ausência mesma dessa liberdade quando se trata do personagem da vida real que o jornalismo aborda.

Além de situar o problema conceitual de gênero, que será desdobrado analiticamente nos capítulos seguintes, este capítulo teve também a atenção voltada para o desenho de um

quadro histórico de fundo a partir do qual se deu a discussão de conceitos, e aqui não mais se trata do gênero, mas da discussão a respeito de realismo como vertente literária e concomitantemente jornalística, posto que na Inglaterra, ao longo do século XVIII, institucionalizou-se tanto a corrente do romance realista quanto a do jornalismo, com a proliferação dos jornais diários. Por sinal, foram a ascensão destes que permitiram aos romances um alcance maior junto ao público, que aos poucos teve acesso também a alfabetização e se concentrou em centros urbanos, o que propicia condições para essa alavancagem de manifestações, do jornal, no caso do jornalismo, e do romance, no caso da literatura.

Foi desse pano de fundo comum que surgiu uma variante, a revista, notadamente a literária. O capítulo procurou, por isso, delinear parcialmente essa trajetória de revistas, para localizar melhor o leitor no entendimento das questões. Sem esquecer, no entanto, a discussão do conteúdo em pauta, ou seja, a abordagem conceitual do que representa o discurso jornalístico desenvolvido nesses jornais e revistas. As mudanças de fases na produção dessa atividade, de um jornalismo mais opinativo para aquele mais informativo, que se processaram ao longo de muito tempo, deixaram marcas e permitiram desdobramentos, dos quais o jornalismo literário é uma das manifestações.

A amplitude do recorte produzido foi variável. Envolveu uma época (individualismo, ascensão tanto do romance quanto do jornalismo como instituições sociais), modos de produção (jornal, revista), abordagem (técnicas do realismo, jornalismo literário, surgimento do *lead*), gênero (perfil). Procurou-se articular essa amplitude numa espécie de tecido, de modo a deixar o leitor perceber que esses temas se entrelaçam, fazem parte de um substrato comum, muito embora ainda estejam restritos a um universo específico dos estudos de jornalismo.

O difícil encontro entre jornalismo e literatura remete ao problema entre referente e linguagem, expresso nas contradições: entre pessoa de carne e osso (jornalismo) e personagem (literatura); e entre discursos, o referente (jornalismo) e o ficcional (literatura). Decorre daí o problema entre graus variáveis de objetividade e subjetividade, questão que será tratada também nos próximos capítulos. Essa modulação do jornalismo, no meu entender, é importante para manter no horizonte, como perspectiva, que o trabalho que se faz nesse campo é voltado essencialmente para a compreensão da trajetória humana, quase sempre tratada de maneira individualizada, mas eventualmente com desdobramentos para incluir os âmbitos do particular ou do universal.

Nesse sentido, o jornalismo daria um passo adiante se decidisse rediscutir fundamentos e compreender a importância de não se desumanizar os relatos jornalísticos em prol de produzir grande quantidade de dados, muito simplesmente. Em última instância, o que se defende aqui é o papel ativo e inteligente a ser desempenhado pelos jornalistas na construção do presente.

CAPÍTULO 3 REVISTA *THE NEW YORKER*

Este capítulo analisa a fundação da revista The New Yorker (seção 3.1) suas editorias e evolução ao longo das décadas (subseções 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3, 3.1.4), o papel desempenhado pelos editores (subseções 3.1.5 e 3.1.6), num quadro mais amplo, mas também a constituição das editorias, o trabalho cotidiano dos repórteres da revista, o sistema de avaliação permanente da qualidade textual que antecede a impressão da revista. Avalia, ainda, a diferença fundamental no processo de constituição de trabalho, que tornou a revista uma das maiores referências para o entendimento da abordagem do jornalismo literário e do perfil, temas da seção 3.2.

3.1. Esta revista, esta cidade

Se Nova York é vista como esquina do mundo, a revista *The New Yorker* é um dos mais interessantes cartões de visita. Não que a revista seja um guia turístico da cidade. Ela pode ser entendida melhor como guia intelectual, que fornece o clima entre sofisticado e risonho, bem-humorado, da cidade.

Em fevereiro de 1925, na metade da década que ficou conhecida como o grande feriado norte-americano, as bancas de Nova York receberam o primeiro número de uma nova revista (ilustração 5, ao lado), chamada *The New Yorker*, ou seja, o nova-iorquino. A capa tinha somente a logomarca, com letras que lembram o estilo *Belle Époque*, a palavra “the” na linha de cima e “New Yorker”,¹ maior, abaixo. À esquerda, na mesma linha do “the”, a data da revista, 21 de fevereiro de 1925, e, à direita, o preço: 15 centavos de dólar. Nenhum outro título, ou chamada de capa. Apenas uma grande ilustração, de Rea Irvin, que mostra um dândi com aparência de ter acabado de sair do trem do século XIX, com cartola, ar indiferente, luvas nas mãos e um monóculo. Ele observa uma borboleta.



Ilustração 5 *The New Yorker*, 1925

Bem diletante. Alguns diriam — e disseram — que bem pomposo. Um humorista da revista, Corey Ford, mais tarde batizou essa figura como Eustace Tilley. Simplesmente

¹ Ao longo deste trabalho, o artigo antes do nome da revista não aparece todas as vezes.

porque um belo dia havia um espaço vazio a ser preenchido com publicidade interna no lado de dentro da capa, e Corey foi encarregado do assunto.

O sucesso de Tilley fez com que daí a pouco a revista passasse a publicar textos supostamente *escritos* por ele. Todo ano, em fevereiro, a revista publica a mesma capa com Tilley, embora ele tenha servido também de motivo para outros ilustradores fazerem sátira, ou homenagem, ou paródia, a partir de 1994, quando a capa veio com ilustração de Robert Crumb. A partir de então, todo ano se publica uma interpretação diferente (ilustração 6, abaixo).

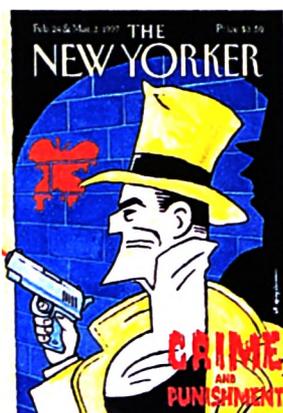
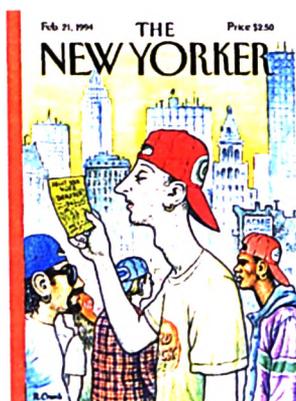


Ilustração 6 Robert Crumb, R.O. Blechman, Art Spiegelman e William Wegman

A única alteração na capa se deu nos anos 1990, quando a editora Tina Brown adicionou uma espécie de sobrecapa que vai até a metade da página. Aí, apareceram chamadas, manchetes, aquilo que a imprensa tradicional em geral publica. Mas se o leitor afasta essa sobrecapa, o princípio está lá, resguardado. Este fato aparentemente simples dá

uma idéia de algumas diferenças que esta revista oferecia e continua a oferecer: valores de permanência, por exemplo.

Trata-se de uma revista de cultura, que junta ficção — contos e poemas, basicamente — e fatos, ou seja, cobertura jornalística de eventos. A revista tem longa tradição de tratar de forma diferente os profissionais que nela trabalham. Por exemplo, não estipula prazo para que o repórter entregue material para publicação. O jornalista tem liberdade para entregar a matéria quando julgar que está pronta. Não é raro isso ter dado margem a projetos de longa duração. Truman Capote, por exemplo, gastou ao todo seis anos e meio até publicar, em 1965, *A sangue frio*, em quatro partes, na revista.

Uma revista como *The New Yorker* criará, ao longo da existência, uma relação bem mais próxima com os livros do que com a efemeridade dos jornais. Ela seguiu uma série de preceitos, por exemplo, o longo processo de edição, que não raro culminava em publicação em livro do texto inicialmente veiculado nas páginas da revista. Um dos jornalistas da revista, Ved Mehta, ouviu mais de uma vez colegas lhe dizerem para ler o texto na revista, em vez do livro publicado, “porque os livros foram impressos antes que os artigos tivessem atravessado o processo editorial da revista” (Mehta, 1998: 142). Ou seja, é um processo que confere status diferenciado ao texto, dada sua natureza tão minuciosa.

Nem todos, entretanto, terão esse tipo de conduta. Um livro importante como *A History of American Magazine*, de Frank Luther Mott, publicado em cinco volumes, ignora solenemente *The New Yorker*. Cita a revista uma única vez no quarto volume e três vezes no volume cinco, que aborda os anos entre 1905-1930. É de se imaginar que, se tivesse tido tempo, Mott talvez dedicasse espaço considerável num volume que se ocuparia dos anos subsequentes a 1930. Mas o quinto volume foi publicado em 1968, quatro anos após a morte do historiador. No prefácio de Howard Mumford Jones, ele compara a envergadura do trabalho de Mott, no que diz respeito às revistas norte-americanas, ao trabalho de Edward Gibbon, o autor de *Declínio e queda do império romano*, no que concerne ao império romano. Na passagem mais alentada, *The New Yorker* aparece pelo comentário que fez na edição de 15 de abril de 1944, a respeito de publicidade veiculada na revista *Time*. Ou seja, é como se não existisse *The New Yorker*, ou melhor, é como se fosse a mais coadjuvante das revistas.

Nova York era uma cidade em constantes mudanças. Criar uma relação com ela por meio de um valor que apresenta durabilidade pode ter sido um dos segredos da revista para continuar a existência e atravessar décadas. Se tudo muda o tempo todo, ter pontos de referência sólidos nos quais se pode confiar é interessante. As primeiras palavras de Anka

Muhlstein na introdução do livro *A ilha prometida* são: “Todo mundo está de acordo: Nova York não está terminada” (Muhlstein, 1991: 11). A respeito dos tempos mais recentes dessa cidade que se tornou uma espécie de esquina cosmopolita do mundo, ela registra: “Nova York não é um labirinto, mas uma colagem, e nela só se pode viver com os olhos bem abertos. Acrescente-se a isso o efeito de uma arquitetura que não tem escala humana. Não há qualquer medida comum entre o tamanho dos homens e das coisas” (Muhlstein, 1991: 13).

Quando se pensa em Nova York, é comum pensar na ilha de Manhattan, como se somente ela definisse a cidade. De fato, o cinema insiste em mostrar os arranha-céus no horizonte dessa cidade que parece viver de nervosismo e agitação dia e noite, sem interrupção. Mas a cidade é constituída ainda por outros quatro bairros, na verdade cidades anexadas em 1898 à ilha: Brooklin; Queens, que recebeu esse nome em homenagem a Catarina de Bragança; Staten Island, ilha ao sul de Manhattan; e o Bronx, ao norte de Manhattan. A ilha de Manhattan tem 25 quilômetros de extensão por cinco de largura, no ponto mais largo. Sonhos e pessoas se aglomeram nas ruas da ilha de Manhattan. Pode-se dizer dela a mesma coisa que disse o filósofo francês René Descartes a respeito de Amsterdã: que a cidade é um “inventário do possível” (Descartes *apud* Muhlstein, 1991: 18). Nova York parece uma Babel que lançou torres até certa altura, para melhor se concentrar numa ilha estreita. Ali é o ponto de contato e conflito para culturas, negócios, estranhamentos e encontros. Gente de todo o mundo é atraída para ali como se a cidade fosse um imã.

Quando foi lançada em fevereiro de 1925, a revista *The New Yorker* era reflexo de uma época otimista e conseguia transmitir isso por meio de uma receita: humor. Isso faria o cidadão se interessar. O corpo editorial da revista era constituído por gente como Ralph Barton, Marc Connelly, Rea Irvin, George S. Kaufman, Alice Duer Miller, Dorothy Parker e Alexander Woollcott, todos amigos próximos do idealizador, Harold Ross. Barton era um ilustrador comercial, bem como Rea Irvin. De acordo com James Thurber, um célebre colaborador da revista e um dos raros a ter textos e ilustrações publicados nas páginas da *New Yorker*, esses amigos eram editores apenas nominais, com exceção de Irvin (Thurber, 2001: 75). Essa característica provinciana da revista não a impediu de se tornar muito influente. Como diz Theodore Peterson num estudo a respeito de revistas, *The New Yorker* “mudou o caráter do humor americano, introduziu nova abordagem para a biografia de

revistas, e estabeleceu altos padrões de reportagem e, portanto, influenciou o curso do jornalismo norte-americano em geral” (Peterson, 1958: 234).

Uma importante mudança aconteceu no endereço. Quando foi criada, *The New Yorker* ficava na rua 45 Oeste, número 25, o mesmo prédio que tinha a *Saturday Review of Literature*. Mais precisamente: quando se descia do elevador e se virava à direita, chegava-se à revista *Time*. Se virasse à esquerda, encontraria *The New Yorker*. De acordo com Brendan Gill, essa escala semelhante entre as revistas não duraria muito: “*Time* tornou-se uma das maiores corporações do país e *The New Yorker* se manteve uma das menores” (Gill, 1997: 109). Em 1934, quando fizeram a mudança para a rua 43, Oeste, a quantidade de salas aumentou, e passou a existir dois andares editoriais, o décimo nono e o vigésimo. Aqueles caras lá em cima — o departamento comercial — tornaram-se aqueles caras lá embaixo. A expansão atingiu também o décimo oitavo andar para o departamento editorial, e o comercial ficou com o décimo sexto e décimo sétimo andares. Uma última mudança ocorreu em agosto de 1999, quando a revista se transferiu para o número 4 do Times Square, para o prédio Condé Nast, onde ocupa dois andares: um editorial, outro compartilhado por empregados do grupo editorial e do empresarial.

3.1.1. As editorias

A primeira editoria da revista chamava-se ‘De Todas as Coisas’. Eram notas curtas, e na segunda página (a capa e a folha de guarda não entravam na contagem da primeira edição) a última das notas era uma declaração de intenções. Dizia ser a *New Yorker* uma revista séria, “mas não será muito séria na execução”. Queria refletir a vida metropolitana, ser engraçada, satírica, “mas ser mais que um bobo da corte”. O último parágrafo é marcante:

Publicará fatos que será preciso ir atrás da cena para conseguir, mas não lidará com escândalos por amor a escândalos, nem com a comoção pelo amor à comoção. Tentará conscienciosamente manter os leitores informados naqueles campos de interesse que mais lhes interessar. Anuncia que não é editada para a velha senhora de Dubuque. (*The New Yorker*, 21/02/1925: 2)

Dubuque, no estado interiorano de Iowa, ficou famosa por essa declaração de princípio. Era uma revista nova-iorquina. Era isso que devia ser deixado bem claro. No ano anterior, o criador da revista, Harold Ross, havia escrito um prospecto para convencer potenciais assinantes e investidores, e já mencionava a senhora de Dubuque:

The New Yorker será a revista que não é editada para a velha senhora de Dubuque. Não se interessará com o que ela pensa. Isso não quer dizer desrespeito, mas *The New Yorker* é uma revista reconhecidamente publicada para um público metropolitano e em função disso escapará de uma influência que obstrui a maioria das publicações nacionais. Espera uma considerável circulação nacional, mas isso virá de pessoas que têm um interesse metropolitano. (Ross apud Yagoda, 2001: 39)

O nome foi sugerido por John Peter Toohey, depois que vários nomes foram evocados, entre eles *Manhattan*, *New York Life* [Vida de Nova York] e *Our Town* [Nossa cidade] (Yagoda, 2001: 38). Negócios e publicidade ficaram sob responsabilidade de John Hanrahan, e o financiamento veio de Raoul Fleischmann, “mas a mão no controle editorial era aquela teimosa e impulsiva de H. W. Ross, que não estava em absoluto seguro de para onde ia com aquela máquina voadora tremulante, mas sabia que reconheceria o lugar quando chegasse” (Thurber, 2001: 75).

As editorias da revista receberam nomes como ‘Talk of the Town’, ou seja, ‘Conversa na Cidade’, ‘Perfis’, ‘Repórter à Solta’, ‘Notas e Comentários’, ‘Para Frente e Para Cima com as Artes’, ‘Nossos Correspondentes de Pé Solto’. O número total de editorias cresce de acordo com as ofertas diferentes de textos. Quando se referia à ficção e aos textos de humor, Harold Ross usava a palavra “informal”, como um substantivo. De acordo com James Thurber, “a palavra ‘informal’ indicava a determinação de Ross de dar à revista uma qualidade rude, fofqueira, solta. Nada devia ser elaborado ou estudado, artístico, literato, intelectual” (Thurber, 2001: 12). Escritores deveriam ser negligenciados, “o tom era no conteúdo, não nas personalidades”, diz Thurber. Ross chegou a declarar que jamais teria uma editoria sobre cães, ou beisebol, ou advogados (Thurber, 2001: 15). Nem todo mundo achava graça nesse humor, no entanto. Numa carta enviada a um dos repórteres da revista, o filósofo Isaiah Berlin escreveu a respeito de um longo artigo que descrevia a situação dos filósofos na Inglaterra nos anos 1960: “*The New Yorker* é uma revista satírica, e assumo de início que se pretendia fazer uma sátira e não uma representação correta da verdade” (Berlin apud Mehta, 1998: 146).

As reuniões de ‘Conversa na Cidade’ era feitas nas quartas-feiras de manhã. Duravam, de acordo com Thurber, entre uma e três horas, “dependendo do humor do mestre” (Thurber, 2001: 76). Ross era informado que os editores haviam sido reunidos — Katharine Angell, Elwyn Brooks White, Ralph Ingersoll e James Thurber — e então ele entrava, fazia alguma declaração qualquer (por exemplo, que William Randolph Hearst, o magnata das

comunicações, continuava com todos os dentes na boca, ou que a medicina continuava sem cura para a caspa), antes de começar a edição dos temas de 'Conversa na Cidade' que estariam na edição seguinte nas bancas (Thurber, 2001: 76-7). O assunto

Nunca satisfazia Ross, e raramente o colocava de bom humor. Não havia risadas suficientes na 'Conversa', ou nenhum fato interessante; duas ilustrações na edição eram muito semelhantes; e "ambos, White e Thurber mencionaram novocaína em seus textos. Estamos ficando neuróticos". (Thurber, 2001: 77)

A perfeição de texto para essa editoria ficou nas mãos, durante 30 anos, de E.B. White. "A habilidade de White em levar essa página ao tipo de perfeição que Ross sonhara intensificou a determinação de Ross de fazer de 'Conversa' a editoria extraordinária da revista", anota Thurber, e depois acrescenta que o trabalho ficava completo pelo empenho do jovem repórter Charles H. Cooke, que levantava as informações (Thurber, 2001: 84-5).

'Conversa na Cidade' tinha um texto especial, distinto, ou, como queria Ross, era "como uma conversa à mesa do jantar" (Thurber, 2001: 90). Mas, por exemplo, embora Ross fosse muito bom conversador à mesa, ele mesmo nunca conseguiu atingir o tom certo do texto para a editoria. Thurber explica que Ross se tornava artificial, completamente diferente do tom que conseguiu nas cartas pessoais que escreveu. "Ele simplesmente não era um escritor da *New Yorker*, nunca melhorou, e nos anos trinta desistiu, embora persistisse em colocar nos meus manuscritos, aqui e ali, algumas expressões que estimava, como 'e assim por diante' ou 'por outro lado'" (Thurber, 2001: 90). James Thurber parou de contribuir para a editoria em 1935, depois de oito anos.

Brendan Gill, que escreveu também um livro a respeito do tempo que passou na revista, chamado *Here at the New Yorker*, diz que escrever para 'Conversa na Cidade' é abarrotar os parágrafos, "enchê-los de fatos e dar a eles um peso e uma forma não maior do que aquela de uma nuvem de borboletas azuis" (Gill, 1997: 5). E ele usa a expressão "borboletas" de propósito, por saber o quanto isso levaria Ross à loucura. De acordo com Gill, Ross definiria 'Conversa' de maneira bem mais direta, sem fazer uso de qualquer metáfora: "Se você não pode ser engraçado", Ross diria, "seja interessante".

O próprio Ross, que no princípio tinha adorado a editoria e a defendido ardorosamente, passou a compreender que era mais importante editorias com textos mais alentados. Numa carta para Thurber em 12 de novembro de 1946, ele diz que o maior problema com a 'Conversa' são idéias. Quando era Thurber reescrevendo o texto,

argumenta, as idéias apareciam. Ross chegou a pensar, no período da Segunda Guerra, em acabar com a editoria. Principalmente, porque não havia mais repórteres dedicados a escrever exclusivamente para ela (Thurber, 2001: 96-7).

A seção ‘Notas e Comentários’ fica embutida em ‘Conversa na Cidade’, e é o que a revista tem mais próximo do gênero editorial. Ved Mehta diz que o texto para essa seção é o que apresenta o maior desafio, já que deveria ter um tom certo para ser aprovado. No caso, por William Shawn. “Além do mais, parecia ter uma forma que, a seu modo, era tão fixo quanto um soneto ou um haikai” (Mehta, 1998: 123). A forma havia sido desenvolvida por E.B. White: envolvia um tom irônico, engraçado e elíptico. Complicado de alcançar, em outras palavras. O texto tinha que ficar pronto até a tarde de quinta-feira. Shawn lia tudo no fim de semana e na segunda-feira cedo as anotações de Shawn nas margens do texto estariam na mesa dos autores para que eles fizessem as últimas alterações. Às duas da tarde, a revista ia para impressão e na terça, estaria nas bancas.

As editorias seguem sempre uma seqüência, começam com ‘Conversa na Cidade’, ficção antes do factual, primeiro a seção de teatro antes da seção de cinema, um perfil antes de ‘Repórter à Solta’, até a seção final de resenhas de livros. “A base lógica para a ordem era encontrar um ponto de equilíbrio entre os artigos curtos e longos e entre escritos de imaginação e factuais”, analisa Mehta (Mehta, 1998: 134-5).

Não havia na revista uma seção de cartas. Nenhum motivo para isso. Yagoda pensa que o fato pode ser explicado facilmente: “O motivo real pelo qual a *New Yorker* não criava uma seção de cartas, parece, em retrospecto, é porque nunca *tinha criado* uma seção de cartas” (Yagoda, 2001: 42, grifo do autor). Então, por que criar uma? Outro motivo, continua o autor, é que Harold Ross queria a revista o mais distante possível de tratar de assuntos internos — o que uma seção de cartas fatalmente provoca (Yagoda, 2001: 51).

Naquela época, Nova York era uma cidade em permanente crescimento. Entre 1910 e 1920, a população cresceu de 7,5 milhões para 9 milhões, aumento de vinte por cento. Se se fizer o recuo até a década de 1880, o aumento é mais assustador: 300%. Segundo Yagoda, isso foi resultado de uma das maiores ondas migratórias da história do país, “mas uma porção significativa veio de dentro dos Estados Unidos” (Yagoda, 2001: 26). Era uma cidade de promessas, imã para talentos e malandros, improvisos de jazz e uma bolsa sempre em ascensão, “como se as leis da gravidade tivessem sido temporariamente suspensas” (Yagoda, 2001: 27). Fazia sentido — tanto comercial como editorialmente — montar uma revista

nesta cidade. Ross não foi o único a ter a mesma idéia, mas foi dos poucos que conseguiu levá-la tão longe.

Junto com a população aumentou também o tamanho dos arranha-céus. Tanto que uma lei de zoneamento de 1916 exigia que a parte superior dos armazéns fosse recuada, “de modo que a torre arqueada do prédio poderia se erguer somente 25 por cento acima do terreno”. De acordo com Ben Yagoda, isso “não apenas salvou Manhattan de se tornar escura e claustrofóbica, mas levou a prédios aerodinâmicos que pareciam alcançar sem esforço sempre novas alturas; ao longo dos anos 1920, a altura média do horizonte aumentou em 30 metros” (Yagoda, 2001: 27).

Além das pessoas que migraram para a ilha de Manhattan, também instituições mudaram de endereço e instalaram na ilha, como a indústria livreira e de revistas. Por volta da virada do século XIX para o XX, diz Yagoda, “Nova York tornou-se o centro literário do país, e ao final dos anos 1910 e 1920 o processo acelerou” (Yagoda, 2001: 27). Empresas como as editoras Doubleday, Harper and Brothers, Charles Scribner’s Sons, Alfred A. Knopf, Harcourt, Brace, W.W. Norton, Simon and Schuster, William Morrow, Viking Press, Vanguard Press, Random House, Farrar and Rinehart são os exemplos mais evidentes.

Nova York também era uma cidade que mudava o perfil. Para abrir espaço para os arranha-céus, lojas de varejo e prédios de apartamentos da Park Avenue, alguns símbolos da velha cidade foram postos abaixo: a igreja presbiteriana de Madison Square, em 1913; o prédio do *New York Herald*, em 1921; o Madison Square Garden, em 1925. Bem como as mansões da classe alta, entre elas as de Cornelius Vanderbilt, W.K. Vanderbilt, C.P. Huntington e William Astor (Yagoda, 2001: 59).

Antes de acompanhar esse ritmo intenso das mudanças, *The New Yorker* passou por sua cota de tropeços e obstáculos. Na primeira edição, em fevereiro de 1925, foram lançadas 15 mil cópias. Em agosto, a tiragem havia recuado para 2,7 mil cópias, ou seja, um número perigosamente próximo do fracasso. Há histórias de riso em meio à ameaça de fechamento iminente, no entanto. Dorothy Parker, dona de língua afiadíssima, amiga do editor e colaboradora da revista, foi procurada por Harold Ross. “Achei que você ia ao escritório escrever um artigo semana passada”, ele disse. “O que aconteceu?” Ela se virou para ele com uma resposta ferina: “Alguém estava usando o lápis” (Thurber, 2001: 19). A contribuição de Dorothy Parker no começo não foi muito grande. Na edição de 28 de fevereiro de 1925 havia um conto assinado por ela, chamado “Uma certa dama”. Começa

assim: “Minha amiga, sra. Legion, é daquelas poucas, como a tradição as enumera, que é nova-iorquina por nascimento. Isso lhe dá uma vantagem considerável sobre os novos-ricos que são de Manhattan só por migração” (*The New Yorker*, 28/02/1925: 15). No restante do ano, as duas outras únicas contribuições foram poemas, um que saiu nessa mesma edição do dia 28 de fevereiro, e outro que saiu na edição do dia 26 de setembro. Dorothy Parker ficaria famosa pelas resenhas de livros, as quais assinava como “Leitor Constante”, a partir de outubro de 1927 e por coordenar uma mesa redonda baseada no restaurante do hotel Algonquin, em que se destilava veneno a respeito da vida alheia.

Dois restaurantes eram usados com frequência pelos jornalistas da revista. Um deles era o Algonquin, cujo nome faz referência aos primeiros índios que existiram em Manhattan, os algonquinos. Eram índios grandes e de temperamento pacífico. Tanto que venderam a ilha, em 1626, “por um preço fixado em sessenta florins ou, segundo cálculos dos historiadores modernos, 24 dólares”, registra Muhlstein (Muhlstein, 1991: 23).

A revista, qualquer revista, tem sempre a ambição de funcionar como catalisador de talentos, mas no começo *The New Yorker* não podia pagar muito para os escritores. James Thurber, um dos raros jornalistas que também desenharam para a revista, conta que Nunnally Johnson recebia dez vezes mais escrevendo para a revista semanal *Saturday Evening Post* do que Ross poderia pagar (Thurber, 2001: 20). Elwyn Brooks White recebia trinta dólares por semana, em 1926, para trabalhar meio período, com cinco dólares para cada comentário publicado na primeira editoria. Robert Benchley esperou dez meses para dar a primeira ajuda, em dezembro de 1925. Só começou a fazer crítica teatral em 1929, o mesmo ano em que Alexander Woollcott começou a página chamada ‘Gritos e Sussurros’. Na edição do dia 16 de março, ele começou a coluna, na página 34. O texto ocupa apenas uma página e tem um pequeno título, “O lince perdido”.

Ernest Hemingway fez uma única colaboração para a revista, na edição de 12 de fevereiro de 1927, com o título “My Own Life” [Minha própria vida], uma paródia do livro *My Life and Loves*, de Frank Harris. De acordo com Francis J. Bosha, Hemingway havia tentado antes publicar o texto na revista *Scribner’s* e ofereceu também a Edmund Wilson, que ainda não era colaborador de *The New Yorker*, na revista *The New Republic*. A recusa das duas é que levou Hemingway a publicar em *The New Yorker* (Bosha, 2001: 93-4). Mas a revista não tinha dinheiro para pagar mais colaborações, o que a levou a não ter textos de gente como F. Scott Fitzgerald e Sinclair Lewis com a frequência com que gostaria. Harold Ross e Hemingway chegaram a trocar correspondência entre 1942 e 1948, e Hemingway

conta numa carta para a futura esposa Mary Welsh que queria visitar Ross em Nova York, quando fosse a cidade, mas embora parecessem próximos, não houve outras colaborações de Hemingway além desse único texto.

James Thurber, que escreveu o livro de memórias *The Years with Ross*, conta que tentou se tornar um romancista em 1925, na Normandia, sem sequer se dar conta do esforço de Harold Ross para fazer uma revista. Em setembro, trabalhava no *Tribune* de Paris. Soube de *The New Yorker* pela primeira vez só em novembro — a revista havia sido lançada em fevereiro — ao ler um texto no *Herald* parisiense que mencionava a publicação de um texto na *New Yorker*, de Ellin Mackay (futura senhora Irving Berlin), a respeito de por que se freqüentava cabaré. O texto, de acordo com Thurber, “parece menos uma lembrança da Era do Jazz do que um eco agonizante dos dias do cinema mudo e da época de Rodolfo Valentino” (Thurber, 2001: 28).

De volta a Nova York em junho de 1926, Thurber começou a enviar pequenos artigos para *The New Yorker*. “Os artigos voltavam tão rápido que comecei a acreditar que a *New Yorker* devia ter uma máquina de rejeição”, comenta (Thurber, 2001: 29). Tinha mesmo: atendia pelo nome de John Chapin Mosher, que mais tarde se tornaria amigo de Thurber. Era quem lia os manuscritos de escritores desconhecidos. Quando almoçavam juntos, Mosher dizia para Thurber, invariavelmente: “Tenho que voltar para o escritório e rejeitar” (Thurber, 2001: 29).

Somente em março de 1927 James Thurber começou, efetivamente, a colaborar com a revista. Em vez de ter uma equipe de jornalistas fixos na redação, Harold Ross preferiu um método absolutamente novo: teria editores, e quem quisesse submeter material à revista seria bem-vindo, mas não havia garantias de publicação. Pelo contrário, muito mais material terminou temporária ou definitivamente rejeitado do que acabou entrando no processo de produção e terminou nas páginas publicadas.

Samuel Goldwin sempre chamou a revista *The New Yorker* de “pequena revista”, no sentido pejorativo (Thurber, 2001: 18). Afinal, a revista foi um fracasso no primeiro ano, quando tudo — literatura, música, entretenimento — ia muito bem. “O prolongamento de sua existência pode corretamente ser chamada de vida após a morte”, declara, para ser justo aos fatos, James Thurber (Thurber, 2001: 18). Raoul Fleischmann, o financiador da revista, chegou a declará-la oficialmente morta. Mas poucas horas depois, Harold Ross foi até ele no casamento de Franklin Pierce Adams, e o convenceu, no clima de champanhe e felicidade da festa, a fazerem nova tentativa (Thurber, 2001: 19).

Foi o ano em que F. Scott Fitzgerald lançou *O grande Gatsby*, um clássico que compreendeu muito bem o que foi o longo feriado da década — uma economia em alta, costumes em relaxamento. Sinclair Lewis publicou *Arrowsmith*, a história de um médico, Martin Arrowsmith, que não sabe se decidir entre ganhar dinheiro, curar pessoas ou encontrar o sentido da vida. Foi também o ano de *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser, o romance naturalista a respeito do lado negro do sonho americano: o que acontece quando o homem coloca sua vontade de status e posse acima dos preceitos morais. No teatro, a peça sobre a guerra, *What Price Glory?*, de Maxwell Anderson e Laurence Stallings, ainda estava em cartaz no teatro Plymouth (e viraria filme, em 1926, dirigido por Raoul Walsh, e, depois, outro, em 1952, dirigido por John Ford).

Em 1925, o novo Madison Square Garden foi aberto, e apresentou suas monstruosidades mais populares para um público faminto: a corrida de bicicleta de seis dias, a maratona de dança, a observação interna de mastro, e homens e mulheres estranhos que se engajavam em competições de cadeira de balanço e goma de mascar, entretendo, infatigáveis, os viciados insaciáveis em eternidade. (Thurber, 2001: 19)

Na primavera de 1928, a jovem revista de Ross estava financeiramente segura e além de tudo o que a havia ameaçado. Como diz James Thurber, “os céus estavam se clareando, os copos estavam se erguendo, e todos se sentiam seguros, menos o capitão do navio” (Thurber, 2001: 8). A revista atravessou a década de 1930, período em que o país cruzava uma série de reveses financeiros, em crescimento. Durante a Segunda Guerra, entre 1941 e 1945, a circulação aumentou trinta e dois por cento, de 172 mil exemplares para 227 mil. Yagoda comenta que o resultado é “especialmente expressivo considerando-se que, diferente da maioria das outras revistas, a *New Yorker* oferecia somente descontos mínimos em assinaturas” (Yagoda, 2001: 211), além de gastar pouco para promover o aumento na circulação.

No fim da guerra, a circulação continuou a subir, e em 1952 estava em 370 mil exemplares — do mesmo modo que cresceu a participação das páginas de anúncios (Yagoda, 2001: 211). Era um crescimento que acompanhava o progresso da cidade, cada vez mais cosmopolita. Em 1946, a Sexta Avenida foi rebatizada Avenida das Américas, e dois anos depois o Aeroporto Internacional Idlewild (mais tarde Kennedy) abria as portas para entrada de aeronaves do mundo. Isso sem falar na quantidade de intelectuais, artistas e cientistas que entraram nos Estados Unidos, particular e preferencialmente em Nova York,

no período exatamente anterior, durante ou depois da Segunda Guerra — Albert Einstein, Aldous Huxley, Thomas Mann, W.H. Auden, Bertolt Brecht, Igor Stravinsky, George Balanchine, Béla Bartók, Vladimir Nabokov, Walter Gropius, Marcel Breuer, Ferenc Molnár, Hannah Arendt, Theodor Adorno, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Marc Chagall. No país, a música encontrou manifestações inusitadas em Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis, John Cage, a dança contemporânea ensaiou novidades com as coreografias de Merce Cunningham, Jackson Pollock inventou a *action painting* e se tornou um dos maiores nomes do expressionismo abstrato, o poeta Allen Ginsberg, na poesia, e o escritor Jack Kerouac, na prosa, deram os primeiros passos para constituir o que seria conhecido como geração *beatnik*. A Broadway conheceu uma rara mistura de sucesso comercial e criatividade, com Tennessee Williams e Arthur Miller.

O crescimento da revista também representou crescimento das vendas e do preço de anúncio. A revista começou a ter maior número de páginas, um aumento que — esse sim — incomodava Ross. “Diabos, em breve estaremos com duzentas páginas”, vociferava Ross (Thurber, 2001: 146).

Entre 1950 e 1964, a revista aumentou a circulação em quarenta por cento, de 331.574 exemplares para 464.110, enquanto as páginas dedicadas a anúncios tiveram aumento de setenta por cento (Yagoda, 2001: 309). Num artigo publicado em 1958 no *Wall Street Journal*, por dois repórteres da equipe, J.H. Rutledge e P.B. Bart, intitulado *Urbanity, Inc.*, os dois explicam que a revista continuou a faturar em publicidade mesmo quando as revistas semanais tradicionais mais bem sucedidas, *Life*, *Saturday Evening Post*, perdiam mercado (respectivamente 23% e 14%, contra um aumento no faturamento de *The New Yorker* de 3%).

Entre as revistas de consumidores de circulação geral nenhuma outra tem tantas páginas de anúncios como *The New Yorker*, de acordo com os números do Escritório de Informação das Editoras, embora se equipare a *Business Week*, uma revista especializada de negócios (Rutledge; Bart, 1958: 1).

Enquanto isso, a taxa de renovação de assinatura permanecia alta, acima de setenta e seis por cento. As pessoas começavam a ler a revista nos anos de graduação e depois mantinham o hábito, e “tendiam a ver a assinatura da *New Yorker* como algo passado de uma geração para a seguinte, como um título religioso ou um jogo de talheres de prata esterlina” (Yagoda, 2001: 310). Em 1969, a tiragem da revista atingiu um número inédito:

482 mil exemplares. Foi o ápice. No ano seguinte, a queda anual foi de 5%, “a maior queda anual na história da revista” (Yagoda, 2001: 363). Pela primeira vez, a revista ofereceu uma promoção para os campi: alunos e professores. Em 1971, o número de assinantes desse universo era de 78 mil, quase vinte por cento do total. Mas a década de 1960 representou o começo de uma intensa crise, promovida pela migração dos recursos publicitários para outra mídia, a televisão. Algumas revistas fecharam a porta nos Estados Unidos. Entre as semanais, *Saturday Evening Post*, em 1969; *Look*, em 1971; *Life*, em 1972. Na avaliação de Ben Yagoda, “todas cometeram o erro fatal de inflacionar artificial e grosseiramente a circulação com ofertas promocionais nos preços” (Yagoda, 2001: 364).

Em 1948, E.B. White escreveu um texto para a revista *Holiday*, chamado “Aqui é Nova York”, no qual compara a cidade a um poema que comprime toda a vida e as raças num mesmo lugar: “A ilha de Manhattan é sem dúvida o maior concentrado humano na terra, o poema cuja mágica é compreensível para milhares de residentes permanentes, mas cujo significado completo será sempre ilusório” (White *apud* Yagoda, 2001: 213-4). E embora dois terços da população vivessem fora da área metropolitana de Nova York, a revista continuava a trazer a programação exclusivamente de Manhattan. Como se vê, os anos avançavam e a relação dos jornalistas com a cidade, afinal de contas o tema principal e nome da revista, permanecia intensa.

Vários escritores conseguiram quebrar a barreira da edição e emplacar textos literários na revista, entre o fim da guerra e a morte do editor, Harold Ross, em 1951, entre eles Roald Dahl, Vladimir Nabokov, V.S. Pritchett, J.D. Salinger, Nadine Gordimer. Mary McCarthy também publicou bastante nessa época, mas ela havia entrado para o “quadro” da revista um pouco antes. “Como resultado de toda essa força, a revista se tornou — e seria para sempre — o cartão de visitas literário mais procurado no país”, registra Yagoda (Yagoda, 2001: 215). Uma aparição na revista poderia ser a garantia de carreira literária. Nas contas de Yagoda, uma média de mais de trezentos contos chegavam semanalmente à revista.

Ninguém na revista era apresentado a ninguém. Talvez a falta de reunião geral de pauta, como hoje ocorre freqüentemente nos jornais e revistas, tenha contribuído. Simplesmente, não era tradição da revista fazer reunião de pauta, ou seja, determinar para os repórteres a respeito do que escreveriam. Não apenas não havia intervenção no assunto acerca do qual os repórteres escreveriam, mas também em como escrever, ou que tipo de texto produzir. A revista sempre foi diferente das demais. Ved Mehta descreve:

The New Yorker não tinha nenhuma das bagagens geralmente associadas com publicações. Não havia recepção em nenhum dos andares. Não havia memorandos, não havia consultas, nenhuma reunião geral de pauta — nenhuma hierarquia ou burocracia de nenhum tipo. (Mesmo a reunião semanal de arte era um negócio bilateral entre o sr. Shawn e o editor de arte.) Não havia nem mesmo apresentações, como se tais coisas fossem consideradas invasões das privacidades das pessoas. (Mehta, 1998: 111)

Numa carta para James Thurber, o crítico literário Edmund Wilson diz que durante muito tempo confundiu Russell Maloney com outra pessoa. Só descobriu quando Maloney morreu. A pessoa que ele imaginava ser o jornalista continuava andando pelos corredores da revista. E aquela garota “que escreveu aqueles artigos a respeito de Hemingway e o filme de Stephen Crane — e sobre a qual eu tinha uma certa curiosidade — nunca fui capaz de identificar ou arrumar alguém para nos apresentar” (Wilson *apud* Thurber, 2001: 158). Estava se referindo a Lillian Ross, que escreveu um perfil de Hemingway e acompanhou as filmagens de *A glória de um covarde*, de John Huston, baseado no romance de Stephen Crane. Wilson estava acostumado com redações mais gregárias — das revistas *New Republic* e *Vanity Fair*, por exemplo — o que não era o caso da *New Yorker*.

Katharine Angell, a editora de ficção da revista, tentou alertar Ross para o fato, num memorando datado de 1931: “O que a revista precisa, mais que de direção e fita vermelha para marcar a rota, é de idéias, discussões, uma reunião das pessoas que escrevem a revista para pensar o que ela deve conter” (Angell *apud* Yagoda, 2001: 53).

Os repórteres da revista poderiam, se quisessem, ganhar um escritório para trabalhar. Nos anos 1960, Ved Mehta descreve o escritório que recebeu de Shawn: “Ele me levou um lance de escadas para baixo e abriu a porta de uma sala pequena, vazia, na esquina do décimo oitavo andar, que continha apenas uma escrivaninha de metal, uma máquina de escrever velha e usada numa mesa para máquina de escrever, e uma cadeira” (Mehta, 1998: 95).

Essa pequena sala parece lembrar, contemporaneamente, os claustros medievais, para onde o monge se retirava em busca de paz de espírito para meditar. “Quando eu trabalhava num artigo longo, poderia estar num cubículo numa biblioteca em Kalamazoo ou Timbuktu”, escreve Ved Mehta.

Ninguém telefonava, ninguém aparecia para me ver, e ninguém a não ser Adrienne [Driben, secretária de Mehta], o sr. Shawn e a senhorita [Pat] Broun [secretária de Shawn] sabiam se eu

estava trabalhando, muito menos o que seria o meu assunto. Na verdade, ninguém parecia se importar se eu estava vivo ou morto. A idéia geral de um cubículo era proteger contra interrupções, mas algumas vezes se parecia tanto com um casulo que se ansiava para alguém aparecer. (Mehta, 1998: 121)

Essa idéia poderia ser persistente. Escrever para a *New Yorker* parecia um jeito de se comunicar com o mundo sem exatamente fazer parte dele. Afinal, o autor se retirava para seu pequeno cubículo e ali ficava, martelando as teclas da máquina de escrever, forjando o texto aos poucos, retrabalhando-o ao máximo para evitar os constantes retornos e reescritas que as várias leituras pelo “sistema” certamente provocaria. Ao mencionar os muitos novos autores que começaram a trabalhar na revista nos anos 1960, Ved Mehta faz uma distinção entre “nós”, os jornalistas com um pouco mais de experiência, e “eles”, os recém-chegados, só para perceber que

igual a nós, eles não exatamente se adequavam ao mundo lá fora, e portanto observavam-no e escreviam a seu respeito com um certo distanciamento e ironia. Era como se fôssemos todos membros de uma família extensa de uma das histórias de Salinger — tumultuada e excêntrica, seguindo nossos próprios e estranhos caminhos. (Mehta, 1998: 274-5)

O mais parecido com uma vida coletiva era o encontro em torno do bebedouro, onde as discussões aconteciam. A solidão dentro do claustro do escritório parecia sem fim. Brendan Gill conta que Philip Hamburger, incomodado com o ambiente silencioso nos longos corredores, batizou-o de “Buraco Sonolento” (Gill, 1997: 5). Um escritor reclamou que o único contato humano que tinha era com as telefonistas, Marie ou Anne, quando pegava o telefone para falar com alguém (Mehta, 1998: 278).

Na década de 1970, Ved Mehta propôs a Shawn escrever a respeito do próprio pai, e Shawn aceitou. Não bastasse, Mehta sugeriu contar também da experiência de viver num orfanato em Bombaim, onde vivera três anos, entre os cinco e os oito anos de idade. “Ao escrever, as poucas páginas cresceram até virar um livro inteiro”, Mehta conta no livro de memórias a respeito da revista. “Ele [Shawn] gostou tanto, que queria que a estréia fosse na *New Yorker*, mas não havia uma editoria onde pudesse ser acomodada” (Mehta, 1998: 318). O escritor sugeriu a editoria ‘História Pessoal’, que foi inaugurada exatamente com o artigo dele. “Por anos depois disso, ‘História Pessoal’ foi usada somente para meus artigos autobiográficos, uma vez que ele acreditava que história pessoal fosse uma exceção — não algo que a *New Yorker* publicaria de maneira natural” (Mehta, 1998: 318).

3.1.2. Difícil encontrar perfeição

Harold Ross passou a vida à procura do texto perfeito, do editor perfeito, do repórter perfeito, da edição perfeita. Contraditoriamente, de vez em quando vociferava: “Diabos, eu contrato qualquer um”. Ralph Ingersoll, por exemplo, foi visitar Ross no verão de 1925 num terno especialmente comprado para a ocasião, e depois de minutos de conversa na sala de Ross, em que esse gesticulava muito, o terno foi vítima de respingos de tinta vindos de um tinteiro atingido pela mão gesticuladora de Ross. A conversa foi breve e Ingersoll estava a caminho da porta quando ouviu o editor dizer duas coisas. A primeira foi: “Você está contratado!”. A segunda foi: “Diabos, eu contrato qualquer um” (Thurber, 2001: 100). A vantagem de Ingersoll, Ross explicou para Thurber depois, não era o fato de ser muito jovem quando foi contratado — não tinha completado 25 anos —, mas ser um freqüentador da alta sociedade, e, portanto, supostamente um especialista no assunto.

Ao longo da vida, Ross preservou o hábito peculiar de contratar profissionais por meio de encontros ao acaso, em trens ou restaurantes. Embora tenha dado a sorte de contratar alguns dos melhores profissionais de texto, Ross manteve a sensação de ser vítima de um destino que o perseguia de forma injusta. Na mais megalomaníaca de suas fantasias de perseguição, Ross chegou a acreditar que os Estados Unidos, ao tentar destruir Hitler no curso da Segunda Grande Guerra, também tentava destruir *The New Yorker*, ao enviar jornalistas e papel para impressão para o *front*. A mesma coisa valia para sua equipe, que parecia sempre disposta a pregar uma peça em Ross. “Você tem que vigiar [Alexander] Woollcott e [Lois] Long e [Dorothy] Parker — eles ficam tentando colocar duplo sentido em seus materiais só para me constranger” (Thurber, 2001: 11).

Na opinião de Thurber, Ross estava à espera de dois tipos diferentes de homens miraculosos: um que fosse um gênio administrativo que se sentasse à Mesa Central, “apertasse botões e produzisse Perfeição Instantânea na organização”, e outro que fosse um mago literário capaz de agitar a varinha mágica sobre a cabeça de escritores e artistas “e conjurar Perfeição Instantânea em prosa, ilustrações e em todos os demais conteúdos da revista” (Thurber, 2001: 101).

No meio da embarcação ou aeronave cuja direção permanecia incerta, não podia haver desistência. Ross se encarregava pessoalmente de fazer a liga, cercar-se do melhor e esperar o melhor. Claro que, a determinada altura, alguém sempre se cansava ou se enfurecia. E.B. White certa vez disse que se demitia e foi para casa. De acordo com o relato de Thurber, Ross caminhou para lá e para cá a tarde inteira no escritório e depois ligou para White

dizendo que ele não podia se demitir. Usou um argumento de peso: “Isso não é uma revista — é um Movimento!” (Thurber, 2001: 102). White retornou.

Não era fácil. Afinal, Ross seria capaz de reclamar que ninguém no escritório sabia como delegar funções e, em outra circunstância, reclamar que Ingersoll não conseguia fazer nada sozinho: se fosse deixado num quarto por uma semana com mil dólares, em cinco dias teria seis assistentes (Thurber, 2001: 104).

Quando Ingersoll deixou a revista, em 1930, Ross sentiu a falta que ele fazia, embora já tivesse, como era praxe, deixado de admirar tanto o novo talento. Uma das brincadeiras na redação era chamar cada editor de *jesus* de Ross, *jesus* sendo corruptela da palavra “gênio” em inglês (*genius* /'dʒi:niəs/). Um *jesus* malsucedido foi Ogden Nash, que entrou exatamente depois da saída de Ingersoll. Durou três meses. Numa carta escrita posteriormente, ele relembra o convívio com Ross:

Ele era um homem para o qual era quase impossível trabalhar — grosseiro, descortês e permanentemente insatisfeito com o que lia; e eu o admirava mais do que a qualquer outro que conheci em minha carreira profissional. Somente a perfeição era boa o bastante para ele, e nas raras ocasiões em que a encontrava, olhava com suspeita e admiração. (Nash *apud* Thurber, 2001: 108)

Esse tratamento rude muitas vezes era manifesto numa frase lapidar que Harold Ross costumava lançar aos *jesuses* mal escolhidos: “Talvez você possa dirigir a revista” (Thurber, 2001: 109). Ele tinha uma fórmula de contratar e demitir com a mesma facilidade — embora para demitir muitas vezes delegasse a função a outro, para se poupar do dissabor.

Numa mudança de cargo — deixar de ser editor de ficção para se tornar crítico teatral da revista —, Wolcott Gibbs escreveu para Harold Ross o que foi chamado “Teoria e Prática de Editar Artigos para a *New Yorker*”, uma lista de recomendações baseada na experiência que havia acumulado. Esse ensaio foi publicado por Thurber no livro *The Years with Ross*, e antes de enumerar 31 itens, há um parágrafo introdutório que diz:

O colaborador médio desta revista é semi-analfabeto; isto é, ele adorna em vão, cheio de variações sem sentido e elegantes, e pode-se confiar que usará três sentenças onde uma palavra serviria. É impossível traçar uma fórmula exata e completa capaz de trazer ordem a esse matagal, mas existem algumas regras gerais. (Gibbs *apud* Thurber: 2001: 113)

O receituário que se segue é bem-humorado, como costuma acontecer com esses “documentos” que circulam internamente em redações jornalísticas. Mas também é eficaz em mostrar alguns erros recorrentes praticados por repórteres ou eventuais colaboradores. Gibbs reclama, por exemplo, do excesso de advérbios: “Recentemente encontrei onze numa página, que modificavam o verbo ‘dizer’. ‘Ele disse morosamente, violentamente, eloqüentemente, e assim por diante.’” (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 113). O quinto item é irônico em relação ao editor-chefe: “Nosso empregador, sr. Ross, tem preconceito contra ter muitas sentenças se iniciando com ‘e’ e ‘mas’. Ele alega que são conjunções e não deveriam ser usadas simplesmente por efeito literário. Ou, pelo menos, ser usadas muito cuidadosamente” (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 114). Algumas dicas ensinam como identificar o texto quando a história não se passa em Nova York, ou evitar repetir depois do travessão de diálogo o que já havia sido dito na parte expositiva do texto. Um dos itens, o de número 9, lembra que, como a assinatura de identificação do texto fica sempre ao final, é importante deixar claro logo o sexo do autor. “É angustiante ler um artigo inteiro até o fim com a impressão de que o ‘eu’ nele é um homem e então descobrir uma assinatura de mulher no final” (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 115), justifica Gibbs.

O processo continua com expressões e palavras por evitar, como o trio de adjetivos que invariavelmente comparecia nos textos. E até dicas de com que material a edição deveria ser feita. Está lá, no item 17: “Edição de manuscrito deveria ser feita com lápis preto, decididamente” (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 116).

Há também preceitos morais (evitar alcoolismo e adultério), como *unificar* narrador em primeira pessoa com a assinatura do autor ao final do texto. Ele exemplifica: “Uma história que começa: ‘George, meu pai me disse certa manhã’; e é assinada no final Horace McIntyre sempre me confundiu” (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 117). Como também há nesse pequeno ensaio em tópicos sugestões para resolver problemas entre editores e revisão. Uns e outros colocavam capitulares e espaços em branco para indicar pausas, e Gibbs argumenta que seria melhor deixar a tarefa exclusivamente para os editores, a fim de evitar sobreposição e discrepâncias.

Até mesmo uma preocupação com o modo como os textos normalmente terminam foi abordada. Gibbs pontua:

Escritores têm tendência por últimas frases trapaceiras ou vagamente cósmicas. “De repente, o sr. Holtzman sentiu-se cansado” apareceu em um grande número de artigos nos últimos dez

anos. É sempre boa idéia pensar se a última frase de um artigo é legítima ou necessária, ou se é só o autor se exibindo. (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 117)

Curiosamente, essa observação é coerente e consistente com a conduta de qualquer jornalista em redação. É como se, a despeito de tudo o que se aprende a respeito da hierarquização proposta na pirâmide invertida, houvesse um desacordo tácito e a sensação de que se pode caprichar ao final do texto com o mesmo ardor com que se capricha ao fazer o parágrafo de abertura, ou seja, o *lead*.

3.1.3. Os primeiros editores

O primeiro editor de literatura da revista foi Fillmore Hyde. No primeiro ano da revista, ou seja, em 1925, uma mulher foi contratada para ser assistente dele: Katharine Angell. Pouco tempo depois ela assumiu a edição. No ano seguinte, ela contratou Elwyn Brooks White, conhecido como E.B. White, com quem mais tarde se casaria. Era vista como “um dos pilares no qual Ross poderia se encostar nas horas de incerteza” (Thurber, 2001: 34). Katharine Angell e o marido se afastaram da revista em 1937 e voltaram em 1943. Enquanto esteve fora, Katharine leu outras publicações e se deu conta, de acordo com Ben Yagoda, de que a *The New Yorker* poderia “e deveria imprimir os melhores contos em que conseguisse botar as mãos” (Yagoda, 2001: 215).

No final de um período — os primeiros seis anos, em 1931 — Ross entrou no escritório de James Thurber e o fitou silenciosamente. “Somos importantes?”, perguntou. Referia-se à revista. Thurber não quis encorajá-lo e respondeu: “Somos apenas uma revista de quinze centavos”. Ross saiu sem dizer nada, mas meia hora depois enfiou a cabeça no escritório do amigo: “Não acho” (Thurber, 2001: 93). Quando alguém perguntou a James Thurber se ele acreditava que a *The New Yorker* fazia sucesso por causa ou a despeito de Harold Ross, ele respondeu: “A *New Yorker* foi criada da fricção produzida pelo Ross Positivo com o Ross Negativo”. E explica o motivo: quando Ross procurou fazer de Thurber ou de Wolcott Gibbs editores-executivos, era o pior do Ross Negativo. Mas quando deixou White sozinho, sem interferir, esse era o Ross Positivo (Thurber, 2001: 120).

O ano de 1933 foi particularmente cheio de eventos para a revista. Foi, por exemplo, o ano em que um jovem repórter começou a trabalhar na editoria de ‘Conversa na Cidade’, chamado William Shawn. Foi também o ano em que St. Clair McKelway começou a escrever artigos e perfis para a revista. Um ilustrador chamado Charles Addams iniciou a

trajetória de uma família que ficaria famosa pela qualidade de misturar terror com senso aguçado de humor. As memórias de Clarence Day, principalmente relacionadas com o pai, também apareceram. Thurber fez uma tentativa de rememorar a infância em Columbus, Ohio, e foi sucesso. Embora Ross tivesse ficado relutante a princípio — não esquecer que o nome da revista a atrelava, em princípio, pelo menos, à metrópole que era Nova York, o texto foi permitido e a revista publicou ainda as memórias da infância de Sally Benson, passada em Saint Louis. Thurber comenta: “Ross, fiel a sua estatura de editor, aprendeu a mudar de idéia e alterar a revista com as mudanças do mundo e a condição dos tempos” (Thurber, 2001: 137).

Um dos importantes colaboradores de Ross foi exatamente St. Clair McKelway, que fazia de tudo: contratava, demitia, incentivava os novatos, editava os textos, sugeria pautas. Por três anos, entre 1936 e 1939, McKelway foi um *jesus*. Foi ele o responsável por fazer as duas principais divisões da revista: ficção de um lado, com contos, textos de humor, poesia, memórias; e fato, de outro, embora o primeiro nome que surgiu tenha sido jornalismo. Descobriu-se que a expressão “jornalismo” não seria suficiente para comportar “o vasto campo de ação do material criativo de não-ficção que a revista começou cedo a publicar” (Mehta, 1998: 287). McKelway foi responsável por trazer para a revista alguns nomes que se tornariam importantes para a prática do jornalismo com um estilo narrativo mais solto: Joe Liebling, Joseph Mitchell, Philip Hamburger, Brendan Gill, por exemplo. Yagoda comenta que a concentração de talentos “e o encorajamento de excelência jornalística fez da revista, naquele momento, um lugar excepcional para se estar” (Yagoda, 2001: 137).

As fronteiras estavam bem definidas entre ficção e fato, mas aconteceram episódios em que ficaram borradas. Em 1984, um colaborador da *The New Yorker* desde 1959, Alastair Reid, também tradutor e poeta, foi convidado para falar num seminário do curso de graduação em Comunicação da Universidade de Yale. Na edição de junho de 1984, o *Wall Street Journal* publicou um artigo no qual se conta que Reid teria tomado certas liberdades ao escrever para a *New Yorker*. O exemplo citado era de uma Carta de Barcelona que Reid tinha escrito em 1961. Ele menciona ter visto o discurso do Generalíssimo Francisco Franco na televisão de um bar, enquanto ouvia os cidadãos discutindo as falas do ditador espanhol. Na verdade, estava na casa de amigos, o bar estaria de portas fechadas, e as críticas dos cidadãos eram um compósito de diferentes fontes. O artigo provocou uma série de ataques à revista. De acordo com Ved Mehta, a imprensa começou a comparar “as técnicas de Reid com as técnicas de *The New Yorker* e então a compará-las com aquelas do chamado ‘novo

jornalismo’, que jogava rápida e livremente com fatos a fim de alcançar efeitos ficcionais na reportagem” (Mehta, 1998: 339).

O contra-ataque, uma entrevista do editor William Shawn no *The New York Times*, teve efeito contrário ao desejado. Em vez de a situação se acalmar, agravou-se, uma vez que o jornal aproveitou para fazer um editorial que acusava a revista de ser tolerante com ficção mascarada em fato, o que parecia ser o anúncio do fim dos tempos.

Foi McKelway quem tornou William Shawn um assistente (o outro era Sanderson Vanderbilt) e, portanto, preparou o caminho para ele se tornar o substituto definitivo de Ross. Ou seja, o *jesus* eterno. De acordo com Ved Mehta, que diz não ter conhecido no ambiente da revista ninguém que fosse mais cativante do que McKelway, o que será realmente lembrado — mais que os artigos a respeito de impostores ou as histórias ambientadas no Oriente, onde McKelway morou durante cinco anos — são as narrativas turbulentas sobre si mesmo, “sem paralelo na história das letras” (Mehta, 1998: 288). Ele sofria de uma condição maníaco-depressiva bastante severa, mas tinha presença de espírito suficiente para rir de si mesmo, quando recuperava a lucidez.

No ano seguinte, as coisas continuaram a dar muito certo, para a organização geral, por exemplo, com a chegada de Ebba Jonsson, uma bibliotecária que encontrou a revista num estado bem parecido com uma casa partilhada somente por homens. “Numa pequena e empoeirada sala havia um velho sofá cheio de cópias carbono de cartas, documentos e papéis de todo tipo”, recorda Thurber (Thurber, 2001: 138).

Mais um pouco e um nome lendário foi contratado também pela *New Yorker*. Stanley Walker chegou em 1936, depois de deixar o cargo de editor de cidade do *Herald Tribune*. Entre os nomes que trabalharam para ele estavam Alva Johnston, Joseph Mitchell e John O’Hara, por exemplo (Thurber, 2001: 140).

Entre outros importantes aspectos, a revista não fornecia aos colaboradores um prazo para que entregassem texto. A única editoria que tinha preocupação com fatos recentes era ‘Conversa na Cidade’. “Quanto você acha que o artigo deve ter?”, perguntou um dos colaboradores a William Shawn, quando foi se encontrar com ele para combinar como seria feita a colaboração, em 1959. Ved Mehta, um escritor que havia ficado cego aos três anos de idade, estava preocupado. Shawn tranqüilizou-o: “Você não deveria se preocupar com isso. Você deveria simplesmente escrever no tamanho natural — qualquer que ele seja” (Mehta, 1998: 14). De fato, o primeiro texto submetido por Mehta ficou com cerca de 50 páginas, ou cerca de 13 mil palavras. Chamou-se “Verão na Índia”, e foi publicado na edição do dia 2 de

janeiro de 1960, entre as páginas 24 e 47 (mas algumas das páginas têm publicidade, outras têm cartuns e outras ainda, poesia).

Nem tudo, entretanto, deixava de ser passado e repassado diante de olhos críticos, para ver se poderia ser de alguma forma reduzido em extensão. O próprio Ved Mehta menciona que tinha manuscritos aprovados na fase inicial — Shawn não travaria o autor no princípio, quando a idéia era apenas um esboço — e depois, “à medida que a publicação se aproximava, ele estudaria o artigo repetidamente para ver se poderia ser reduzido no comprimento sem sacrifício de sua integridade” (Mehta, 1998: 271).

3.1.4. O sistema

Sem reunião de pauta, parece impossível que, a cada semana, uma revista feche uma edição sem atropelos. Principalmente porque havia seções da revista atreladas a fatos muito recentes. Ved Mehta explica que William Shawn não tinha intermediários, encarregava-se pessoalmente de aprovar as sugestões que lhe eram enviadas para ‘Conversa na Cidade’ ou ‘Notas e Comentários’. Uma vez aprovada, “a idéia era enviada para o escritório de Eugene Kinkead, o homem de idéias de Conversa, para ser checada contra histórias antigas da revista e contra o arquivo de idéias já atribuídas e pendentes” (Mehta, 1998: 121). Se não houvesse conflito, o repórter receberia um duplo OK, de Shawn e de Kinkead. Se houvesse conflito ou se o editor não gostasse, receberia de volta o papel em que tinha anotado a idéia com uma pequena nota de agradecimento (negativa).

Se William Shawn tivesse concordado em publicar algum texto, leria diretamente os originais que lhe eram encaminhados. No entanto, ao receber textos de colaboradores que não havia solicitado, eles primeiro eram enviados para leitores, e os que pareciam promissores eram então encaminhados ao apartamento do editor. “Ele lia os manuscritos durante o fim de semana e os trazia de volta na segunda”, relata Ved Mehta (Mehta, 1998: 133). Aceito, o texto era enviado para ser composto numa cópia com espaço triplo e grandes margens para edição. Era então lido e comparado com o original do autor, depois enviado para Shawn novamente, “e ele o colocaria em sua própria pilha para edição ou eventualmente enviaria separadamente para um dos quatro ou cinco editores de fatos” (Mehta, 1998: 133). Então entrava uma equação complicada: se o texto fosse ser fatiado para aparecer em diferentes edições da revista, o editor teria que dar um jeito de recuperar pessoas e eventos em trechos do meio do caminho, de forma a não deixar o leitor que pegou o bonde andando sem saber do que se tratava. Ao mesmo tempo, teria que fazer de forma

sutil o suficiente para não irritar o leitor que acompanhava a história desde o começo. Em seguida, o texto era enviado para a mesa de revisão, onde um pente fino em correção gramatical ocorria. Daí iria ao departamento de composição e para a planta de impressão e daí para ser produzida uma prova. As provas recebiam três leituras, além das feitas pelo autor, pelo editor encarregado e por Shawn. O texto seguia então para ser lido por Milton Greenstein, advogado responsável pela ligação entre o editorial e o comercial, que procurava problemas legais; por um checador, que verificava se estava tudo correto; e por fim, por Eleanor Gould, responsável pela clareza gramatical (Mehta, 1998: 133). De novo na composição, o texto recebia ajustes e seria produzida uma prova de leitor, que seguia para o departamento de composição e para a planta de impressão, para finalmente ser colocado na página. O texto seria então lido novamente pelo checador e por Shawn, por dois leitores de prova que estavam se deparando com o texto pela primeira vez. Mudanças? Uma nova prova era feita e relida pelos leitores de prova, pelo checador e pelo editor responsável. É um processo extenuante — mas garante que muitos olhos percorrerão o texto e um mínimo de erro conseguirá chegar tão longe, ou seja, à página impressa. “O milagre era que o artigo nunca perdia o estilo individual do escritor”, escreve Mehta, “e a explicação para o milagre era que uma vez que o artigo estava nas provas, nada era alterado sem a permissão dele ou dela” (Mehta, 1998: 134). Havia uma última parte no processo, na fundição, quando o texto era composto com a publicidade que o acompanharia, ou a ilustração, enfim, a página tal como aparece na revista.

Demorou muito tempo para a revista incluir um índice de assuntos, e isso só aconteceu na edição de 22 de março de 1969. De acordo com Ved Mehta, o motivo da resistência de Shawn era o interesse dele em manter uma informalidade e o foco no bom texto, não no autor (Mehta, 1998: 225). Era o fim da década de 1960, e a seguinte traria outras mudanças para a revista. Em 1970, a *New Yorker* lançou uma campanha publicitária multimídia, que incluía jornais, televisão, anúncios no metrô e, no ano seguinte, contratou uma firma de relações públicas, de acordo com Yagoda, para “lançar *releases* semanais com conteúdos dos artigos” (Yagoda, 2001: 365). O mais surpreendente, no entanto, é que o silencioso e tímido William Shawn começou a conceder entrevistas: para a *Newsweek*, em 1970; para o *Los Angeles Times*, em 1971; para a revista *Time*, em 1972. Em 1975, para comemorar os 50 anos da revista, vários repórteres passaram pelo escritório, inclusive Phil Casey, do *Washington Post* (Yagoda, 2001: 366). O resultado foi um aumento de circulação, entre 1971 e 1981, de

12%, enquanto as páginas dedicadas a anúncios cresceram 16%. Nesse ano de 1981, os lucros bateram a casa dos 5,3 milhões de dólares (Yagoda, 2001: 366).

The New Yorker foi rodada em Greenwich, uma cidade de Connecticut, até 1964. A empresa era a Condé Nast. A mudança que ocorreu nessa data foi para Chicago, para a gráfica da R.R. Donnelley. Até o papel que os repórteres usavam para rabiscar, num tom amarelado, mudou, bem como os lápis, de grafite macio para outro, mais duro. Mas o que importava, a qualidade, foi mantida. Na primeira edição impressa na nova gráfica, do dia 9 de maio de 1964, a revista trazia a primeira de duas partes de um romance de Vladimir Nabokov, intitulado *The Luzhin defense* [A defesa Luzhin]. O livro havia sido publicado em 1930, em russo, e a tradução foi feita por Michael Scammell, com a colaboração do escritor. No final do texto publicado, o leitor é informado de que a segunda parte será publicada na edição seguinte.

Nem tudo foi sempre felicidade e confusão criativa na redação de *The New Yorker*. Dramas e crises também aconteceram. A começar pelos escritores e jornalistas, com entraves pessoais, dramas, bloqueios. Embora houvesse um esforço pessoal de Shawn para criar um ambiente propício aos autores para que escrevessem seus artigos, nem sempre foi possível manter a tranqüilidade.

Ved Mehta, no livro *Remembering Mr. Shawn's New Yorker*, conta histórias de problemas relativos a alguns colegas. Kevin Wallace, um sujeito com aparência fantasmagórica, escrevia a respeito de assuntos pouco convencionais. Trabalhou na revista entre 1957 e 1974. Publicou somente seis textos grandes nesse período, o último deles em 1963. Outros dois textos foram publicados em 'Conversa na Cidade', uma história em 1965, a respeito de um sujeito que tinha um serviço de passear e treinar cães, chamado Jim Buck, e uma entrevista com a cantora e ativista Joan Baez, a respeito do instituto que ela manteve na Califórnia para estudar a não-violência. Escutava-se o som da máquina de escrever no escritório de Kevin Wallace, mas nenhum texto saía dali. Mehta se pergunta por que Shawn não sugeria ao rapaz mudar de profissão, ou pelo menos de veículo. Então, no inverno de 1974, Mehta chegou ao escritório e sentiu falta de algo: o som constante da máquina de escrever no escritório ao lado. "Dias e semanas se passaram, e sua máquina de escrever continuou em silêncio", ele escreve. "Eu agora sentia falta do som, pois ao longo dos anos me acostumei a ele como um tipo de ruído branco no fundo, constantemente e subliminarmente me lembrando do meu propósito" (Mehta, 1998: 285). O escritório foi

mantido sem ocupante, como se Shawn estivesse à espera do retorno — Wallace havia voltado ao *Chronicle* de São Francisco, onde havia começado a carreira.

Alguns colaboradores eram maníaco-depressivos. Christopher Rand, por exemplo, escrevia para a revista de vários continentes e parecia morar em nenhum. Pulou de uma janela num hotel da Cidade do México, em 1968, aos 56 anos. Richard Harris, repórter de política, deixou a revista em 1978, depois de uma discussão acirrada a respeito da falta de um plano dentário na *New Yorker* para os funcionários. Deixou a vida pela janela de seu apartamento, no décimo segundo andar, em 1987, aos 61 anos. Um poeta, Delmore Schwartz, teve um ataque cardíaco num hotel em Times Square. O corpo foi para o necrotério e o único nome que havia ficado registrado nos pertences era o de Dwight McDonald. Ele então foi chamado para identificar o poeta, que não tinha família ou ex-namoradas. Consumia doses maciças de álcool e drogas.

Além dos que não se mataram pulando da janela ou consumindo quantidades excessivas de produtos lícitos ou ilícitos, havia uma reserva dos que enlouqueciam, em parcelas mais ou menos substanciais. St. Clair McKelway, por exemplo, foi internado durante a Segunda Guerra depois de ter imaginado uma trama na qual um conhecido almirante, Chester W. Nimitz, era traidor. Pensou em desmascará-lo enviando um cabograma ao Pentágono. Criou um constrangimento, e o general Curtis E. Lemay pediu desculpas ao almirante pessoalmente, em nome das Forças Armadas (Mehta, 1998: 288). Não foi a única história que sua mente registrou. Em 1959, de férias na Escócia, imaginou uma trama russa para seqüestrar ao mesmo tempo o presidente Eisenhower, a rainha Elizabeth e o duque de Edimburgo. Quando recuperava a consciência depois desses momentos, o talento lhe permitia escrever a respeito, com humor inclusive. Quando McKelway morreu, aos 74 anos, em 1980, Shawn escreveu um obituário (anônimo) na edição de 28 de janeiro de 1980, na *New Yorker*, no qual revela um pouco do olhar diferente do colega: “Não se pode dizer se McKelway viveu a vida sobre a qual escreveu ou se escreveu a vida que viveu. Certamente, uma linha de fantasia corria através de tudo o que fez” (*The New Yorker*, 28/01/1980: 102). Shawn registrou também, num trecho mais abaixo:

McKelway via eventos, pessoas, fatos — o que é visto habitualmente como realidade — através de seu prisma particular. Ele devia saber que a realidade que as outras pessoas aceitavam era grosseira, cruel e dolorosa, então ele a evitou e projetou uma realidade alternativa — uma que

fosse sustentável para ele e que fosse uma fonte de prazer sem fim para seus colegas e seus leitores. (*The New Yorker*, 28/01/1980: 102)

Para além dos mundos paralelos, existem os que se silenciaram, como de alguma forma havia acontecido com Kevin Wallace. O silêncio mais estrondoso de um dos colaboradores da revista sem dúvida pertence a Jerome David Salinger, autor de *O apanhador no campo de centeio*. Salinger colaborou com a revista entre dezembro de 1946 até junho de 1965, exclusivamente com ficção. Havia dito a amigos que tinha a ambição de suceder Robert Benchley como o crítico de teatro da *New Yorker* (Yagoda, 2001: 233).

Na primeira história que publicou, na edição de 21 de dezembro de 1946, chamada *Slight rebellion off Madison* [pequena rebelião fora de Madison], o personagem Holden Morrissey Caulfield, protagonista de *O apanhador...*, aparece em Nova York, de férias, e encontra-se com uma namorada, Sally Hayes. Foi a base para o romance, que seria publicado em 1951 e se tornaria, instantaneamente, um clássico.

Salinger vinha tentando publicar na *The New Yorker* desde 1941. Sete histórias, somente nesse ano, haviam sido rejeitadas, quando ele enviou *Slight rebellion*, finalmente aceita. O problema foi que Pearl Harbor foi bombardeada pelos japoneses e a história, guardada para depois. No ano seguinte, continuou a enviar histórias e receber de volta rejeição. Mesmo depois que a primeira história foi publicada, em 1946, Salinger continuou recebendo de volta, recusadas, algumas histórias.

Na última, publicada na edição do dia 19 de junho de 1965, Seymour Glass, outro dos personagens recorrentes de Salinger, escreve uma carta para a família. Bem antes disso, em 1953, Salinger havia se mudado para uma casa perto de Cornish, no estado de New Hampshire. Sentia-se incomodado com o sucesso que o romance tinha feito, e com o assédio.

Outro que preferiu silenciar-se foi Joseph Mitchell, que publicou o último texto na *The New Yorker* em 1964, a segunda abordagem de um perfil que ele havia escrito em 1942, a respeito de um vagabundo interessante chamado Joe Gould. Acerca de Mitchell este trabalho falará com mais detalhes adiante, neste mesmo capítulo (seção 2.3).

Ben Yagoda diz que a revista *The New Yorker* criou um sentido adequado do que deve ser a língua inglesa, o bom gosto, a atitude correta a adotar. Mais que isso, “A ilustração da *New Yorker*’ e ‘o conto da *New Yorker*’, enquanto isso, transcenderam os meros gêneros e se

tornaram categorias culturais, os próprios nomes implicam um tipo específico de lente estética sobre a experiência” (Yagoda, 2001: 12).

Alguns gêneros literários ou gráficos, de acordo com Yagoda, nem mesmo existiriam se não fosse a presença da *The New Yorker*: uma ilustração de Charles Addams ou de Saul Steinberg, um artigo de humor de Thurber, um conto de John Cheever, um artigo de Joseph Mitchell ou A.J. Liebling (Yagoda, 2001: 21), embora ele também aponte algumas falhas na estética da revista:

Raramente foi receptiva para com artistas elípticos, experimentais, corajosos ou subversivos, ou a obras que vieram das margens da sociedade. E deu abrigo para escritos que eram afetados, presunçosos, enfadonhamente literais, muito longos ou simplesmente chatos. Porém, a *New Yorker* no seu melhor — e quase sempre estava em seu melhor — teve uma qualidade sem igual em nossa cultura. Era cuidadosa com os leitores, tentava diverti-los, encantá-los, instruí-los, ou arrebatá-los (...) (Yagoda, 2001: 21)

Alguns autores sentiram orgulho de pertencer à equipe da *The New Yorker*. Mas, nos anos 1960, muitas novas idéias foram postas em circulação e algumas terminaram por colocar em xeque o que a turma da revista vinha fazendo. Para criar um contraponto à forte tradição desenvolvida pela revista, um grupo começou a alardear que tinha proposta diferente de fazer jornalismo, e se chamou a esse movimento de Novo Jornalismo. Na linha de frente dessa turma estava um jornalista cujas roupas lembravam muito aquelas usadas por Eustace Tilley, na ilustração da primeira capa. É como se fosse uma atualização do velho dândi. Quanto mais ácido Tom Wolfe pretendia fazer seu discurso contra o que chamou de velhas múmias, mais ele se parecia com o objeto da crítica. A diferença era exatamente a veemência escolhida, algo que o tom sempre moderado da *The New Yorker* evitou e desaconselhou.

“Pelamor de Deus que que é isto?”, perguntou-se Tom Wolfe ao ler, num exemplar da revista *Esquire*, uma matéria de Gay Talese acerca do lutador de boxe Joe Louis. A matéria intitula-se “Joe Louis: o Rei na meia idade” e começa com um texto que se parece muito pouco com artigo de revista, exatamente porque reproduz diálogos entre Louis e a própria mulher, no aeroporto de Los Angeles. Ela pergunta para o marido onde está a gravata, ele diz ter ficado acordado a noite inteira em Nova York e não teve tempo de... Tom Wolfe reagiu como muitos outros àquela matéria que parecia um conto. Achou que Talese tinha inventado o diálogo, talvez a cena inteira. Ninguém conseguia imaginar que a reportagem

pudesse ter uma dimensão estética (Wolfe, 2005: 20-2). Isso afetaria, como de fato afetou, o modo de se produzir reportagem no jornalismo. Wolfe só se esqueceu de dizer que era isso que vinha sendo proposto pela *The New Yorker*, pelo menos no que diz respeito ao time principal de colaboradores da equipe, há tempos.

Tom Wolfe começou a se dar conta que o levantamento de material, a pesquisa, em outras palavras, a reportagem, desempenha um papel importante em toda narrativa. A noção de arte é, de acordo com ele, religiosa ou mágica. O artista senta-se, é iluminado por inspiração, e produz. Mas um novo passo poderia ser dado. O artífice mais simples da cadeia produtiva, o jornalista, estava prestes a entrar no santuário antes reservado aos magos e aprontar ali. Quando fez o primeiro artigo numa nova linhagem, Tom Wolfe deu-se conta de que seria possível utilizar uma série de recursos, entre eles vinhetas, trechos de memórias, apóstrofes, gemidos, risos e o que mais lhe desse vontade. Foi o que lhe despertou o entendimento de que poderia existir algo novo no jornalismo. Era possível usar as técnicas literárias para produzir não-ficção. Em outras palavras, jornalismo (Wolfe, 2005: 27-8). Em outras palavras, o que *The New Yorker* vinha fazendo desde 1925, apenas com mais comedimento no uso das técnicas e discrição no alardear das vantagens de adoção do método.

Entre outras façanhas, Wolfe poderia usar o recurso de mudanças do ponto de vista, ou escrever sobre si mesmo na terceira pessoa, algo que Gay Talese levaria ao cúmulo em *A mulher do próximo*. Valia tudo para não parecer um narrador convencional, comum, em terceira pessoa, imparcial “como o narrador de uma partida de tênis pelo rádio” (Wolfe, 2005: 31). Havia, e até hoje permanece como parte de uma longa tradição, uma preocupação com o narrador ser distanciado, polido, discreto. Wolfe defende que a presença mais enfática do narrador não significa comprometimento da objetividade, mas personalidade, bravura, tendência ou, para resumir, estilo (Wolfe, 2005: 32). Muitas vezes, para convencer o leitor acerca da história a respeito da qual escrevia, Tom Wolfe procurou imitar o tom do protagonista, o que chamou de “voz da ribalta”, como se diante do protagonista estivessem os personagens falando na ribalta. O recurso lembra claramente Henry James, e Wolfe admite isso (Wolfe, 2005: 35), muito embora gostasse também de variar o ponto de vista num mesmo texto, dentro de um mesmo parágrafo ou até numa única frase (Wolfe, 2005: 34). Um crítico chamou Tom Wolfe de camaleão, como crítica, mas ele diz ter gostado. Era exatamente o que pretendia.

Tom Wolfe se esquece de um princípio que ao mesmo tempo é a condenação e a redenção do jornalismo: a efemeridade. Não se escreve para perdurar, mas para informar, *aqui e agora*, a respeito do mundo tal qual ele se encontra, *neste preciso momento*. Há, na ambição do escritor, uma vontade de durar na lembrança dos leitores. Por outro lado, essa *durabilidade* da escrita se concretiza no fato de que vários desses jornalistas transpuseram suas reportagens para o formato livro.

3.1.5. Harold Ross, editor simples e complexo

Harold Ross nasceu em Aspen, Colorado, em novembro de 1892, quando o puritanismo vitoriano estava em ascensão nos Estados Unidos. Uma das esposas de Ross, conta Brendan Gill nas memórias que escreveu a respeito da revista, nunca viu o marido nu; ele usava um camisolão ao procurá-la na cama (Gill, 1997: 29). O pai, George Ross, era um imigrante irlandês que chegou aos Estados Unidos com 20 anos, em 1881. Em 1890, casou-se com Ida Martin, que havia nascido em Salina, Kansas, e havia sido professora do primário.

A carreira jornalística de Harold Ross havia se iniciado bem cedo, aos 14 anos de idade, como repórter do *Tribune* de Salt Lake City. Passou por outros jornais, como *Appeal*, de Marysville (Califórnia), *Union* (Sacramento), *Star and Herald* (Panamá), *Item* (Nova Orleans), *Journal* (Atlanta) e *Call* (San Francisco) (Thurber, 2001: 9). Entre os 25 e os 27 anos de idade, Ross editou para o exército norte-americano a recém-criada revista semanal *Stars and Stripes* [estrelas e listras, nome pelo qual é conhecida a bandeira dos Estados Unidos], em Paris, durante a Primeira Guerra Mundial.

Era um jovem jornalista de San Francisco em 1917, quando se alistou no Décimo Oitavo Regimento de Engenharia, ausentou-se do alistamento durante algumas semanas na França, deu um jeito de chegar a Paris e de convencer os superiores a permitir que ingressasse na *Stars and Stripes*. Rapidamente, tornou-se o editor, embora a patente no exército tenha permanecido a mesma: soldado (e a ausência, uma insubordinação, foi esquecida, em prol do lançamento da revista). Não importava, era o chefe de pessoas com patentes, experiência profissional e idades superiores as dele. Durante o dia, aprendia a ser editor. À noite, jogava pôquer e namorava com uma garota chamada Jane Grant, a primeira das mulheres com quem se casou (Gill, 1997: 22). Ela havia sido apresentada pelo amigo Alexander Woollcott, colega de trabalho da *Stars and Stripes*. Grant era repórter do *Times* e cantora, encarregada de distrair as tropas na Europa (Yagoda, 2001: 26).

Harold Ross havia estado em Nova York antes, aos 21 anos de idade, em 1913, para tentar a sorte, e tinha concluído que a cidade não lhe servia — simplesmente não conseguiu arrumar emprego em Manhattan. Ao voltar a Nova York, em 1919, convencido por Jane Grant, trabalhou primeiro como editor de *The Home Sector*, revista direcionada para veteranos que voltavam da guerra (Yagoda, 2001: 26).

Depois trabalhou para outras revistas, entre elas a *Judge* e *American Legion Weekly*, “sua mente ocupada cada vez mais com planos para um novo semanário que se chamaria *New Yorker*” (Thurber, 2001: 9). A revista saiu, depois de muito trabalho, e com Ross sempre preocupado, excessivamente preocupado. O mundo parecia ter sido desenhado para cansá-lo, para brigar contra ele. De volta, ele dava trabalho, nem que fosse o trabalho físico de ficar na redação sete dias por semana, geralmente até bem tarde da noite.

Ross e Jane Grant casaram-se em 1920. Ele havia alugado um apartamento no bairro boêmio, Greenwich Village, mas dois anos depois compraram dois prédios na rua 47 Oeste, “uma vizinhança arriscada, adequadamente chamada de Cozinha do Inferno”, com a peculiar idéia de torná-la uma comuna. “O mais estranho”, anota Yagoda, “é que a idéia funcionou” (Yagoda, 2001: 28). Woolcott e um colega dele, R. Hawley Truax, foram os primeiros a se aventurar. A idéia era fazer daquele um ambiente de circulação permanente. Circularam por ali George Gershwin e Scott Fitzgerald, por exemplo. Truax foi um amigo sincero, que acompanhou Ross no final da vida, quando ele se internou numa clínica em Boston.

A lenda em torno dele dizia que só havia lido um livro do começo até o fim, um volume de sociologia de Herbert Spencer. Adversários costumavam fazer piada do comportamento de Harold Wallace Ross dizendo que ele era brigado com dicionários: continham mais de um significado para cada palavra listada. Outra história é bem característica. Ross fazia perguntas de modo bastante direto e incisivo: “*Moby Dick* é a baleia ou o homem?”. No livro a respeito de sua experiência na revista, Brendan Gill conta que a notória preocupação dos editores de *The New Yorker* com a pontuação tinha a ver com a ininterrupta tentativa de Ross de se auto-educar (Gill, 1997: 12). Nunca totalmente bem-sucedida, acrescenta o jornalista.

Ross e Jane Grant separaram-se em 1929. Ross foi casado três vezes com mulheres e uma com a revista que inventou. A segunda mulher, Frances Clark, foi a mãe da única filha que Ross teve, Patricia, nascida em 1935, no dia de São Patrício.

Não é possível fazer um retrato completo de Harold Wallace Ross, o sujeito que criou a revista *The New Yorker*. De acordo com James Thurber, que o conheceu em 1927, dois anos depois que a revista havia sido fundada, só se consegue percepções de relance de Ross, mesmo que se pudesse passar a tarde toda, o dia inteiro a seu lado. “Ele estava sempre no meio do vôo, ou na beirada da cadeira, pousando ou começando a decolar. Não vai ficar parado na mente de ninguém por tempo suficiente para um retrato completo” (Thurber, 2001: 4). Eloqüente seria um adjetivo que *The New Yorker* poderia usar, mas barulhento faz mais justiça. As mãos, quando não estavam se agitando no ar, estavam agitando moedas no bolso — ele sempre tinha algumas ali, uma média de três ou quatro dólares, porque uma vez se viu num táxi com nada menor que uma nota de dez dólares na hora de dar gorjeta e ficou irritado (Thurber, 2001: 5).

Num artigo publicado na revista *The New Republic*, em janeiro de 1996, Daniel Aaron, professor de inglês em Harvard, comenta que as visões dos jornalistas da revista que



escreveram a respeito de Harold Ross (ilustração 7, ao lado) são pitorescas. “O retrato múltiplo de Ross que fazem é complexo e contraditório”. Mesmo assim, ele tenta fazer um resumo: “Sua única paixão que o envolvia completamente era a revista, à qual ele subordinava tudo, sem excluir amigos e as esposas” (Aaron, 1996: 39). Esse fato é confirmado por James Thurber, que ouviu Ross dizer certa vez: “Sou casado com essa [sic] revista. É tudo sobre o que eu penso” (Thurber, 2001: 14). Quando alguém perguntava a James

Ilustração 7 Harold Ross, 1927

Thurber como era Ross, a resposta seria algo como: “De qual Harold

Ross você está falando? Existem tantos. Do outro lado de cada Ross existe outro Ross. Eu mesmo continuo encontrando novos” (Thurber, 2001: 62). No livro *Here at the New Yorker*, Brendan Gill resume a ópera com o adjetivo “contraditório” aplicado ao editor: “Ao mesmo tempo destemido e tímido, cruel e coração-mole, cauteloso e opressor — e suas emoções misturadas a respeito da língua não eram exceção à regra. O fato é que ele queria que tudo fosse ao mesmo tempo simples e barroco” (Gill, 1997: 13).

Quando James Thurber e Harold Ross se encontraram pela primeira vez, em fevereiro de 1927, Thurber lhe disse que queria ser escritor. Ele se tornaria também um ilustrador da revista. Ross respondeu: “Escritores existem às pencas, Thurber. O que eu quero é um editor. Não consigo encontrar editores. Ninguém cresce. Você sabe inglês?” (Thurber, 2001: 5). Thurber deu uma resposta afirmativa. Não importou, porque Ross estava decidido

a pensar que ninguém conhecia a língua, e a culpa era das escolas, por terem *professoras*. Queria tocar o escritório da revista como qualquer outro negócio. Se possível, com um editor que se sentasse numa Mesa Central e dali, como Deus, controlasse todo o processo, soubesse dizer onde as pessoas estão o tempo todo ou o que fazem.

A sugestão da Mesa Central mostra bem como Ross tinha fixa a idéia de manter um controle absoluto do processo de fazer uma revista. James Thurber descreve bem:

Desde o início Ross acalentou o sonho de uma Mesa Central onde uma onisciência infalível se sentaria, um gênio dedicado, saindo do Misticismo para a Tecnologia, controlando e coordenando sem esforço o pessoal do corpo editorial, colaboradores, *office boys*, excêntricos e outros visitantes, manuscritos, provas, cartuns, títulos, capas, ficção, poesia, e fatos, e criaria toda terça uma revista ao mesmo tempo engraçada, sonora jornalisticamente e sem falhas. (Thurber, 2001: 7)

Implicava também uma postura que a administração moderna julga importante: a demolição das paredes de escritórios, uma redação comum, em que todos se observam. Ross gostava de gente produtiva, eficiente. Curiosamente, a revista não dispunha de *deadline*, o prazo final para um texto ser entregue com intenção de ser publicado. Thurber registra que a confusão e o descuido dos dois primeiros anos de existência da revista foram responsáveis pela intensa dedicação posterior de Ross à precisão. Chegou a estudar o sistema de verificação de nomes e números telefônicos utilizado pela companhia telefônica nova-iorquina para ver se poderia aproveitar alguma coisa, bem como o sistema de checagem de informação adotado pela revista *Saturday Evening Post*, “que ele dizia consistir de sete mulheres que checavam, em turnos, cada fato, nome e data” (Thurber, 2001: 26). James Thurber diz ainda ter visto pelo menos 12 sistemas diferentes de acompanhamento de manuscritos e checagem de fatos. Certa vez, pouco antes de assumir o cargo de edição na revista, Thurber recebeu um bilhete de E.B. White a respeito do sistema de trânsito de textos entre editores: “White passa para [M.B.] Levick, que passa para Ross” (Thurber, 2001: 122). Era apenas uma das variações dos muitos sistemas implantados na revista. Todos visavam sossegar a mente inquieta de Ross, todos incapazes de fazê-lo.

Levick chegou a formular um método para não se perder o controle dos textos da editoria de ‘Comentário’. A última coisa que produziu foi “uma enorme folha de papelão, de 1,8 metro por 1,2 metro, dividida em pelo menos oitocentos quadrados, com letras manuscritas em cada um deles que cobriam todas as fases dos horários de cada editoria e

outros rituais complicados do escritório” (Thurber, 2001: 123). A folha ficou pendurada na sala de ‘Conversa’ até que um dia desabou com o próprio peso. Ross disse então para a secretária: “Livre-se dessa coisa” (Thurber, 2001: 123).

Ross tinha uma visão muito peculiar a respeito das pessoas que trabalhavam para ele: “Você tem que segurar a mão dos artistas. Artistas nunca vão a parte alguma, não conhecem pessoas, são anti-sociais” (Thurber, 2001: 5). Tudo nele estava envolto em dramaticidade. A voz variava de um registro de baixo até um agudo sulista, e da sua boca saíam expressões que repetia seguidamente, como “pronto e acabado!” ou “aí você me pegou!” ou “ponha no papel!”, ou então uma de suas muitas expressões com palavrão, como quando se despediu do escritor John McNulty, que deixava a seção de escritores da revista para ir a Hollywood: “Bem, Deus te abençoe, McNulty, que droga!” (Thurber, 2001: 6). McNulty havia começado em 1936, depois de uma série de textos rejeitados. Ao final, era considerado uma das referências. H.L. Mencken, outro dos grandes nomes do jornalismo e colaborador da revista, certa vez disse a respeito de um texto de McNulty: “Isso é escrever. É isso” (Thurber, 2001: 239).

Quando soube que Thurber, além de desenhar, escrevia, Ross chamou-o para uma conversa, que começou dizendo não saber onde no inferno ele encontrava tempo para escrever. “Admito que não queria que você escrevesse”, reclamou. “Eu podia acertar uma dúzia de escritores daqui com esse cinzeiro. Eles são independentes, sem sistema, sem autodisciplina” (Thurber, 2001: 15). No entanto, era o editor de um grande número de, isso mesmo, escritores, ficcionistas ou poetas, e jornalistas de uma linhagem especial.

Harold Ross tinha um olho cuidadoso para os defeitos dos textos alheios, embora fosse considerado um tanto sem cultura. Cultura literária, pelo menos. Com o lápis, anotava freqüentemente nos textos: “Obscuro, repetição, clichê, elíptico”. Sabia distinguir quando o autor tinha se cansado ou estava se exibindo. Às vezes, quando não conseguia identificar a quem o texto se referia, anotava na margem: “Ele quem?”

Seu “ele quem” tornou-se famoso não apenas no escritório mas fora, e dez anos depois foi o título de um artigo a respeito de Ross escrito por Henry Pringle. Joe Liebling mandou pintar certa vez “ele quem” na porta do escritório, para confusão de estranhos que ficavam imaginando em que tipo de negócio Liebling podia estar metido. Algumas vezes essa pergunta colocava um dedo na direção de alguém que não tinha sido claramente identificado, e outras vezes mostrava as falhas do conhecimento de Ross a respeito de figuras históricas, contemporâneas ou literárias. (Thurber, 2001: 72)

Fazia questão, portanto, de se cercar de dicionários e gramáticas para evitar maiores problemas, o que vai na contramão da imagem que se procurou construir, do editor que não era o melhor amigo de dicionários.

Como James Thurber disse nas memórias pessoais que escreveu a respeito de sua experiência na revista, Harold Ross conseguiu a façanha de ser ao mesmo tempo simples e complexo. Uma história ilustra bem. Durante muito tempo, Ross queria contratar Alva Johnston, que trabalhava no *Herald Tribune*. Um dia, pediu a um de seus editores, Bernard Bergman, para tentar. A primeira pergunta de Bergman foi: “Quanto você ofereceu a ele?”. O fato é que Harold Ross não discutia salário. Então Bergman disse que era fácil, bastava fazer uma oferta de trezentos dólares por semana, ou seja, o dobro do que ele ganhava no *Herald*. O comentário de Ross revela sua ingenuidade: “Bergman, você é um gênio. Nunca pensei em oferecer dinheiro a ele” (Thurber, 2001: 134).

Numa viagem a Londres, vários jornalistas e pessoas ligadas à literatura quiseram conhecer Ross. Uma delas foi John Duncan Miller, que mais tarde se tornaria o responsável pelo *The Times* londrino em Washington. Ele comentou: “Na primeira meia hora, achei que Ross era a última pessoa no mundo que poderia editar a *New Yorker*. Saí de lá me dando conta de que ninguém mais no mundo poderia” (Miller *apud* Thurber, 2001: 179). Essa impressão de estranheza sempre perdurou. Numa carta escrita em 1958, Harpo Marx, um dos irmãos Marx, registrou para James Thurber: “Foi sempre um espanto para mim que um sujeito tão inexperiente pudesse originar e editar a sofisticada *New Yorker*” (Marx *apud* Thurber, 2001: 195).

Alguns assuntos não eram particularmente interessantes, no entender do primeiro editor da *The New Yorker*. Quando Nunnally Johnson lhe disse em 1926 que gostaria de escrever críticas de cinema para a revista, Ross quis saber, “pelo amor de Deus”, o motivo. Afinal, “filmes são para velhas e bichas”. Essa repulsa só cedeu depois que Ross assistiu a *Inimigo público* e *Viva Villa*. Mais tarde, tornou-se amigo de James Cagney e Frank Capra (Thurber, 2001: 78).

A preocupação com o texto — com clareza, por exemplo — sempre foi constante na redação da revista. O uso de vírgulas era tão intenso que uma vez um jornalista sugeriu que a biografia de Harold Ross deveria se chamar *O século do homem vírgula*. James Thurber recebeu uma carta de um professor de inglês na qual reclamava do extenso uso de vírgulas. Citava uma passagem do texto de Thurber: “Depois do jantar, os homens se dirigiram à sala de estar”, e o professor queria saber o motivo daquela vírgula depois da palavra “jantar”.

Thurber respondeu: “Escrevi de volta que aquela vírgula em particular era o jeito de Ross dar tempo aos homens de afastar as cadeiras e se levantar” (Thurber, 2001: 230).

De fato, a revista ficou conhecida por um uso extremamente precioso das vírgulas. O objetivo, sempre, era melhorar o texto, retirar ambigüidades. Quando submeteu um texto à *New Yorker*, Ved Mehta recebeu um telefonema de William Shawn, que fez uma pergunta a respeito de uma passagem do texto: “No quinto parágrafo, na sua sentença ‘Dom que veio a Nova Delhi com seu pai passou algumas semanas em Bombaim fazendo o mesmo que eu tinha feito’, está certo encerrar a oração ‘que’ entre vírgulas?”. Quando Mehta quis saber o motivo de usar as vírgulas, a resposta de Shawn foi: “Sem elas parece que existe mais de um Dom, e um deles foi a Nova Delhi com seu pai” (Mehta, 1998: 17-8).

Essa preocupação com o texto levou a muita discussão a respeito do estilo da revista *The New Yorker*. Nem todos concordam que haja um estilo, é a multiplicidade de colaboradores com estilos peculiares que fazem a glória da revista.

O processo de edição de um texto na *The New Yorker* era resultado de um processo que levou tempo para ser forjado. Esse processo era lento, às vezes exasperante, mas o resultado não podia ser mais eficaz, se se considerar a clareza e homogeneidade do texto como critérios, bem entendido. Qualquer pessoa que quisesse submeter um texto para a apreciação da revista sabia que ele seria lido por muitos olhos, todos atentos a possíveis problemas. Num texto enviado pelo escritor inglês Anthony Gibbs em 1931, um perfil do príncipe de Gales, foram feitas tantas alterações por Wolcott Gibbs (não há parentesco entre eles), que o autor se disse meio nervoso com a idéia de assinar sozinho o texto e propôs que assinassem ambos, Anthony e Wolcott, ou senão “Da escola Anthony Gibbs” (Gibbs *apud* Yagoda, 2001: 200), de sorte que lembra muito o procedimento das guildas: um mestre que assina o trabalho de todos, ou um coletivo que assina, mais que um indivíduo. Algumas vezes, diz Ben Yagoda, cabia ao autor reconhecer as mudanças feitas no texto quando lhe eram submetidas as provas e reclamar, se fosse o caso — do contrário, era o texto editado que ia para a página (Yagoda, 2001: 200).

Além da leitura atenta e muitas vezes demorada dos editores, a revista adotou o sistema de ter checadores em ação, antes que o texto fosse impresso. A revista *Time* havia criado um grupo responsável por essa atividade em 1924, e não se sabe até que ponto a *The New Yorker* estava seguindo ou não, de forma consciente, a iniciativa da concorrência. Mas o fato é que a revista adotou o sistema. Em 1930, Ralph Ingersoll recebeu um memorando de Harold Ross com instruções para assumir a responsabilidade pela checagem dos fatos.

Ingersoll saiu no ano seguinte e deixou a função de “chefia da checagem” com Rogers Whitaker, que segurou a tarefa até 1933, quando passou a dividi-la com Carmine Peppe. Em seguida, a tarefa foi assumida por Frederick Packard, em 1936, e ficou por duas décadas coordenando a atividade. E não só matérias factuais: poesia e ficção também eram submetidos à checagem, “para ter certeza, primeiro, de que todos os personagens estavam nomeados consistentemente e, em segundo lugar, que todas as locações e outros detalhes eram exatos” (Yagoda, 2001: 203).

Sob ordens médicas, Harold Ross descansava no final da vida em sua casa e, contra ordens médicas, fumava muito. “Eles não precisam mais de mim no escritório”, reclamou com Hobart Weekes, peça importante na engrenagem da revista desde 1928. Weekes havia ligado e teve que tranqüilizar o editor, como havia feito antes em várias ocasiões, em geral a respeito do desconhecimento de nomes importantes. Ross estava em vias de assinalar um de seus famosos “ele quem?” nas provas de um texto, mas teve uma intuição e enviou as provas para Weekes, que lhe explicou quem era e qual era a importância de William Blake. “Como diabos você sabe disso?”, Ross perguntou (Thurber, 2001: 102). Em abril de 1951, sofria de dores no peito e tossia muito. Foi examinado na clínica Lahey, em Boston, e o diagnóstico foi pleurisia, uma inflamação aguda da pleura, a membrana que recobre o pulmão. Dois meses depois, um diagnóstico mais preciso: câncer na traquéia. Havia acabado de completar cinquenta e nove anos quando morreu, em dezembro.

Ross deixou uma série de prateleiras da revista cheias de livros publicados com histórias e artigos originalmente editados pela *New Yorker*. “Seus escritores haviam ganho muitos prêmios literários, títulos universitários e outras honrarias, e Ross, que tinha um orgulho discreto de ser um tipo de patriarca de uma família literária, se sentia recompensado por cada um” (Thurber, 2001: 151).

Pouco antes de morrer, Ross vinha dizendo que gostaria de ver William Shawn como sucessor. Para Thurber, Shawn era “um homem quieto, recolhido, tremendamente eficiente e muito trabalhador, que havia começado como repórter de ‘Conversa’ e subido para a posição de editor de fatos. Seu grande desejo é ser anônimo, palavra que ele usa freqüentemente, palavra que ninguém jamais aplicou a Harold Ross” (Thurber, 2001: 271). O fato é que dois, senão três nomes disputavam naturalmente o cargo: além de Shawn e o editor de ficção, Gus Loblano, o editor de arte, Jim Geraghty. A decisão final caberia a Raoul Fleischmann.

Resistente quanto à publicação na *The New Yorker* de qualquer coisa relativa a jornalistas, e menos ainda quando se tratava dos jornalistas da própria revista, Harold Ross não teria ficado satisfeito com o obituário publicado na seção ‘Comentário’. Foi escrito por E.B. White. Começa por lembrar que nas situações de sufoco, Ross seria o primeiro a ligar para a redação e dar uma força a todos. Ao final do texto, White escreve que Ross sempre se despedia de alguém dizendo: “Certo. Deus te abençoe”. E nada mais impróprio para o sujeito que mais seria capaz de levar o santo nome em vão. O final do obituário diz:

Mas quando ele te mandava embora com essa benção, que ele proferia rápida e afetuosamente, e na qual ele e Deus pareciam misturados, havia um calor e uma sinceridade que nunca paravam de ser transferidas. As palavras são tão familiares para seus ajudantes e amigos aqui, que elas fornecem a única maneira possível de concluir essa nota precipitada e nos despedir. Não podemos transmitir seu estilo. Mas com muito amor em nossos corações, dizemos, em nome de todos, “Certo, Ross. Deus te abençoe”. (*The New Yorker*, 15/12/1951: 23)

3.1.6. A arte invisível do gênio a seu dispor

Períodos de transição são em geral períodos de incertezas. Muito embora, na revista *The New Yorker* nada parecia acontecer da noite para o dia. Por exemplo, em 1946, o editor-chefe Harold Ross anunciou que queria William Shawn como substituto, como já foi dito na seção anterior. Quando morreu, em 6 de dezembro de 1951, Ross não havia declarado publicamente essa preferência — apenas internamente. De modo que pelo menos três nomes permaneceram na disputa: Gus Lobrano, o editor de ficção; Jim Geraghty, editor de arte; e William Shawn, editor de fatos. Era o principal nome, o editor que havia ajudado Ross a atravessar a guerra interna pelo fechamento quando boa parte da redação lutava a Segunda Guerra Mundial fora. Passada a guerra, Shawn chegou a se afastar para escrever coisas pessoais. No seu lugar ficou Sanderson Vanderbilt. De acordo com Lillian Ross no livro de memórias que escreveu a respeito da experiência de ter sido repórter da revista, o problema foi que Vanderbilt começou a beber demais, e Harold Ross convocou Shawn “de volta ao velho escritório e ao velho trabalho” (Ross, L., 2001: 74).

Sempre que Ross queria entrar de férias, era Shawn o escalado para substituí-lo. De acordo com Ved Mehta, foi a intervenção de Hawley Truax em favor de Shawn que pendeu a seu favor. Truax explicou ao relutante Raoul Fleischmann, que não queria outro editor insubordinado e independente, porque Shawn “não era somente o melhor, mas a única

pessoa capaz de assumir a função” (Mehta, 1998: 326). Gustave Loblano, que havia substituído Katharine White no cargo de editor de ficção, não era, realmente, páreo para Shawn, de acordo com o relato de Brendan Gill. “Quaisquer que fossem as esperanças de Loblano, nenhum de nós acreditava que havia uma chance de a editoria-chefe ir para qualquer um que não fosse Shawn”, escreve (Gill, 1997: 292).

Levou seis semanas entre a morte de Ross e a nomeação oficial de Shawn, ou seja, somente em 21 de janeiro de 1952 começou para valer o período em que William Shawn se tornaria o modelo de editor para a revista, mas mais que isso, o modelo de editor perfeito: sabia recusar, sabia exigir e sabia ser caloroso com os subordinados, uma espécie de ditador simpático. Mas nem todo mundo via Shawn como um sujeito discreto e apagado, benfeitor do texto alheio. Harold Brodkey o descreveu como um misto de Napoleão Bonaparte e São Francisco de Assis (*apud* Yagoda, 2001; 257). Quando assumiu a edição da revista, o clima interno mudou, para se adaptar ao modo do novo editor: “O estilo editorial e de gerenciamento de Shawn era marcado por certa dissimulação e intriga”, escreve Yagoda (Yagoda, 2001: 257). Não escrevia cartas, preferia os encontros pessoais, para evitar qualquer tipo de registro público que permanecesse na memória.

Ao contrário do criador da revista, Harold Ross, um sujeito barulhento, que gostava da idéia de deixar uma marca bem profunda no mundo, William Shawn foi a idéia da discrição. Para alguns, os dois não poderiam ser mais diferentes. Para Lillian Ross (nenhum parentesco com Harold), eles poderiam se assemelhar de forma surpreendente. “Compartilhavam a crença na importância de escudar escritores contra perturbações”, ela escreve (Ross, L., 2001: 161). Harold Ross encontrou em Shawn alguém para lidar com os problemas em seu nome.

Em 1933, William Shawn começou a trabalhar na *New Yorker*, como repórter de ‘Conversa na Cidade’. Durante oito anos, de acordo com James Thurber, o editor Harold Ross sequer notou a presença de Shawn. Mas então veio a Segunda Guerra, e Ross começou a perder repórteres e editores. “Então Deus lhe enviou William Shawn”, conta Thurber (Thurber, 2001: 145). Quem lhe recomendou Shawn como opção para substituir St. Clair McKelway foi um dos homens milagrosos então em atividade na revista, Ik Shuman. Ross resistiu — “tire isso da cabeça”, falou para Shuman — no começo, mas logo descobriu que Shawn poderia dar conta do trabalho. “Sem o trabalho duro e o conselho constante de Shawn”, escreve Thurber, “Ross não teria conseguido o recorde que conseguiu como editor durante a guerra” (Thurber, 2001: 145).

William Shawn (ilustração 8, abaixo) era o mais novo de uma família de muitos filhos. O mais velho chamava-se Harold. Havia Nelson, que ao se tornar compositor mudou o nome da família, de Chon, que soava parecido com chinês, para Shawn, o que não foi



Ilustração 8 William Shawn. 1968

imitado pelos outros irmãos, Harold, Melba e Mike. Apenas William fez o mesmo. O fato é que William Shawn falava pouco a respeito do passado. “Era uma pessoa que evitava naturalmente a publicidade”, defende Ved Mehta (Mehta, 1998: 171). “Ele gostava do fato de todo seu trabalho profissional ser feito por trás da cena e permanecer anônimo.” Shawn nasceu em Chicago, embora o pai dele, Benjamin, conhecido também como Ben Canivete — o instrumento que vendeu ao longo da vida — tenha crescido em Toronto, ou talvez no norte do estado de Nova York (Mehta, 1998: 171). O

pai morreu em 1952, o mesmo ano em que William Shawn

acabava de assumir a edição da *New Yorker*. Shawn sequer foi ao enterro: os vivos lhe solicitavam. Cecille, a mulher, estava internada com crise de bronquite. A mãe dele, Anna, morreu um ano e meio antes do marido.

Shawn conheceu a mulher, Cecille, pouco tempo depois que a *The New Yorker* foi lançada, em fevereiro de 1925. “Ele se apaixonou pela *The New Yorker* e por mim ao mesmo tempo”, ela contou para Ved Mehta (Mehta, 1998: 185). Eram ambos estudantes da Universidade de Chicago. Antes disso, ele havia ingressado na Universidade de Michigan, por causa do irmão, Mike. Abandonou a universidade para tentar ser escritor, em Las Vegas (Novo México). Percebeu, depois de receber recusas, que aquele não era o território certo. Começou então a trabalhar para um jornal, o *Las Vegas Daily Optic*.

Seis meses depois, voltou para Chicago e começou a trabalhar para uma agência de notícias do grupo de Hearst, chamado International Illustrated News. Escrevia títulos e legendas para fotos (Mehta, 1998: 186). No dia seguinte ao aniversário de 21 anos, William Shawn casou-se com Cecille Lyon, que se tornou Cecille Shawn, ou seja, o casamento foi no dia 1º de setembro de 1928. Em março do ano seguinte, fizeram uma viagem para Paris, onde Bill Shawn chegou a tocar piano, num café chamado La Cloche. “Ele tocava no começo da noite, enquanto as pessoas tomavam aperitivos”, conta Cecille, que havia recebido uma carta do editor do *Daily News*, onde trabalhava, recomendando-a para trabalhar na sucursal parisiense (Mehta, 1998: 189). A idéia era ficar por lá. O casal William

e Cecille chegou a viajar para a Inglaterra e a Itália, mas em agosto os dois estavam de volta aos Estados Unidos, para o casamento da irmã de Cecille (Ross, L., 2001: 47). E então, a bolsa de mercados de Nova York quebrou.

William Shawn começou a trabalhar como *freelancer*, ou seja, jornalista sem vínculo empregatício com a empresa, e publicou alguns contos, de acordo com o relato de Cecille para Ved Mehta, no *Daily News* de Chicago, sem usar o verdadeiro nome, além de tentar compor algumas músicas. Foi então que decidiu tentar a sorte em Nova York, em março de 1932. Cecille só foi se juntar a ele em outubro, porque precisava manter o emprego que tinha no jornal. Shawn escrevia publicidade, mas logo perdeu o emprego. Cecille começou então a trabalhar como *freelancer* para a *The New Yorker*, contratada por Don Wharton, então o editor-executivo. Devia fazer algumas entrevistas e reportagens, principalmente para a editoria 'Conversa na Cidade'. Na verdade, ela conta, repassava as tarefas para Shawn (Mehta, 1998: 190).

Então, em 1933, Shawn foi contratado como repórter para a 'Conversa'. "Ele começou a ir para a revista, ganhou um escritório, que dividia com Eugene Kinhead", conta Cecille (Mehta, 1998: 191). O casal morou primeiro num apartamento de um quarto em Gamercy Park, depois num apartamento na rua 36. Dois anos depois, Ross o convidou para se tornar editor associado, e ele se mudou com Cecille para rua 39 e, em seguida, para um novo hotel com apartamentos chamado Fifty Park Avenue.

O trabalho dele era ter idéias para pautas. De acordo com Ben Yagoda, no que devem ter sido os dois primeiros dias de trabalho na revista, 1º e 2 de abril de 1935, ele sugeriu dez pautas para 'Conversa', entre elas a escola de acrobacias de Mac Jac; os responsáveis por desenhar os letreiros elétricos da Broadway; o último negociante de carruagens de Nova York; os criadouros de pombos nos telhados de Manhattan; George Selkirk, que estava prestes a substituir o jogador de beisebol Babe Ruth como titular dos Yankees de Nova York (Yagoda, 2001: 247).

Shawn também dava idéias para cartuns e escrevia legendas. O casal morava no apartamento apertado em 1943, quando nasceu o primeiro filho, Wallace. Em 1948, nasceram os gêmeos Allen e Mary, prematuros de sete meses. Mary não se tornou uma criança normal. De acordo com Ved Mehta, "na minha experiência com os Shawn, o assunto Mary era como um iceberg. A família permanecia corajosamente na superfície, mas sentiam que podiam afundar se chegassem muito perto" (Mehta, 1998: 193). Ele acrescenta

que a menção do nome poderia trazer lágrimas tanto aos olhos de Cecille quanto aos de Shawn.

Com os gêmeos, a família mudou-se novamente para um apartamento na avenida West End, e permaneceram lá até 1951, quando se mudaram para a Quinta Avenida, 1150, um apartamento, finalmente comprado. Ficava no segundo andar, o que resolvia o problema da fobia de altura de Bill Shawn. Uma de muitas fobias que acumulou.

O único texto de ficção que William Shawn publicou na revista foi em 14 de novembro de 1936, intitulado “A catástrofe”. Relata o desaparecimento de Nova York, atingida por um meteoro que aniquila sete milhões e meio de habitantes da cidade, além de meio milhão de visitantes, “que nem se importavam tanto assim com a cidade” (*The New Yorker*, 14/11/1936: 34). O texto ocupa somente uma página, e nem toda: há ainda uma ilustração de James Thurber. O relato fala da crise provocada pelo desaparecimento da cidade, mas também da adaptação dos sobreviventes, que naturalmente termina por acontecer. O último parágrafo resume bem:

Cinco anos se passaram, e a cidade de Nova York desapareceu do último mapa. Dez anos se passaram, e assumiu o aspecto de um exagero obscuro. Vinte anos, e havia uma geração inteira sem uma simples memória em primeira mão de Nova York. Eventualmente, os poucos antiquados que ainda alegavam terem visto Nova York eram vistos como excêntricos. Precisavam ser perdoados quando falavam dos sinais elétricos na Broadway, as lojas ao longo da Quinta Avenida, o metrô, o museu Metropolitan e o Central Park e o Harlem, a entrada do Waldorf, a vista do Empire State Building. Ninguém tinha coragem de lhes dizer que Nova York tinha sido inventada por H.G. Wells. (*The New Yorker*, 14/11/1936: 34)

A assinatura não esconde a timidez do autor: w.s. Ele depois diria que não gostava do texto que havia publicado. “Embora eu tenha orgulho de ter algo na revista, eu estava preocupado com o artigo desde o momento em que o escrevi”, disse a Brendan Gill (1997: 153). “Não era eu”, acrescentou Shawn. “Pelo menos, não era o eu que pensava ser então, e penso ser agora. Todo mundo na revista me encorajou a escrever outros artigos, parecidos, mas nunca escrevi.”

Em 1939, Shawn tornou-se o editor-executivo responsável pela editoria factual, ou seja, o jornalismo, no lugar de St. Clair McKelway. O editor de ficção era Gustave Loblano, e o diretor de arte, James Geraghty.

Um bom editor é aquele que permanece o mais invisível. O que deve ser ressaltado é o trabalho — conteúdo consistente numa forma agradável. Existe a tradição de que um bom editor é formado na lida com o trabalho, dentro das redações. Em geral, são os mais resistentes, que não ficaram pelo caminho, quem terminam alçados à condição de editores — como se o critério para estabelecer um bom editor fosse tempo de serviço, não o quanto se é qualificado.

Entre os livros a respeito da experiência na *The New Yorker*, um que tem título extremamente preciso é o que foi escrito por Ved Mehta, colaborador da revista entre 1960 e 1993: *Remembering Mr. Shawn's New Yorker — The Invisible Art of Editing*. Em português, algo como *Recordações da New Yorker do sr. Shawn — A arte invisível de editar*. A melhor edição não deixa marcas, Mehta comenta, a respeito de Shawn, ou seja, a melhor edição é aquela que torna o texto límpido e estilisticamente intacto, parecido com o dono, não com o editor. “Embora seu trabalho fosse tão sutil que pudesse ser tudo, menos invisível, os resultados de sua labuta estavam lá para o mundo ver, semana após semana, mas de alguma forma não era reconhecido por muitos dos membros da equipe” (Mehta, 1998: 324).

Não era raro William Shawn reclamar de sua condição. Para Lillian Ross, ele escreveu que se sentia muitas vezes apagado, “mais fantasma que homem” (Ross, L., 2001: iv). Tinha a mania de ajudar os outros e retirar-se de cena. “Fazia o trabalho tão facilmente”, escreve Lillian Ross, “tão suavemente, tão quietamente, tão anonimamente, que poderia fazer parecer que não estava fazendo nada” (Ross, L., 2001: 49).

Na hora de agradecer a atenção recebida pela edição cuidadosa do texto publicado na revista, um processo bem diferente daquele adotado por outros editores, que normalmente fazem as alterações que julgam necessárias e simplesmente submetem as provas ao autor, para aprovação, Ved Mehta observou que o artigo pertencia tanto ao editor quanto a ele mesmo, autor. “Não”, discordou Shawn, “pertence a você — eu só o tornei mais seu” (Mehta, 1998: 21). Depois que o texto de Mehta foi publicado, ele percebia a “mão invisível” de Shawn por todo o artigo. “Senti que sua edição havia fixado um fundamento para uma dependência permanente por ele — que eu não seria capaz de escrever uma sentença de novo sem sentir a necessidade de seu julgamento”, escreveu (Mehta, 1998: 29). Noutra ocasião, Lillian Ross ia relançar nova edição do livro intitulado *Filme*. Ela conta que Shawn, ao editar o livro, modificou uma frase da orelha que dizia “o livro permanece tão vital e singular quanto na época em que foi escrito”. Ele mudou para “o livro permanece

vital e tão singular quanto na época em que foi escrito”. Explicou: “Não existem graus de singularidade” (Ross, L., 2001: 237)

Depois da guerra, o editor-executivo William Shawn criou o sistema de possuir escritores na equipe da revista, cada um com um escritório e salário mensal — “lembrava-se de quão difícil era não saber quando, e se receberia”, comenta Cecille (*apud* Mehta, 1998: 191). A primeira contratação feita pelo editor-chefe William Shawn foi a de Dwight Macdonald, na primavera de 1952, definido por Ben Yagoda como mais um intelectual do que um jornalista (Yagoda, 2001: 262). Em 1956, pouco depois da morte de Gus Lobrano, Shawn contratou Roger Angell, que era filho de Katharine White e enteado e E.B. White. Seis anos mais tarde, Angell faria a proposta de escrever a respeito de beisebol para a revista, e Shawn deu a recomendação: “Não seja sentimental nem cínico” (Angell *apud* Yagoda, 2001: 269). Deu certo.

Nem sempre, entretanto, o método adotado pela revista, que envolvia enormes quantidades de concentração, paciência, atenção aos detalhes e intermináveis leituras e releituras, foi bem aceito. Hannah Arendt, que em 1962 cobriu o julgamento de Adolf Eichmann para a *The New Yorker*, num texto que revela a coragem na defesa de princípios, reclamou muito. Eichmann foi responsável por despachar judeus para campos de concentração na Alemanha nazista. Seqüestrado na Argentina, onde havia se refugiado, ele foi levado a Israel para julgamento. O texto de Arendt, *Eichmann em Jerusalém*, começou a ser publicado na revista em fevereiro de 1963. Para evitar que a escritora fosse até o escritório, Shawn começou a ir até a casa dela para o processo de edição e um dia saiu de lá chocado com a reação de Arendt. Contou a Lillian Ross que ela havia sido extremamente agressiva: “Ela disse que nossos métodos de edição se constituem numa desgraça. Ela disse que eles são ‘estúpidos’. Ela exigiu saber por que deveria se sujeitar a questionamentos. Ela não queria responder mais a quaisquer questões. Ela não queria mais modificações no artigo” (Shawn *apud* Ross, L., 2001: 154). No dia seguinte, ele voltou ao apartamento de Hannah Arendt em Riverside Drive, e ela nem tocou no assunto, agiu normalmente e se submeteu ao processo de continuar a edição.

Algumas das crises da revista tiveram a ver com questões trabalhistas. Na década de 1970, o herdeiro de Raoul Fleischmann, Peter, que havia assumido o lugar do pai em 1969, e o advogado da revista, Milton Greenstein, convenceram Shawn a adotar como política a aposentadoria compulsória para quem tivesse 65 anos ou mais. Isso aconteceu no final de 1975. Estranho, já que em 1973 Shawn tinha atingido exatamente esse teto etário. Pior, a

pressão, entre outras coisas, havia levado William Shawn a ter um ataque cardíaco em 1971. Mas ele se recuperou bem.

A idéia da aposentadoria era fazer uma limpeza em relação a muitos editores. Mehta explica o que aconteceu: “Em 1975, o sr. Shawn tinha sessenta e oito — três anos acima da nova idade de aposentadoria —, mas ele foi isentado, sem dúvida porque o escritório se agarrou ao fato de que não havia modo de a revista continuar sem ele” (Mehta, 1998: 298). O tempo todo, Shawn permaneceu insatisfeito com a adoção dessa nova política. Um dos demitidos, Hobart Weekes, conhecido como Hobey, chegou a comentar depois que Shawn poderia ter forçado uma reviravolta na política se tivesse ameaçado pedir demissão. “Hobey sabia tão bem quanto eu que o sr. Shawn nunca teria feito uma ameaça como essa a não ser que estivesse preparado para cumpri-la”, escreve Mehta (Mehta, 1998: 299).

Em 1976, outra crise: a Associação de Jornais de Nova York mandou uma carta para a *New Yorker*, a pedido de vinte e dois jornalistas da casa, solicitando ajuda para organizar um sindicato trabalhista na revista.

De toda forma, essas confusões sempre foram perpassadas também pela idéia de quem iria, mais cedo ou, preferencialmente, mais tarde substituir Shawn na edição geral. Logo depois da adoção da política de aposentadoria, Greenstein fez Shawn escalar um substituto para qualquer emergência. Robert Bingham foi o escolhido. Ben Yagoda comenta que Shawn queria “examinar sua conveniência como um eventual editor-chefe” (Yagoda, 2001: 393). Concluiu, depois de três anos, que Bingham não tinha os atributos necessários. Mas a questão de quem iria sucedê-lo estava lá, incontornável. O primeiro a receber a incumbência diretamente foi Jonathan Schell, que desde criança havia freqüentado a casa de William Shawn e era amigo de Wallace, o filho mais velho do editor-chefe. Depois de se formar em Harvard, em 1965, Schell foi passar um ano no Japão e, na volta, passou pelo Vietnã e acabou escrevendo uma história a respeito da destruição pelos norte-americanos de uma cidade sul vietnamita, chamada Ben Suc. A história foi publicada na *New Yorker*, em 1967, com o título “The Village of Ben Suc” [a cidade de Ben Suc]. Dez anos depois, ele começava o treinamento para se tornar substituto de Shawn. Claro, provocou reações contrárias, ciúmes e ranger de dentes. Em troca, alguns sugeriram o nome de William Whitworth, que era editor há sete anos e tinha quarenta anos em 1977. Whitworth percebeu que Shawn continuava preferindo Shell, muito embora, concretamente, Shell tivesse sido dispensado da função dez dias depois de assumi-la. Whitworth preferiu então aceitar um convite para se tornar editor de *The Atlantic Monthly*, em 1981.

Em 1984, Shawn anunciou que Chip McGrath, que tinha assumido o cargo de editor de ficção de Katharine Angell, e John Bennet, editor de fato, eram, a partir daquele momento, co-editores-executivos, portanto potenciais substitutos. Ambos eram bem vistos pelos subordinados, e tinham menos de quarenta anos. Alguns achavam que dois poderiam ser melhores que um para substituir William Shawn, mas havia também quem achasse que somente uma dúzia seria capaz de enfrentar o trabalho que o editor fazia sozinho. Começaram a almoçar juntos e Shawn ficava com ambos no escritório para lidar com os escritores — talvez aprendessem por osmose. Mas logo descartou-os também como possíveis substitutos. A tarefa parecia árdua, e repetia ao mesmo tempo um padrão estabelecido por Harold Ross. “Ross atravessou não menos de dezessete editores-executivos — ou *jesuses* — antes de encontrar o sr. Shawn”, escreve Mehta (1998: 347).

Shawn ainda tentou um brilhante jovem, William McKibben, que havia se formado em Harvard e era excelente autor de ‘Conversa na Cidade’. Mas desistiu também dele. De acordo com Ved Mehta, ainda voltou a tentar a dupla McGrath-Bennet, mas separadamente, um por vez, também sem sucesso. O fato é que os fatos se precipitaram a certa altura, e em vez de escolher o sucessor, o sr. Shawn foi posto para fora do negócio.

Desde 1975, George Green era o presidente da empresa dona da revista, e havia convencido o comitê gestor a fazer investimentos em outras empresas. Por exemplo, a Teleram Communications Company, que fabricava computadores, e então em outras revistas, como a *Horticulture*, em 1981, e a *Cook's*, em 1983. A empresa fundou ainda a Boulder Enterprises, uma gráfica que fabricava formulários para impressoras. Embora todos esses investimentos tenham fracassado, a saúde financeira da revista não parecia ter sido afetada. De acordo com o relato de Ved Mehta, Green convenceu Fleischmann, em 1978, a contratar duas pessoas de fora para o comitê da empresa: William C. Eiseman, vice-presidente do banco Morgan Guaranty, o banco da revista; e Philip Messinger, um investidor privado (Mehta, 1998: 349). Em 1983, Messinger era dono de treze por cento das ações da revista. Só perdia para a família Fleischmann, dona de trinta e dois por cento. De acordo com Mehta, Messinger “desempenhou um papel decisivo em por fim ao controle da família sobre a revista” (Mehta, 1998: 349).

Quando Fleischmann e Green se desentenderam, o primeiro indicou o filho Stephen para fazer parte do comitê gestor e o segundo apresentou carta de renúncia. Messinger contava com Green para subir o valor de mercado das ações da revista. Com a saída de Green, e a saúde de Peter Fleischmann fragilizada (havia sido ferido duplamente na

Segunda Guerra, e sofreu um acidente de carro que lhe quebrou o pescoço, depois da guerra, além de ter desenvolvido diverticulite, ser fumante e bebedor inveterado, ter desenvolvido um câncer na laringe e feito uma laringectomia em 1980), Messinger achou que era a hora de agir. Procurou então William J. Reik, um consultor de investimentos para Paine Webber Mitchell Hutchins, que há anos vinha discretamente acumulando ações da revista para ele mesmo e para clientes ricos. Juntas, as ações de Messinger, Reik e Paine Webber somavam dezessete por cento das ações da *New Yorker*. Reik e Messinger venderam suas ações para a empresa Advance Publications, Inc., a companhia da família de Samuel Irving Newhouse, Jr., em janeiro de 1985. Pagou cento e oitenta dólares a cota, um total de vinte e seis milhões de dólares, “com a ressalva de que se no futuro adquirisse mais alguma ação da *New Yorker* por um preço maior de cota deveria compensar a diferença para os donos originais das apólices” (Mehta, 1998: 351). Bem mais que o valor de mercado à época, que era de cento e trinta dólares.

Os negócios da família Newhouse eram levados por S.I. (a pronúncia em português é sai) Newhouse e o irmão, Donald, desde a morte do pai, em 1979. Eram, respectivamente, o décimo sétimo e o décimo oitavo homens mais ricos dos Estados Unidos. Juntos, eram donos de vinte e nove jornais, um suplemento dominical chamado *Parade*, distribuído em trezentos e quatorze jornais, nove revistas do grupo Condé Nast (*Vogue*, *Mademoiselle*, *Vanity Fair*, *House & Garden*, *Glamour*, *Gourmet*, *Self*, *GQ* e *Bride's*), uma editora, a Random House, com suas doze subsidiárias, uma coleção de canais de televisão e rádio e um dos maiores sistemas de televisão a cabo do país. Donald cuidava dos jornais e televisões, S.I. das revistas e livros (Mehta, 1998: 351).

Em 12 de fevereiro de 1985, ou seja, pouco tempo depois da primeira aquisição, S.I. Newhouse fez uma proposta de uma fusão entre a Advance Publications, Inc., e a The New Yorker Magazine, Inc. Propôs comprar o restante das oitenta e três por cento das ações que não tinha, ao preço unitário de cento e oitenta dólares, o mesmo que havia pago pelas ações de Philip Messinger e William Reik. No total, cento e vinte e quatro milhões de dólares. A oferta cobria em vinte vezes o valor de fluxo de caixa da revista — em geral, o valor que ela vale. À época, a revista possuía um fluxo de caixa de cerca de vinte milhões, nenhuma dívida.

Embora em 1984 os ganhos tenham caído para menos de trinta e cinco milhões de dólares de um pico, em 1982, de cinquenta e seis milhões e trezentos mil dólares, isso não era

significativo, uma vez que os ganhos de revistas eram voláteis e a receita bruta de anúncios em geral seguiam os picos e as depressões do ciclo econômico. (Mehta, 1998: 353)

Sozinho, Peter Fleischmann era dono de vinte e cinco por cento das ações. O resto da família detinha sete por cento. Isso significa que Fleischmann sozinho poderia vetar a venda. Os diretores da revista, aconselhados pelo banco First Boston, disseram que aceitariam a compra se as ações subissem para duzentos dólares, um preço que Newhouse aceitou pagar, em março. Em outras palavras, cento e quarenta e dois milhões de dólares pelos oitenta e três por cento das ações (as ações juntas somavam oitocentas e cinquenta mil). Somado ao preço inicial de vinte e seis milhões de dólares, mais os dois milhões de dólares para os vendedores originais das ações, como estava no contrato inicial, a revista custou a Newhouse cento e setenta milhões de dólares.

Então, com essa confusão de compra da revista, um negócio como tantos outros, o cenário de repente mudou muito para o sr. Shawn. Ele mesmo chegou a ter duas mil e quinhentas ações até o ano de 1981, quando o preço da ação variou de trinta para sessenta dólares. Quem lhe aconselhou a vender foi Greenstein, preocupado que o mercado não estivesse avaliando corretamente a saúde financeira da revista. Se tivesse esperado os acontecimentos — antes de serem vendidas, as ações sofreram uma multiplicação: cada ação passou a valer cinco — Shawn teria embolsado dois milhões e quinhentos mil dólares na fusão de Newhouse. De acordo com Lillian Ross, Shawn lamentou a perda de dinheiro, mas estava mais preocupado “com o que sentia ser uma traição de Peter Fleischmann para com ele e a equipe” (Ross, L., 2001: 210).

O choque com a informação da venda, para os jornalistas da revista, era grande. Para ter feito tanto investimento, era mais que provável que Newhouse pretendia ter retorno de investimento, o que implicaria mudanças. Talvez drásticas e profundas. Um dos jornalistas se lembra o que os jornais diziam a respeito das revistas do grupo Condé Nast: eram revistas que sempre se redefiniam, mudavam de atitude, rearrumavam o visual, trocavam editores (Mehta, 1998: 359), o que nada tinha a ver com o histórico da *The New Yorker*, evidentemente, uma revista que preservava valores de constância e permanência. Basta olhar o tempo que permaneceram no topo editores como Harold Ross e William Shawn: juntos, ficaram 61 anos à frente da revista.

A equipe como um todo se manifestou num longo (uma página e meia) texto de ‘Notas e Comentários’ da editoria ‘Conversa na Cidade’, publicado na edição do dia 22 de abril de

1985. Na verdade, o texto é de Shawn e faz um apelo ao bom senso na condução dos negócios, explica a tradição sustentada pelos Fleischmann e a promessa de Newhouse de manter a revista como um negócio separado dos demais, independente — inclusive no aspecto de manter o lado editorial separado do comercial. O texto prossegue:

Mas o que significa essa independência editorial? O que ela é, realmente? É simplesmente liberdade. Nos deixa livres para dizer o que acreditamos ser verdadeiro, para reportar o que acreditamos ser verdadeiro, para escrever o que queremos escrever, para desenhar o que queremos desenhar — publicar o que queremos publicar — sem qualquer intervenção de fora, sem medo, sem restrições, em desafio às pressões comerciais ou qualquer outra pressão além daquelas de nossas próprias consciências e senso de responsabilidade. Também nos liberta para estarmos abertos a experimentos e inovações, para novas formas e estilos, sejam jornalísticos ou literários. A liberdade que o escritório editorial desfruta inclui a liberdade de cada escritor da equipe e cada artista da equipe e cada editor (e cada colaborador que não é da equipe) de seguir os impulsos, inclinações, aspirações, interesses apaixonados dele ou dela. Nenhum escritor ou artista ou editor recebe jamais uma ordem. Quando um escritor jornalístico empreende um novo projeto, ele sempre é feito em total acordo com o editor; ambos devem chegar a ele com o mesmo entusiasmo. E nenhuma edição é jamais imposta a um escritor; cada sugestão editorial é apresentada na forma de uma questão, e é arrumada por meio da concordância entre escritor e editor. Os artistas são semelhantemente livres. E nossos editores editam somente o que desejam editar. (*The New Yorker*, 22/04/1985: 35-6)

É mais que um editorial, chega a ser um estatuto de princípios. O texto prossegue na advertência de que a revista é feita para os leitores, não como um meio para veicular anúncios. “Vemos nossos leitores como leitores, não como consumidores ou como um ‘mercado’”, afirma. Os dois reinos — o editorial e o publicitário — são importantes, mas devem permanecer separados, “devem permanecer cordialmente separados” (*The New Yorker*, 22/04/1985: 36). Uma vez publicado, o texto foi copiado e começou a circular pela redação da revista. As pessoas ficaram empolgadas com o que leram. Mehta diz ter ficado excitado também, mas ao mesmo tempo apreensivo: “Eu tinha uma sensação de afundamento de que o fato de que se ele [Shawn] precisava afirmar nossa crença — algo que ele nunca havia feito antes — significava que em alguma parte de sua mente ele já sabia que isso estava para ser perdido” (Mehta, 1998: 367).

Em maio, a fusão foi selada pelos diretores. A primeira decisão de Newhouse foi nomear Steven Florio como *publisher* e Jonathan Newhouse, um primo, como gerente

administrativo. Uma das primeiras medidas de Florio foi demitir setenta e cinco por cento da equipe administrativa da revista (Mehta, 1998: 371). Uma campanha promocional começou a ser veiculada, com solicitação de assinatura enviada pelo correio e anúncios na televisão. “Como resultado da campanha, a circulação aumentou de quatrocentos e oitenta mil para quinhentos e setenta e cinco mil entre junho de 1985 e janeiro de 1987” (Mehta, 1998: 371). Shawn nunca tinha feito esse tipo de campanha incisiva, sob argumento de que espectador de televisão não necessariamente estaria interessado na revista, ou ainda sob o argumento de que, se mostrasse interesse, ele provavelmente não seria duradouro. Outra das políticas de Florio que era novidade foram os textos de publicidade disfarçados de texto jornalístico, que além do mais entraram muitas vezes no meio de uma história — interrompendo-a pela primeira vez, para continuar páginas adiante, o que nunca havia sido feito na revista. “Então vieram os anúncios horizontais, que quebraram o desenho vertical das colunas da revista”, conta Mehta (Mehta, 1998: 372). E anúncios de algo que o conservadorismo da revista sempre tinha mantido a distância: anúncios do perfume *Obsession*, da Calvin Klein, que trazia modelos nuas. Shawn protestava, mas não era ouvido. Tudo para aumentar a tiragem.

A revista havia começado com 15 mil e não planejava passar dos sessenta mil exemplares — o número que Ross e Fleischmann calculavam ser o natural de leitores da revista. Quando, em 1935, a revista alcançou a tiragem de cento e vinte e cinco mil exemplares, Ross e Fleischmann “se alarmaram e deram um jeito de tirar o número de telefone da *The New Yorker* da lista, de modo que os assinantes futuros não seriam capazes de ligar para a revista” (Mehta, 1998: 373-4). Em 1986, a tiragem havia chegado à casa dos quinhentos e sessenta mil exemplares. De acordo com Lillian Ross, a revista começou a perder dinheiro com a saída de Shawn, e perdeu um total de trinta e dois milhões até 1993 (Ross, L., 2001: 219).

Em janeiro de 1987, a redação foi informada do que já se imaginava que aconteceria mais cedo ou mais tarde: William Shawn estava demitido e para o seu lugar iria Robert A. Gottlieb, editor-chefe e presidente da Alfred A. Knopf, uma editora subsidiária da Random House. Ele assumiria no dia 1º de março, havia decretado Newhouse. Shawn disse ter conversado com Newhouse e durante as negociações, discutiram várias datas, mas ele pessoalmente não chegou a bater o martelo quanto a 1º de março. Também ficou surpreso com a informação de que Gottlieb seria o substituto.

Um grupo liderado por Lillian Ross enviou a Gottlieb um pedido para que ele revogasse a indicação. A carta era respeitosa, reconhecia o talento de Gottlieb, mas solicitava a ele que não aceitasse o cargo. Obviamente, não deu certo. Shawn e Gottlieb moveram-se para o próximo passo: um almoço no Algonquin para conversar a respeito dos trâmites. E, de repente, Newhouse decidiu antecipar a data para 15 de fevereiro. Com a saída de Shawn, vários jornalistas também deixaram a *The New Yorker*, Lillian Ross e Jonathan Schell entre os primeiros a tomar a iniciativa. Alguns permaneceram. Por exemplo, Ved Mehta.

Em 13 de fevereiro, William Shawn deixou a revista. Na carta que deixou, diz estar com emoções muito perplexas para despedidas e que o amor é a palavra mestra. “Fizemos nosso trabalho com honestidade e amor”, escreveu. “*The New Yorker*, como um leitor certa vez disse, tem sido a mais gentil das revistas. Talvez tenha sido também a melhor, mas isso importa bem menos” (Ross, L.: 2001: 219).

Gottlieb chegou com apenas dois aliados, Martha Kaplan e Adam Gopnik. Nas primeiras edições sob comando do novo editor, Gottlieb trocou um texto de Ved Mehta a respeito da Califórnia por outro, de Doris Lessing, a respeito dos *mujahideen*, guerreiros sagrados do Afeganistão, e refugiados afegãos no Paquistão, que havia sido recusado por Shawn. O texto saiu na edição do dia 16 de março de 1987, na editoria ‘Repórter à Solta’.

Mehta, claro, ficou chateado. Uma série de textos foi cortada. Outra série, a respeito de Oxford, teve sete textos rejeitados, antes de três serem aceitos. No livro, ele aproveita para dar o troco. Diz que o muro entre os departamentos editorial e comercial começou a ruir (Mehta, 1998: 397). Até a máquina de café instalada na área comum é motivo para críticas, já que o aroma começou a invadir os corredores: “Havia algo convidativo, mas também desconcertante no cheiro: tornava o escritório mais caseiro, mas mudou sua atmosfera monástica” (Mehta, 1998: 398).

Gottlieb também promoveu mudanças: colocou ilustrações nas páginas de abertura, onde ficam os tijolinhos com as informações a respeito da programação cultural da semana, na seção chamada ‘O que Acontece na Cidade’, uma espécie de agenda. E colocou computadores no lugar das máquinas de escrever. A gráfica mudou de Chicago para Danville, Kentucky, embora tenha continuado na empresa R.R. Donnelley — com isso, a revista ganhou três dias, passou a chegar antes às bancas, mas teve como contrapeso a necessidade de fechar mais cedo. Houve ainda uma mudança de endereço, para um prédio de escritórios mais modernos, na rua 43 Oeste, número 20.

No final de agosto de 1992, Gottlieb foi substituído por Tina Brown, uma inglesa de 38 anos, que havia sido editora da *Tatler* inglesa e da *Vanity Fair* norte-americana. Foi um furacão de mudanças: Brown manteve a tipologia dos títulos, mas mudou a do corpo do texto, de New Yorker Caslon, para Adobe Caslon; introduziu sumários satíricos nas chamadas das matérias; introduziu fotografia — a primeira a aparecer foi na edição de 8 março de 1993, as fotos são de Richard Avedon, e a fotografada é a atriz Tilda Swinton; algumas ilustrações ganharam cor; Tina Brown criou novas editorias, como ‘Vitrine’; começou a publicar números temáticos, enfocando música, política, negros, mulheres, moda, cinema.

Ao sair da revista, William Shawn recebeu um convite de Roger Straus, da editora Farrar, Straus & Giroux, para editar livros de jornalistas da *The New Yorker*. Aceitou editar, mas não o escritório que lhe foi oferecido na editora. Tentou trabalhar em cafés, mas os ambientes lhe pareciam deprimentes (Ross, L., 2001: 221). Tentou escrever ficção, mas não foi muito longe. Junto com Lillian Ross, chegou a fazer um roteiro, *Info*, a respeito de uma revista comprada por um milionário, Max, para dar de presente ao filho, Ron. Venderam o roteiro a uma produtora cinematográfica, mas nada aconteceu. Escreveram outro, intitulado *As virtudes cavalheirescas*, baseado no romance de Robert Musil *O homem sem qualidades*, um dos preferidos de Shawn.

No mesmo ano de 1992 em que o cargo de chefia mudou, Shawn morreu, no dia 8 de dezembro, com 85 anos. Quando o conheceu, uma irmã do jornalista e colaborador da *The New Yorker* Brendan Gill achou que o editor William Shawn, por conta da sonoridade do sobrenome parecer irlandês, era parecido com um duende, talvez pela cabeça careca, além de mãos e pés grandes em comparação com o corpo. Mais do que ter sido um *jesus* de Ross, para muitos na redação da revista ele havia sido transformado num deus. Nos últimos dez ou quinze anos anteriores à morte, era tomado como o maior editor do país, o que devia agradá-lo, embora também desagradasse o fato de ser louvado.

A capacidade de estimular escritores, pessoas em geral sensíveis em excesso, carentes, na medida certa para que produzissem bastante e com qualidade é talvez um dos segredos para explicar o reconhecimento de Shawn entre tanta gente. Embora também fosse, como qualquer Deus, incapaz de indicar um sucessor, o que deixa margem para pensar nas falhas próprias a um deus. Afinal, quem está à altura de Deus?

Enquanto Ross era turbulento, cheio de som e fúria, William Shawn era introspectivo. Mas é Brendan Gill quem diz que Ross podia passar de A até B e daí chegar a C, mas

dificilmente atingiria D, enquanto Shawn não apenas parecia ter lido muito e se lembrar de tudo o que havia lido, mas passava de A até D facilmente, e daí para O, P, Q, R, S e T. As perguntas de Ross poderiam ser facilmente respondidas, mas as de Shawn demandavam reflexão, “diziam quase sempre menos respeito a fatos do que se um escritor tinha dito o que pretendia dizer” (Gill, 1997: 9).

Shawn era um atleta da leitura. Foi o que decretou o texto de ‘Comentário’ publicado na edição da *The New Yorker* do dia 21 de dezembro de 1992, escrito por Hendrik Hertzberg e Roger Angell, como obituário. Shawn tinha sido capaz de ler incansavelmente, no gênero que fosse.

Ele lia cada artigo escrito de cada edição da revista pelo menos três vezes: a primeira quando era submetido, de novo quando ia para as oficinas, e, finalmente, nas páginas de provas — quase sempre com pausas para perguntas anotadas a lápis ou reedições, ou para conferências a respeito de algumas passagens, prolongadas até o último adjetivo essencial ou anulação. (*The New Yorker*, 21/12/1992: 6).

Afora esse fôlego de maratonista para a leitura, o texto destaca ainda o papel dele como farejador de novos talentos. Percebia facilmente quando algum texto saía do comum. Em geral, voltaria ao escritório do editor que primeiro submeteu o manuscrito, para comentar, num murmúrio: “Acho que esse aqui pode se tornar um escritor” (*The New Yorker*, 21/12/1992: 6).

A edição seguinte da revista foi dupla, com data de 28 de dezembro e 4 de janeiro, e teve uma seção especial, intitulada ‘Lembrar o sr. Shawn’, que se estendeu da página 134 até a 145. Vários colaboradores escreveram impressões da experiência pessoal que tiveram com o editor. Eles contam pequenos momentos de convívio, seja na redação, seja durante o almoço no restaurante do Algonquin, detalhes do modo como Shawn editava textos. Uma foto tirada por Janet Malcolm ocupa toda a página 135, e mostra Shawn meio sentado, meio em pé (provavelmente encostado a uma mesa), próximo a uma parede, as mãos cruzadas sobre a perna, os longos dedos de pianista, a expressão entre sério e desconfortável, mas tentando aparentar tranqüilidade. Na definição de Jane Kramer, não era nada difícil gostar do sr. Shawn. “Ele era simplesmente um gênio — ele era um gênio a *seu* dispor” (*The New Yorker*, 28/12/1992-04/01/1993: 136, grifo da autora).

John McPhee lembra das edições de alguns de seus textos, mas termina seu pequeno artigo, ou carta, com a lembrança de quando começou a trabalhar na revista. Shawn não

deixava os novatos ficarem sob vigilância de quaisquer outros editores. Melhor que começassem sob sua supervisão pessoal. Era o primeiro perfil de McPhee na revista, e enquanto os dois discutiam “o papel da vírgula canhota na arquitetura do basquete”, o prazo para baixar a revista para a impressão se esgotava. Para McPhee, angústia. Para Shawn, absolutamente normal. McPhee não suportou mais: “Como você pode se dar ao luxo de usar tanto tempo e passar por tantas coisas detalhadamente quando é de sua responsabilidade manter unido todo esse empreendimento?” (*The New Yorker*, 28/12/1992-04/01/1993: 137). “Leva o tempo que for preciso”, Shawn respondeu. E McPhee guardou isso como a recomendação para qualquer aspirante a escritor, seja jornalista ou autor de romances.

3.2. Redefinição de um gênero: o perfil

Esta seção mostra como se começou a constituir, tecnicamente, uma diferença na abordagem de um gênero jornalístico, o perfil, dentro da perspectiva proposta por The New Yorker. Analisa a distinção entre biografia e perfil, e se detém no trabalho de quatro dos mais relevantes autores de perfis na revista: Lillian Ross (subseção 3.2.1), John Hersey (3.2.2), Truman Capote (3.2.3) e Joseph Mitchell (3.2.4). Mostra qual foi a contribuição de cada um deles para o desenvolvimento do gênero.

Entre os estilos que a revista *The New Yorker* ajudou a definir ou a redefinir, o perfil certamente é o que se destaca, bem como a reportagem extensa, mas evidentemente não são os únicos gêneros que os repórteres da revista praticaram ou, de algum modo, modificaram. Ben Yagoda, no livro *About Town*, menciona também o ensaio-jornalístico, que começou praticamente junto com a revista.

Em 1925, a mulher de Harold Ross, Jane Grant, escreveu para uma amiga que morava em Paris, chamada Janet Flanner. Ela dizia querer colaboração para a revista, a respeito de assuntos que tivessem humor ou fossem incidentais, em lugares familiares para os norte-americanos. “Na verdade, qualquer uma de suas cartas seria exatamente isso”, acrescentou (Grant *apud* Yagoda, 2001: 76). A primeira “Carta de Paris” de Flanner — que assinava com o pseudônimo Genêt — apareceu em setembro de 1925. Continuaram a aparecer mais dessas cartas por cinco décadas. De acordo com Yagoda, outros escritores que ajudaram a

consolidar esse gênero da carta que se transforma em artigo jornalístico foram Rebecca West, Edmund Wilson, Jane Kramer, Andy Logan e Janet Malcolm.

Na introdução da coletânea de perfis intitulada *Life Stories*, o editor David Remnick lembra que, nos corredores da revista *The New Yorker*, se costuma dizer que o primeiro editor da revista, Harold Ross, inventou o perfil. O problema, lembra Remnick, é que, ao se considerar o perfil um artigo biográfico, “um esboço conciso de uma vida por meio de anedota, incidente, entrevista, e descrição (ou alguma combinação infável disso) —, bem, então, é um pouco presunçoso colocar Ross no primeiro lugar da fila, na frente de Plutarco, Defoe, Aubrey, Strachey, ou mesmo da [revista] *The Saturday Evening Post*” (Remnick, 2001: x). O nome da editoria ‘Perfis’ foi sugerido a Ross por James Kevin McGuinness, e a revista decidiu registrar o direito autoral, quando então o termo passou a fazer parte do jargão jornalístico.

A biografia está comprometida com mostrar aquilo que a pessoa tem de diferente, de único, de excepcional. Não se espera a biografia de um ilustre desconhecido. É sempre daquele que se destacou, seja por um feito heróico, invenção científica, superexposição midiática (as estrelas da música ou do cinema...). É preciso ter um “grande” nome para merecer uma biografia. Tradicionalmente, ela é abrangente. A vida inteira precisa estar ali. Inclusive, a tradição aponta ainda para as origens imediatas (pai e mãe) do biografado, porque talvez ajude a explicar alguma circunstância. Embora se pretenda abrangente, a biografia padece de um problema de fundo: é sempre incompleta, sempre parcial. Como é possível *traduzir* a vida de alguém em algumas tantas páginas? Tarefa impraticável. Isso explica a incessante produção de biografias de um mesmo personagem, a abordagem próxima do inesgotável a respeito da vida de alguém.

Em relação à biografia, o perfil é um tanto mais efêmero. Por definição, assume a precariedade como elemento constitutivo. Em primeiro lugar, não deseja dar o quadro completo da pessoa, antes é um instantâneo, concentrado naquele momento específico. Provavelmente, o sujeito poderá ter outros perfis, exatamente porque é parte da dinâmica humana a mudança e, quem sabe, se merecedor, algum dia a biografia que tentará enquadrá-lo definitivamente na moldura da compreensão.

Como gênero, o perfil a princípio não se difere num ponto crucial da biografia: é sempre a respeito de alguém que merece destaque. É como se o perfil fosse um primeiro estudo, esboço para a biografia a ser posteriormente desenvolvida. Foi *The New Yorker* quem mudou isso, ao incorporar como modelo o homem comum, o sujeito sem ambições,

sem grandes realizações pessoais ou coletivas. Ben Yagoda acredita que há uma explicação para o perfil ser tão diferente em *The New Yorker*: à medida que a revista ganhava mais leitores e anúncios, “era obrigada a publicar mais páginas de material editorial” (Yagoda, 2001: 102). De fato, a revista vendeu ao final do primeiro ano 14.064 exemplares, sendo 3.375 assinaturas e 10.689 exemplares avulsos. Em 1930, o total estava em 105 mil. Dez anos depois, em 156 mil exemplares (Yagoda, 2001: 96).

Em geral, quando uma revista começa a ter mais espaço, aposta em fotografia ou em gráficos. Ross fez o menos recomendado: apostou em texto... e deu certo. “Gráficos espalhafatosos — e mesmo quantidades substanciais de espaços em branco — teriam distraído os leitores dos textos e dos cartuns com os quais Ross estava comprometido”, escreve Yagoda (Yagoda, 2001: 103). Mais artigos foi a saída, e mais longos. Os textos de perfil foram pequenos — cerca de duas mil palavras — até o início de 1930. Depois cresceram e cresceram. Um perfil de William Randolph Hearst, escrito por John K. Winkler, foi dividido em cinco partes e publicado em edições diferentes, em 1927. Ross teve que lidar, pela primeira vez, com o fato de que precisava indicar ao leitor que aquele texto era a primeira parte de outros, a serem publicados em edições subsequentes. A dúvida era se escreveria “continua” ou “este é o primeiro de uma série de cinco artigos”. Este último formato foi o que prevaleceu.

O aumento não necessariamente estava sendo bem recebido. Numa carta para Ross, Joseph Pulitzer Jr. registrou, em 1926:

No meu julgamento, ‘Perfis’ ainda é uma de suas melhores características, mas isso não é razão para você deixar que atinja mais de duas e quase três páginas... eu gosto de completamente tudo, mas há algumas semanas que tenho andado com a sensação de que a prosperidade estava subindo um pouco à cabeça de vocês, com o resultado de que vocês têm nos dado coisas demais. Leva-se um tempo bem longo para ler a *New Yorker* inteira. Não dou a menor bola para os artigos intermediários, com muito poucas exceções. (Pulitzer Jr. *apud* Yagoda, 2001: 103)

Geoffrey Hellman publicou um perfil do Metropolitan Museum of Art com 20 mil palavras em 1940. “Um dos primeiros perfis mais de uma instituição do que de um indivíduo, e o artigo mais longo que a revista publicou até aquele momento”, escreve Yagoda (2001: 103). Tamanho, de fato, tornou-se motivo para preocupação. Em 1941, Katharine White escreveu num memorando para Ross: “Me parece que nossos perfis e outras coisas factuais estão se tornando cada vez mais ilegíveis e longos, longos, longos”

(White *apud* Yagoda, 2001: 103). As pessoas, ela aponta, estão reclamando. “Afastamos-nos daquilo mesmo que a palavra ‘perfil’ significa — deveria indicar um retrato que fornecia apenas um lado de uma pessoa — não a presença completa, um perfil.”

Ironia ou coincidência, o Eustace Tilley da primeira capa da revista, o dândi com ar enfasiado ou arrogante, aparece de perfil na ilustração de Rea Irvin.

Antes da reclamação de White em 1941, em 1938 Harold Ross enviou correspondência para Clifton Fadiman, que iria escrever o prefácio de uma antologia de perfis originalmente publicados na revista, e Ross sugeriu fortemente que era uma inovação o que vinham fazendo:

O *Saturday Evening Post* e outras revistas costumavam usar um monte de coisas pessoais nos velhos tempos, pré-*New Yorker*, mas eram na maioria de dois tipos — o tipo *American Magazine*, o que era praticamente o tipo de coisa que Horatio Alger fazia com o fato ou o quase-fato, e o tipo jocoso... depois que a *The New Yorker* começou, outras revistas se deram conta de que era possível, não obstante as leis de difamação, gosto pessoal etc., escrever história com pessoas vivas, ou escrever a respeito delas, e Deus me ajude, a maioria delas parece estar fazendo isso. (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 133)

De acordo com James Thurber, no livro *The Years with Ross*, “o homem [Ross] que deu ao dicionário uma nova definição de ‘perfil’ nunca esteve inteiramente seguro a respeito da receita, especialmente quando foi tentada em personalidades complexas que ele conhecia bem” (Thurber, 2001: 62). O ilustrador e jornalista diz que Joe Bryan certa vez contou que pretendia escrever um perfil de Robert Benchley para a revista *Saturday Evening Post*, e Ross disse: “Não vai funcionar”. Ross conhecia Benchley, o que era um fator temerário, e, para piorar, ele também era jornalista. Meses depois que o artigo foi publicado, Ross cruzou com Bryan na Estação Central e gritou: “Falei que não ia funcionar” (Thurber, 2001: 62-3).

Curtos a princípio, os perfis começaram a ganhar cada vez mais fôlego. De acordo com Yagoda em seu livro *About Town*, jornalistas oriundos de jornal como John K. Winkler, Alva Johnston e Henry F. Pringle trouxeram ao gênero “rigor nos fatos e densidade na forma” (Yagoda, 2001: 133). O problema é que se passou a gastar mais tempo na apuração, o que tornou o empreendimento praticamente inviável, financeiramente. Winkler, por exemplo, escreveu para Katharine Angell que ela não imaginava quanta labuta era preciso empenhar na redação de um perfil. Se fosse o caso, poderia escrever um texto para um jornal em poucas horas e vê-lo publicado. “Escreveria um artigo para a *New Yorker* em três ou quatro

horas?”, prossegue (Winkler apud Yagoda, 2001: 134). “Com certeza. Ele passaria pelo posto avançado Angell-Ross? Não.”

Alva Johnston havia ganhado o prêmio Pulitzer de reportagem, em 1923. Em 1928, saiu do *Times* para o *Herald Tribune*. Em 1932, Ross o convenceu a ir para a revista. Mas desde 1928 ele fazia colaborações para a revista, como *freelancer*, isto é, jornalista que trabalha sem contrato com a empresa. O primeiro perfil que publicou chamou-se “Mercadoria nobre”, a respeito de sir Joseph Duveen, um *marchand* que negociava com quadros famosos. “Ele comprou e vendeu mais obras-primas que qualquer outro homem vivo”, diz o texto (*The New Yorker*, 21/04/1928: 29). “Ele tomou parte na construção de muitas das coleções privadas e museus de arte na América.”

Em 1950, dois anos antes da morte de Johnston, John O’Hara disse em Princeton que o perfil perfeito da *The New Yorker* “na forma e no estilo foi atingido... por Alva Johnston... Todos os bons perfis, e cópias de perfis que você vê em *Collier’s* e na *Saturday Evening Post*, são modelados nos originais de Johnston” (O’Hara apud Yagoda, 2001: 134). Há explicação para isso. De acordo com Ben Yagoda, ele juntou em si várias importantes características: capacidade de se dedicar à reportagem extensa; uma inteligência aguçada e crítica que se manifestava ironicamente; e capacidade de comunicar suas observações em “sentenças declarativas bem moduladas, cuja dicção e sintaxe elevadas e sutis contrastavam com seus objetos com grande efeito” (Yagoda, 2001: 134-5).

Abbott Joseph Liebling é conhecido principalmente pelas iniciais, A.J. A primeira vez que o nome dele apareceu num perfil foi em 27 de junho de 1936, ao lado do nome de St. Clair McKelway, na terceira e última parte do perfil de Father Divine, intitulado “Quem é o rei da glória?”. Estava claro que ele era talentoso, mas ainda apresentava problemas de texto, por isso Ross pediu a McKelway que lesse e, se possível, editasse o material, o que foi feito.

O primeiro perfil que assinou sozinho apareceu mais tarde, em 26 de setembro. Intitulado “O amigo acrobático da agricultura”, traça o perfil do executivo de negócios George A. Hamid, que gerencia uma empresa responsável por enviar atrações circenses onde quer que sejam solicitadas. Ele mesmo, ao fechar um negócio no décimo quinto andar do prédio Bond, na rua 46 com a Broadway, levanta-se, tira o casaco, “e termina uma conversa com um empregado ou um cliente dizendo ‘Hai! Hai!’ e fazendo uma *estrela* animada em torno do tapete” (*The New Yorker*, 26/09/1926: 18). O texto é divertido mesmo quando poderia ser dramático. Hamid certa vez precisou convencer um acrobata que, para

não ser preso, ameaçava suicídio, dizendo que iria se jogar sobre a multidão. “De pé, vinte e sete metros abaixo do acrobata desesperado, Hamid convenceu-o a não se suicidar”, escreve Liebling. Depois, além de agendar uma longa folga para o acrobata, combina com outro grupo para substituí-lo em Ottawa, no Canadá, onde o acrobata estava agendado para se apresentar.

Tal como Joseph Mitchell, Liebling também trabalhou para o jornal *New York World-Telegram*, e foi no jornal que se tornaram amigos. De acordo com Yagoda, “ambos acreditaram militantemente que o jornalismo poderia ser tão criativo e engenhoso quanto a ficção, ambos eram dedicados às classes baixas e seus cronistas — Villon, Rabelais, Sterne e Dostoiévski — e ambos iniciaram sua associação com a *New Yorker* em 1933” (Yagoda, 2001: 139). Ao contrário do amigo, no entanto, Liebling amargou um pedaço até começar a emplacar matérias na revista. Ele explica: “Trouxe [para a *New Yorker*] um método de sucesso de texto pequeno do jornal que não era transferível para uma revista, especialmente em artigos longos. Seria como correr longas distâncias em uma série de corridas de cem metros” (Liebling *apud* Yagoda, 2001: 140). Shawn, no entanto, disse ao biógrafo de Liebling que o problema dele era de tom, ou estilo, não de extensão, e ele aprendeu muito rápido como se adaptar ao estilo preciso que se requeria da revista.

No segundo perfil que publicou na revista, chamado “Lírico erudito”, em 27 de fevereiro de 1937, ele fala a respeito de Otto Harbach, “homem invisível da Broadway”, um dramaturgo de comédias musicais importante, embora muito discreto. No momento em que Liebling escreve, 49 shows de Harbach foram montados, 24 deles ultrapassaram a marca das cem apresentações.

Um dos mais destacados perfis foi o de Morris “Whitey” Bimstein, que apareceu na edição de 20 de março de 1937, com o título “O homem no canto”, a respeito de um treinador de boxe. Detalhista, Liebling descreve Bimstein fisicamente:

Desde o seu primeiro dia na Escola Pública 62, o sr. Bimstein tem sido chamado de Whitey [branquelo], por causa de suas sobrelhas e cabelo de cor branca. Agora o cabelo cresce somente nas laterais de sua cabeça, e o topo brilha um cor-de-rosa quente. Ele tem quarenta anos e um metro e sessenta e dois de altura. A parte de baixo do seu colete começou a estufar como um travesseiro pequeno, confortável. Quando anda, apressa-se com passos pequenos e rápidos, mas não se inclina para frente. Dos quadris ao topo da cabeça ele permanece bem ereto, e mesmo quando não teve tempo de se barbear ou de colocar um colarinho limpo, você sabe à primeira vista que ele é uma pessoa autoritária. Quando tem uma barba curta ruiva nas

bochechas rosa-bebê, é sinal de que não foi para a cama na noite anterior, mas esteve sentado com alguns dos rapazes. Depois de uma noite como essa, sua boca fica aberta e os olhos, sem vida. (*The New Yorker*, 20/03/1937: 30)

Russel Crouse, um dos mais hábeis repórteres a escrever para a editoria ‘Conversa na Cidade’, ao mesmo tempo em que mantinha uma coluna no *Saturday Evening Post*, disse certa vez a Harold Ross que havia muitos perfis de gente famosa na revista, e que deveria haver outros, que abordassem fracassados. A resposta de Ross foi: “Você está louco”. Mas Crouse escreveu um perfil de um desamparado morador do bairro do Bowery, conhecida porta de entrada de imigrantes em Nova York e reduto da barra pesada, e quando Ross leu, gostou e publicou. “Este era H.W. Ross”, registra Thurber em suas memórias da revista, “o editor que dizia que você estava louco num dia e depois concordava com você no outro” (Thurber, 2001: 98).

Publicado na edição de 31 de outubro de 1931, o perfil se chamou “Vagabundo do Bowery” e narra a história de John McGoorty. O título parece ofensivo, mas quando se lê o primeiro parágrafo, percebe-se que não é bem o caso:

Em sua própria avaliação, John McGoorty é um vagabundo. Não há nada estranho ou interessante no fato, no que diz respeito ao senhor McGoorty. Sem se dar conta, reduziu a vida ao que são, para ele, os termos mais simplificados possíveis. Conseguiu isso sem qualquer método científico de eliminação ou qualquer evasão filosófica da realidade. Ele simplesmente não ofereceu resistência ao processo de estagnação. Pode-se dizer que ele vive de suas habilidades, das quais mal consegue retirar entusiasmo. (*The New Yorker*, 31/10/1931: 23)

O que parece estar em jogo é o contraponto que se oferece à idéia de que todo ser humano deve ser, por definição, empreendedor, tão cara ao povo norte-americano. Um sujeito que tem como opção na vida tornar-se vagabundo parece um ser exótico, daí possivelmente o interesse. O texto, por exemplo, fala que todo garoto tem ambições — tornar-se advogado, médico, policial. Então, a pergunta: “Qual teria sido o desejo infantil do sr. McGoorty?” (*The New Yorker*, 31/10/1931: 23), e a resposta, evasiva: “Nunca pensei nisso”, disse o sr. McGoorty”.

O perfil prossegue no relato do cotidiano de McGoorty: como fazia para andar vestido, para fazer a única refeição do dia, para conseguir bebida. De certa forma, esse texto fornece a base para o trabalho que posteriormente será desenvolvido com maestria por Joseph Mitchell, um dos nomes mais importantes dos repórteres da revista, cujo trabalho será

analisado em subseção própria mais adiante, a de número 3.2.4. Pelo menos no que diz respeito ao lugar para onde pode ser apontado o foco de interesse — uma vez que a ambição de Mitchell é adentrar na mente do outro, não mostrá-lo como um objeto distanciado de interesse. Uma diferença de grau, portanto.

Russel Crouse sabe que precisa também, de alguma forma, incorporar a visão de mundo de McGoorty. “Antes de mais nada”, escreve, “ele não tem posses que o escravizem. Não possui nada além das roupas que veste” (*The New Yorker*, 31/10/1931: 23). Parece uma vida fácil, mas Crouse terá que mostrar que não é bem assim, embora pareça se divertir com essa alteração da ordem “natural” das coisas.

O perfil ganha consistência a partir do momento em que deixa de tratar McGoorty como objeto exótico e começa a conferir humanidade: ele tem passado, família, relações. É um ser humano complexo, não um objeto de estudo simplesmente distanciado.

Herdeiro dessa tradição lançada por Crouse, e que desembocará na maestria incontornável de Mitchell, está Meyer Berger, um dos grandes repórteres do *Times* no começo dos anos 30. Entre 1933 e 1935, escreveu perfis para a *New Yorker* acerca da vida nos baixos estratos sociais, mas só ingressou na equipe da revista em 1938. Escreveu, por exemplo, a respeito de um pescador de moedas, Sam Schultz, que encontra seus “peixes” nas grades das ruas, ou de uma mulher, Anna Lonergan, que perdeu irmão e dois maridos nas guerras da baía do Brooklin. Embora, como se sabe, essa vida não era a que mais apetecia aos textos publicados na revista. “Sempre que uma opção era oferecida entre ‘alto’ e ‘baixo’, a escolha sempre seria ir para cima”, escreve Yagoda (Yagoda, 2001: 136).

Berger e Johnston começaram a descida, e foram seguidos por outros. Por um lado, ficou claro que a Depressão tinha gerado bastante classe baixa, em primeiro lugar, e isso não podia mais ser ignorado. Depois, os jornalistas começaram a perceber que a alta sociedade tende a ser estúpida. A década então teve perfis de lutadores, criminosos, personagens da Broadway, até mesmo negros — em que pese o racismo de Ross. Ele escreveu para Katharine White e admitiu: “Você está certa em dizer que avançamos na direção de pessoas muito obscuras ou bizarras. Os garotos gostam de escrever a respeito deles [dos negros] porque são fáceis de se escrever a respeito e algumas vezes rendem melhores histórias” (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 136). Claro, o drama humano, as facetas obscuras que levam alguém a se perder — e, de certa forma, a comprometer a idéia de que os Estados Unidos representam a “Terra da Esperança” — são dramática e narrativamente

mais ricas do que uma história a respeito de um negociante de arte bem sucedido ou o curador de um museu.

Nem todos concordam que o gênero rendeu os melhores momentos da *The New Yorker*. Brendan Gill, no livro *Here at the New Yorker*, fala do momento em que Harold Ross vociferava contra a Segunda Guerra por achar que ela também tinha o objetivo de destruir a revista. A guerra acelerou o processo de mudanças internas e ficou claro que a qualidade estaria distribuída por toda a revista, não simplesmente concentrada em uma editoria em particular. Portanto, pondera Gill, não é o perfil quem se destaca.

Embora elogioso quanto às mudanças operadas pela guerra e mudança de enfoque editorial, Gill considera o perfil limitado. Ele está equivocado. A revista foi a primeira — e até onde se sabe a única — a não submeter o repórter às amarras do espaço. Pelo contrário: a revista procurou se adaptar ao tamanho do texto dos perfis, e se ficavam grandes demais para uma edição, eram divididos em edições subsequentes. Além disso, quanto ao limite que Gill julga haver também na intenção, é preciso considerar um pouco mais o problema. Brendan Gill, diga-se de passagem, chegou a praticar o gênero em mais de uma ocasião. Em geral escreveu perfis de atores e, numa ocasião, em 18 de setembro de 1971, do compositor que havia morrido há pouco tempo, Cole Porter.

A respeito do aumento no tamanho dos textos publicados na revista, James Thurber comenta que antecipou a chegada desses textos de maior dimensão. “Ross rendeu-se à chegada da extensão, embora nunca incondicionalmente”, ele registra. “Sua primeira bandeira branca importante foi erguida quando comprou ‘The Weeds’ [Traje de luto], de Mary McCarthy, que tinha quase dez mil palavras” (Thurber, 2001: 150). De vez em quando, Ross entrava no escritório de algum colega para reclamar do fim do humor e do aumento dessas “coisas rígidas”. Brendan Gill, quase ao final do livro *Here at the New Yorker*, diz que a vantagem da revista é que se pode escrever copiosamente “e a revista milagrosamente acomoda seu espaço limitado para nós” (Gill, 1997: 373).

Na lista de 31 itens mencionando como deveria ser feita a edição da revista, Wolcott Gibbs fala a respeito de um problema recorrente nos textos de perfis: descontrole, “o que provavelmente enlouquece o sr. Ross mais que qualquer outra coisa no mundo”, escreve Gibbs.

Ele reclama, ou seja, de objetos ou lugares ou pessoas importantes sendo arrastados para coisas de maneira discreta e ardilosa. Se, por exemplo, um perfil nunca disse onde um homem mora,

Ross protesta contra a sentença que diz: “Sua casa em Vermont está cheia de pinturas valiosas”. Deveria dizer: “Ele tem uma casa em Vermont e ela está cheia etc.”. Resolução bem estranha, mas vai aparecer de tempos em tempos. (Gibbs *apud* Thurber, 2001: 116)

Na verdade, penso que é o contrário: a maneira mais interessante de dizer que alguém tem uma casa não é de forma tão óbvia, mas exatamente relacionar esse fato com outro, que é o foco principal da passagem. Dessa forma, a informação será fornecida ao leitor, mas sem menosprezá-lo. Tenho inclusive a percepção de que esse é um dos principais artifícios dos grandes repórteres para permitir um determinado ritmo narrativo mais apropriado. É como se fosse possível deixar claro que a história tem um sentido, no conjunto ela encerra um entendimento completo de alguma questão, mas para chegar a isso é preciso atravessar esse emaranhado de detalhes que ajudam a compor o quadro. Portanto, nem o quadro fica completo sem os detalhes, nem os detalhes podem existir por si mesmos se não remeterem ao todo.

Harold Ross era fascinado pelos grandes prédios de Nova York. Durante muito tempo alimentou a vontade de publicar um perfil de Jacob Volk, um demolidor de prédios que contabilizou 250 prédios destruídos em Manhattan ao longo da vida, embora não tenha conseguido destruir o edifício Woolworth. O perfil foi entregue para ser feito por Robert Coates, mas James Thurber queria o artigo publicado na editoria ‘Conversa na Cidade’, e acabou levando a melhor, “porque o famoso demolidor morreu enquanto o perfil de Coates estava sendo trabalhado, e nunca publicamos perfis de homens mortos” (Thurber, 2001: 87).

Até mesmo o que Ross teria tranquilamente apostado que jamais entraria como perfil na revista, o perfil de um repórter da própria *The New Yorker*, terminou por acontecer. Ralph McAllister Ingersoll trabalhou na equipe entre 1925 e 1930. Quando saiu, virou editor da *Life*, depois fundou uma revista, *PM*, tornou-se tenente-coronel do exército norte-americano durante a Segunda Guerra, e autor de meia dúzia de livros. Em 1942, teve um perfil publicado na revista, escrito por Wolcott Gibbs. O próprio Ingersoll havia sugerido para Ross, no período em que trabalhou na revista, um perfil de Walter Winchell, outro colaborador da revista, e Ross disse: “Despeça essa idéia da cabeça. Nunca haverá um perfil de Winchell nessa revista” (Thurber, 2001: 103). O perfil de Winchell foi publicado em 1940, em seis partes, e foi escrito por St. Clair McKelway. Ou seja, ainda na gestão de Ross.

McKelway chegou para trabalhar na revista vindo do *Herald Tribune*, em 1933, e gostava de fazer perfis de gente das classes baixas. Por exemplo, o segundo perfil que escreveu, na edição de 10 de fevereiro de 1934, chamado *Tira mediano*, fala a respeito de Albert Moran Williams. O texto procura situá-lo como excêntrico para os padrões comuns, embora descreva as atividades corriqueiras de um tira nova-iorquino comum. “Em 1936, uma nova rubrica factual, ‘Anais do Crime’, foi imaginada para acomodar seu material”, conta Ben Yagoda (2001: 136). O estudioso diz que num perfil de McKelway escrito em 1936, a respeito de um caçador de incendiários, ele escreveu “uma frase característica que, para seu propósito, era mais ou menos perfeita” (Yagoda, 2001: 137). A frase diz: “Incendiários profissionais se vêem como cidadãos corretos e sua ocupação como tendo se tornado necessária pelas exigências de competitividade no mundo dos negócios” (*The New Yorker*, 25/01/1936: 20). É a frase de abertura da segunda parte de um perfil a respeito de Thomas Patrick Brophy, o caçador de incendiários.

Em 1936, Harold Ross tirou McKelway da reportagem para fazer dele editor, com a missão de colocar mais jornalismo na revista. A decisão foi histórica, pois envolveu a separação dos departamentos de ficção e de fato dentro da revista. O novo editor ficou no cargo por três anos e, em 1939, voltou a escrever em tempo integral e foi substituído pelo assistente, William Shawn. Num determinado momento da evolução da revista, Shawn estava tão envolvido com edição de perfis, que S.N. Behrman escreveu a Harold Ross para dizer que nunca teria feito o perfil do dramaturgo Ferenc Molnár se não fosse a ajuda de Shawn. “Ele é uma incubadora notável”, escreveu. “Sinto que com sua ajuda eu poderia escrever qualquer artigo — ou quase qualquer artigo” (Behrman *apud* Yagoda, 2001: 243).

O perfil conseguiu atingir, sob a supervisão de McKelway, o estatuto de gênero clássico: teve as arestas aparadas, vários efeitos eram conseguidos por uma coreografia de parágrafos que, mesmo longos, nunca chegavam a ficar incoerentes, e não havia mais lugar para metáforas: “No lugar, era como se o escritor estivesse continuamente circundando o objeto, tirando fotos instantâneas o tempo todo, até finalmente emergir com um holograma tridimensional” (Yagoda, 2001: 137).

Em 1936, Wolcott Gibbs publicou um perfil jocoso do fundador e editor das revistas *Time* e *Life*, Henry Luce. “Time... Fortune... Life... Luce” é um título de referência, sempre mencionado quando se trata de falar a respeito da *New Yorker*. Ved Mehta, por exemplo, diz que o texto de Gibbs parodiava, “entre outras coisas, o estilo retrógrado de escrita da *Time*, marcado pelo uso de uma sintaxe estranha e forçada e por palavras-valise”

(Mehta, 1998: 218). Gibbs teve ajuda de St. Clair McKelway para fazer a pesquisa a respeito da vida do editor.

Nem tudo dava certo, no entanto. Em 1979, a *New Yorker* publicou um perfil do escritor inglês Graham Greene, escrito por Penelope Gilliatt, que revezou com Pauline Kael no papel de crítica cinematográfica da revista, entre 1967 e 1979. O próprio escritor veio a público dizer que o perfil de Gilliatt era fabricado, mas alguém que reclame do perfil que lhe foi traçado não receberá muito crédito. A coisa se tornou realmente séria quando um escritor, Michael Mewshaw, provou que boa parte do material vinha de um artigo que ele havia publicado na revista *The Nation* dois anos antes. Ou seja, o plágio ficou difícil de negar, e essa é uma das mais severas acusações que se pode fazer a um jornalista. Mewshaw pedia um acordo financeiro e um pedido público de desculpa publicado em *The New Yorker*. William Shawn aceitou o acordo financeiro, mas procurou dissuadir Mewshaw da publicação das desculpas. Alegou o estado de saúde de Penelope Gilliatt. Colocou-a de licença e restringiu as colaborações dela a ficção. Ela ainda publicou vinte contos na *The New Yorker* depois do episódio, enquanto Shawn foi editor. Só voltou a publicar perfil em 1989, quando Shawn não era mais do quadro da revista.

Quando Shawn assumiu a chefia editorial de *The New Yorker*, em 1952, algumas coisas já haviam começado a mudar, inclusive no que diz respeito à produção de perfis. Ele passou a aceitar o perfil de gente que havia morrido recentemente, caso do perfil do marchand Joseph Duveen, escrito por S.N. Behrman, e publicado em 1951 (Duveen havia morrido em 1949). Mas também de gente morrida há mais tempo, caso do poeta italiano do século XV Angelo Poliziano, escrito por Alan Moorehead e publicado no mesmo ano de 1951. Foi ainda nesse ano que A.J. Liebling foi a Chicago para começar o trabalho do que seria um perfil em três partes da cidade (Yagoda, 2001: 250). Em 1956 e 1959, Mary McCarthy publicou perfis de Veneza e Florença, que depois se tornaram livros — *Venice Observed* e *The Stones of Florence*, considerados clássicos dos relatos de viagem, ainda sem tradução no Brasil. Em 1960, S.N. Behrman escreveu o perfil de Max Beerbohm, escritor e caricaturista. Ambos, McCarthy e Behrman, escreveram também memórias das próprias infâncias, publicadas como *Memórias de uma menina católica* [no Brasil, editado pela Companhia das Letras] e *The Worcester Account* [O relato de Worcester, sem edição brasileira até o momento].

Depois de escrever “Hiroshima”, John Hersey (mais detalhes a respeito dele podem ser encontrados na subseção 3.2.2, adiante) propôs a William Shawn, em setembro de 1947, um

perfil em três partes do financista Bernard Baruch. Duas partes seriam a acumulação de anedotas, citações, fatos. A terceira, Hersey escreveu para Shawn, seria diferente: seria uma impressão de Baruch, mas num dia improvisado. Hersey dizia ter material para isso, mas havia uma condição: se pudesse contar “de fora” da história, “como se essas coisas estivessem acontecendo sem minha presença lá” (Hersey apud Yagoda, 2001: 251). O que propunha é o que seria mais tarde conhecido como a técnica da “mosca na parede”. Shawn disse sim, e o texto foi publicado em 3 de janeiro de 1948. Em seu livro *About Town*, Ben Yagoda diz que Hersey pode não ter notado, mas um repórter de esporte do *New York Sun* chamado W.C. Heinz usou essa técnica num artigo chamado “O dia da luta”, publicado na revista *Cosmopolitan*, em fevereiro de 1947. O texto narra um dia na vida do lutador de boxe Rocky Graziano, ao longo do dia em que vai se sagrar campeão.

A idéia de Hersey foi aproveitada muito bem pela repórter Lillian Ross. Ela realmente era capaz de ouvir as pessoas e depois transcrever o que diziam do modo como era dito, como se não houvesse polimento por parte do repórter.

Nos anos 1970, novas experiências seriam levadas a cabo por repórteres como John McPhee e Calvin Trillin. O primeiro raramente aparecia na redação da revista, e isso pode ter contribuído para que mantivesse um ritmo intenso de produção. Afinal, não se deixou contaminar pelo clima geral de paralisia. Num perfil do diretor de arte do Museu Metropolitan, Thomas Hoving, publicado na edição de 20 de maio de 1967, ele escreveu como se fosse uma galeria, com avanços e recuos no tempo. O título foi “Um quarto cheio de Hovings”. Em outra situação, escreveu dois perfis de tenistas, Arthur Ashe e Clark Graebner, como se fosse uma partida de tênis. O perfil se chamou “Níveis do jogo”, e foi publicado em duas edições da revista, de 7 e 14 de junho de 1969. O começo dá uma idéia do modo minucioso como McPhee constrói o texto:

Arthur Ashe, os pés separados, os joelhos ligeiramente dobrados, lança uma bola de tênis para cima. O lançamento é alto e para frente. Se se permitisse à bola cair, ela iria, nas palavras de Ashe, “fazer uma parábola e cair três pés à frente da linha de fundo”. Ele praticou lançar uma bola como essa centenas de vezes. Mas ele vai acertar essa aqui. Seus pés se juntam. Seu corpo se endireita e se dobra bem mais para frente do que o ponto de equilíbrio. (*The New Yorker*, 07/06/1969: 45).

Não há limites para as variantes no modo de produção desse gênero, desde que haja alguém disposto a investir energia no assunto. Com a vantagem, no caso daqueles que

trabalham para a revista, de não terem os dois principais limitantes da atividade jornalística: tempo e espaço. No início dos anos 1970, Susan Sheehan decidiu escrever um perfil de uma mãe porto-riquenha que vivesse de salário desemprego. Passou três meses à procura, até encontrar Carmen Santana, no Brooklin. Por dois anos, Sheehan conviveu com Carmen, intensamente. Fez seguidas entrevistas e conviveu tanto, segundo Ben Yagoda, “até se tornar tão discreta quanto um móvel” (Yagoda, 2001: 381). O perfil foi publicado em 1975. “O artigo representou um novo tipo de reportagem, e só poderia ter sido feito para a *New Yorker* de Shawn, com seu compromisso com prazos dure-o-quanto-durar”, escreve Yagoda (Yagoda, 2001: 381). Na seqüência, Sheehan escreveu a respeito de um preso numa prisão de segurança máxima e, em 1981, um perfil em quatro partes de uma esquizofrênica a quem chamou de Sylvia Frumkin. Levou três anos entre a preparação e a escrita e “foi a coisa mais profunda e mais exaustiva que Sheehan fez” (Yagoda, 2001: 381), embora o material tenha sido publicado não sob a retranca ‘Perfis’, mas ‘Repórter à Solta’. O nome foi “A paciente”, e foi publicado nas edições de 25 de maio, 1º, 8 e 15 de junho de 1981. Depois foi publicado como livro, com o título *Não há lugar na terra para mim?* e ganhou o prêmio Pulitzer.

3.2.1. Lillian Ross, a moça com o gravador na cabeça

Quando a jovem repórter Lillian Ross — como já foi dito, nenhum parentesco com o criador da revista, Harold — começou a trabalhar em *The New Yorker*, queria manter, como diz, as emoções concentradas em escrever. A Segunda Guerra Mundial estava perto de acabar na Europa, em 1945, quando ela foi contratada como repórter de ‘Conversa na Cidade’. “Eu tinha uma prioridade: reportar e escrever”, ela anota no livro *Here but not here* (Ross, L., 2001: 21). “Toda minha energia estava canalizada para aquele trabalho.” William Shawn era editor-executivo fazia seis anos. Nessa época, já se pagava aos repórteres um salário, e Lillian Ross começou a ganhar setenta e cinco dólares por semana, o que era o dobro do salário que ganhava na revista de onde vinha, a *PM* (Ross, L., 2001: 22). Shawn a advertiu que talvez ela não gostasse do trabalho: “Queremos que você escreva fatos” (Shawn *apud* Ross, L., 2001: 28).

A revista possuía secretárias, mas não repórteres mulheres. A primeira foi Andy Logan, em 1942. Seguiram-se Roseanne Smith, Scottie Lanahan (Frances Scott Fitzgerald, filha do escritor Francis e de Zelda Fitzgerald) e Lillian Ross, as três contratadas em 1945. Em seguida, um quadro com os perfis publicados por Lillian Ross em *The New Yorker*.

Quadro 1 Perfis de Lillian Ross publicados em *The New Yorker*

DATA	TÍTULO ORIGINAL	TRADUÇÃO	PERFILADO	PÁGINAS
5 jul. 1947	Squaring away and turning to	Pronto para a ação e começando	Charles Fountain Willis, Jr.	28-36
12 mar. 1949	El único matador I – A matter of noblesse oblige	El único matador I – Uma questão de noblesse oblige	Sidney Franklin	34-47
19 mar. 1949	El único matador II – The running of the bulls	El único matador II – A corrida de touros	Sidney Franklin	34-51
26 mar. 1949	El único matador III – The thing that happened to him	El único matador III – O que aconteceu com ele	Sidney Franklin	32-56
7 jan. 1950	The millionaire – I	O milionário – I	Henry Jonas Rosenfeld	30-41
14 jan. 1950	The millionaire – II	O milionário – II	Henry Jonas Rosenfeld	32-44
13 mai. 1950	How do you like it now, gentlemen?	O que vocês acham agora, senhores?	Ernest Hemingway	36-62
26 mai. 1951	The almighty buck	O dinheiro todo poderoso	Abraham Ellis	30-47
8 mai. 1954	The big stone – I	A grande jóia – I	Harry Winston	36-69
15 mai. 1954	The big stone – II	A grande jóia – II	Harry Winston	45-73
21 out. 1961	The player – I	Os jogadores – I	Kim Stanley, Michael Redgrave, Elli Wallach, Ingrid Bergman, Hume Cronyn, William Holden, Vladimir Sokoloff	59-124
28 out. 1961	The player – II	Os jogadores – II	Henry Fonda, Maureen Stapleton*, Rod Steiger, Katharine Cornell, Zero Mostel, Maria Schell, Cedric Hardwicke	61-132
4 nov. 1961	The player – III	Os jogadores – III	Richard Widmark, Geraldine Page, Jason Robards, Sr., Simone Signoret, Anthony Perkins, John Gielgud, Walter Matthau	60-125
30 out. 1965	10½	10½	Federico Fellini	63-107
19 fev. 1966	Anatomy of a commercial interruption	Anatomia de um intervalo comercial	Otto Preminger	42-129
19 nov. 1966	You never learn to say goodbye	Você nunca aprende a dizer adeus	<i>Sagafjord</i> [navio]	65-177
21 dez. 1981	Kurosawa frames	Enquadramentos de Kurosawa	Akira Kurosawa	51-78
20 set. 1993	Mr. and Mrs. Williams	Sr. e sra. Williams	Marsha Garces Williams	94-102

* Republicado na edição de 31 de maio de 1993, com o título "Interlúdio com Maureen Stapleton"

Lillian Ross percebeu rapidamente que não deveria estar na cena no momento de descrever qualquer passagem do jornalismo. Quanto mais distanciada, melhor para o

processo. “A graça para mim esteve em apresentar os personagens e ficar fora de seu caminho e deixá-los agir e falar por si mesmos”, ela registra (Ross, L., 2001: vi).

A.J. Liebling reclamaria com Lillian Ross, ao perguntar a ela por que essa recusa em deixar a opinião explícita no texto. Embora gostasse do interesse que ele demonstrava ter, ela dizia não querer “mudar meu modo de reportar e escrever. Nunca pensei em perguntar a nenhum outro repórter ou escritor como ele fazia seu trabalho; só assumia que todo mundo era compelido a fazer as coisas a seu modo” (Ross, L., 2001: 60).

Ao caminhar com o escritor Norman Mailer pelas ruas de Nova York e ouvi-lo declarar que se tornaria o melhor escritor da época, ela dizia de volta pretender se tornar “a melhor repórter mulher do mundo” (Ross, L., 2001: 61). O qualificativo *mulher* era importante na frase, reconhece Lillian Ross, uma vez que isso foi antes da liberação feminina.

Ela diz que nos primeiros minutos de convivência com a pessoa a quem vai entrevistar, ou o evento que deve cobrir, sabe como a história será. Embora gostasse de escrever para ‘Conversa na Cidade’ — certa vez, encontrou-se com Harold Ross no corredor da revista, e ele lhe perguntou se ela havia parado de escrever para ‘Conversa’, antes de recomendar que seguisse a inclinação natural —, Lillian Ross admite que a certa altura sentiu que era hora de dar o salto rumo ao “desafio de empregar formas mais extensas” (Ross, L., 2001: 59).

Ved Mehta conheceu Lillian Ross quando ela lhe procurou para ajudá-la a encontrar um bebê. Queria adotar uma criança, talvez parecida com um birmanês. Mehta não a conhecia, e procurou os livros dela. “Quando comecei a lê-los”, ele escreve em suas memórias da revista,

não pude parar. Ela tinha um olho e ouvido sem falhas, como se fosse uma câmera ambulante ou um gravador ambulante, e ela parecia ser capaz de desmascarar as pessoas sobre as quais escrevia: apesar de suas carapaças sociais, eles claramente se entregavam insuspeitamente às mãos dela. (Mehta, 1998: 99)

Ela nasceu em Syracuse, no estado de Nova York, de uma família judia, embora não tenha recebido formação religiosa formal. O pai, conta ela no livro, era um mecânico bem-humorado e despreocupado com dinheiro, que dizia aos clientes que pagassem quando pudessem.

No final dos anos 1940, Lillian Ross e William Shawn desenvolveram uma afinidade profissional que, mais tarde, se transformaria em relacionamento amoroso. Ela, a princípio, quis evitar, por ele ser casado com Cecille. “Queria apenas me afastar de ambos, talvez sair

da cidade, o mais rápido possível”, ela escreve (Ross, L., 2001: 76). “Comecei a achar que de alguma forma eu devia encontrar um jeito de fazer a reportagem que tanto amava em lugares distantes.” Essa postura de se afastar de Shawn revelou-se rica em função do tipo de reportagem que ela pôde desenvolver.

Lillian Ross foi ao México para entrevistar Sidney Franklin, o toureiro do Brooklin. “Foi idéia minha, aprovada por Bill, fazer um perfil dele”, registra (Ross, L.: 2001: 65). Era o ano de 1947, e no caminho de volta, ela parou em Hollywood, onde se deparou com o comitê de atividades não-americanas e decidiu escrever a respeito disso, também. Para continuar o perfil de Franklin, Lillian prosseguiu viagem até a cidade de Ketchum, no estado de Idaho, para falar com Ernest Hemingway, um amigo de Franklin desde os anos 30.

Ela estava intrigada com Franklin, filho de um policial do Brooklin que havia se tornado toureiro, embora tenha admitido que “a tourada que assisti no México foi assustadora para mim, e não gostei” (Ross, L., 2001: 66). Hemingway foi gentil com Lillian Ross e, entre outras atividades — levá-la a festas, recebê-la entre a mulher e os três filhos para um jantar de Natal — tentou pacientemente educá-la “na arte e no sentido e nas delícias das touradas” (Ross, L., 2001: 66). Numa carta que lhe escreveu posteriormente, disse que ela era a pessoa menos adequada no mundo para escrever a respeito de touradas. Quando escreveu a ele com outras perguntas, conta Lillian Ross no livro, Hemingway respondeu gentilmente, acrescentando: “Espero com horror para ler o artigo” (Hemingway *apud* Ross, L., 2001: 66). No convívio com Franklin, ela diz ter aprendido o suficiente “a respeito da matança sangrenta de touros para me manter para sempre longe de querer assistir novamente uma tourada” (Ross, L., 2001: 76).

Bem, demorou até que Hemingway pudesse ler o texto de Lillian Ross a respeito do toureiro. O perfil de Sidney Franklin, chamado “El único matador”, saiu em três edições da revista, em 12, 19 e 26 de março de 1949. Começa com uma descrição de vários toureiros, tradicionalmente da Espanha ou do México — embora liste outras exceções, um toureiro chinês e uma toureira peruana — antes de contar um pouco a respeito do perfilado:

Franklin, que tem hoje quarenta e cinco, estima ter matado dois mil touros até agora. No último inverno, no México, matou treze. Planeja ir a Espanha neste verão para matar tantos touros quantos conseguir ser contratado para enfrentar, embora seja bem mais velho que o toureiro tradicional no auge. “Idade não tem a ver com arte”, diz. “É tudo uma questão de o

que está na sua mente.” Ele espera um dia introduzir a tourada neste país, e, se der certo, espera que se torne mais popular que beisebol. (*The New Yorker*, 12/03/1949: 34)

A pretensão parece descabida, ou bravata de alguém interessado em atrair a atenção para si. Lillian Ross é cuidadosa, porque a declaração seguinte no perfil é de Hemingway, que sustenta que levar tourada para um país envolve interesse em criar touros e interesse pela morte, e Hemingway acha “que ambos estão em falta nos Estados Unidos” (*The New Yorker*, 12/03/1949: 34).

Em Hollywood, Lillian Ross conheceu John Huston e Charlie Chaplin. Huston havia voltado de Washington, onde esteve depondo diante do comitê de atividades antiamericanas. O texto de Lillian Ross, intitulado “Entre, Lassie!”, foi publicado na edição de 21 de fevereiro de 1948, na editoria ‘Para Frente e Para Cima com as Artes’. Um executivo dos estúdios de Hollywood havia dito a Lillian Ross que a cachorra, Lassie, era a única em que podiam confiar, porque não faz discursos políticos (Yagoda, 2001: 197). O texto retrata um almoço de John Huston com o elenco de *Key Largo* [em português, o filme recebeu o título de *Paixões em fúria*], com o qual ele estava em filmagens: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Edward G. Robinson e Lionel Barrymore. Descreve os diálogos, o que realmente dá a sensação ao leitor de ser transportado para o momento em que a conversa transcorre.

Eles foram maravilhosos, porque sabiam que eu queria escrever um artigo para matar a bobagem do negócio comunista. Depois das filmagens, estávamos almoçando, e John Huston ficou brincando com Bogart, porque Bogart tinha mudado de idéia, ficado covarde. Então escrevi, está no artigo, que Huston disse, bem, “Bogie tem um iate de quarenta e quatro pés e tem que protegê-lo”, e Bogie respondeu, “Você iria gostar se uma foto sua aparecesse na primeira página do *Daily Worker*?”. Transformei isso numa pequena cena e mostrava exatamente o que estava se passando ali, mas eu não estava exatamente fazendo um discurso, a não ser implicitamente, nos fatos. E eram fatos, e eram diálogos, e grandes diálogos, uma fala impressionante. Então, fiz o artigo e foi um grande sucesso e John e eu ficamos amigos.²

De volta a Nova York, Lillian Ross escreveu o perfil de Sidney Franklin. No final de 1949, Hemingway entrou em contato: estaria de passagem por Nova York com a mulher, em direção à Europa, e gostariam de encontrá-la. Lillian Ross estava decidida a escrever um perfil a respeito do escritor. “Foi idéia de Bill limitar a história aos dois dias e duas noites do

² Em entrevista ao autor deste trabalho, dia 11/08/2006. Doravante, citado entre parênteses com a data da entrevista.

autor em Nova York”, ela esclarece (Ross, L., 2001: 78). Não só acatou a sugestão, mas se deliciou com as expressões no rosto do editor, quando se deparou com o texto para editá-lo. “Ver o rosto de Bill, em seu prazer indisfarçado, livre de todos os tormentos, significou mais para mim do que todo o elogio que mais tarde experimentei a respeito desse artigo”, escreve (Ross, L., 2001: 79).

Não foi a primeira vez que o escritor Ernest Hemingway foi objeto de um perfil publicado pela *The New Yorker*. Na edição de 30 de novembro de 1929, uma Dorothy Parker algo deslumbrada arriscou sua versão do que chamou “de longe o artista americano número um” (*The New Yorker*, 30/11/1929), num perfil intitulado “A recompensa do artista”. Embora admita a dificuldade de escrever a respeito dele, um escritor então já muito comentado, ela faz advertências de toda ordem a respeito disso para os leitores, até finalmente arriscar:

Ele tem, eu acredito, o melhor e o pior de qualquer pessoa; ele experimenta muitos exemplos de ambos, todos os dias. Ele tem um incontável número de interesses e uma concentração apaixonada. O que quer que faça, ele se envolve e não se desvia do assunto. Ele tem uma generosidade de energia que é absoluta. Ele tem uma capacidade de se alegrar tão vasta que dispensa grandes nacos para os que estão a sua volta, e nem chega a sentir falta deles. Não posso dizer nada mais a respeito dele, a não ser que ele te convida para uma corrida de bicicleta e faz seu cabelo se levantar. (*The New Yorker*, 30/11/1929: 28)

Respeitoso? Muito, e gentil. Em alguns pontos, quase coquete. É o perfil de uma fã, uma admiradora que não se dá ao trabalho de esconder a admiração.

O perfil escrito por Lillian Ross foi publicado na edição de 13 de maio de 1950, e se chamou “How do you like it now, gentlemen?” [O que vocês acham disso agora, senhores?]. O começo do perfil declara imediatamente a apreciação que ela tem pelo escritor: “Ernest Hemingway, que bem pode ser o melhor romancista e contista norte-americano vivo, raramente vem a Nova York” (*The New Yorker*, 13/05/1950: 36). Fica clara a diferença de conduta entre as duas abordagens, as de Dorothy Parker e a de Lillian Ross. A informação de que se trata do principal escritor vivo norte-americano está aí, mas é subsidiária de outra, aparentemente mais importante: o fato de que Hemingway raramente vai a Nova York. Em outras palavras, o perfil tem ritmo próprio, que deve se encaminhar para uma finalidade.

O escritor morava em Finca Vigia, perto de Havana e só ia a Nova York quando estava a caminho de algum outro lugar. Ela diz ter escrito uma carta a ele solicitando que se encontrassem, com o que ele concordou, embora tenha acrescentado que não queria ter que falar com pessoas da imprensa. “Não ver as pessoas da imprensa não é pose. É só ter tempo para você ver os amigos”, justificou-se na carta datilografada que enviou a ela (Hemingway *apud* Ross, L., *The New Yorker*, 13/05/1950: 36). Ela diz que o escritor adicionou um comentário escrito a lápis: “Tempo é a última coisa de que disponho”. O perfil se torna, então, um passeio por Nova York ao lado do escritor, minuciosamente descrito: um relato em que o fluxo do tempo é contabilizado, para fazer a emoção de estar ao lado do escritor mais duradoura. Ou ainda, para valorizar mais o material.

O tempo não parecia estar pressionando Hemingway no dia em que voou de Havana. Ele deveria chegar ao final da tarde em Idlewild [aeroporto que passou a se chamar John F. Kennedy, ou simplesmente JFK, em 1963], e fui para lá encontrá-lo. Seu avião aterrissou no momento em que cheguei lá, e encontrei-o de pé num portão esperando por sua bagagem e sua esposa, que foi procurar a bagagem. (*The New Yorker*, 13/05/1950: 36)

A roupa de Hemingway, o que ele diz, a descrição física dele (“seu cabelo, que estava comprido atrás, era cinza, exceto nas têmporas, onde era branco”), tudo é levado em consideração e traça um retrato, pois é essa uma das acepções de perfil, um instantâneo da pessoa num momento concentrado da vida. A etimologia da palavra aponta para o espanhol e, antes disso, para o provençal, que tinha o significado de “dobra, prega, bainha”, de onde o contorno de um objeto. No dicionário Houaiss, são as acepções 4 e 4.1 que interessam: “4 descrição de uma pessoa em traços que ressaltam suas características básicas. Ex.: o jornalista traçou um p. inteligente do escritor 4.1 informação concisa e informal sobre a vida de alguém. Ex.: a imprensa esboçou um p. biográfico do fugitivo” (Houaiss; Salles, 2001: 2.186).

Ao se substituir o artigo definido masculino o pelo feminino, o exemplo da acepção “4” se enquadra na situação de Lillian Ross. De volta ao texto, ela manteve controle do ritmo do tempo: até o final da primeira página, eles ainda não haviam saído do aeroporto. Verdade que o perfil parece longo, mas a extensão precisa considerar a presença de publicidades nas páginas da revista. A única página só com texto (e uma ilustração de Hemingway feita por Reginald Marsh) é a primeira. Todas as demais têm ou alguma ilustração, ou publicidade, de modo que o texto ficará espremido em apenas uma ou duas das três colunas.

O que ela fez com o perfil de Hemingway foi colocar diante dele uma espécie de câmera cinematográfica capaz de capturar cada nuance, cada detalhe importante. Registra tudo como se a repórter fosse a máquina e depois simplesmente projeta para o leitor o que é o retrato do artista quando de passagem por Nova York. Eles se dirigiram ao bar do aeroporto e Hemingway começou a fazer comentários a respeito de vários assuntos, como havia falado antes, ainda de pé, a respeito do romance que escreve — *Do outro lado do rio, entre as árvores*, a respeito do qual mais adiante disse ter começado como um conto e não pôde parar de escrever. No bar, comentou a respeito da vontade de viajar para Veneza; da vontade de assistir uma luta; da necessidade de comprar roupas; de visitar uma velha amiga, Marlene Dietrich, apelidada carinhosamente Kraut; da vontade de Mary, mulher de Hemingway, de comer caviar e tomar champanhe.

Como foi apontado por A.J. Liebling, no texto de Lillian Ross evidencia-se a ausência de primeira pessoa, o que era uma presença tradicional nos perfis de *The New Yorker*. Hemingway conta que certa vez, em Montana, viveu com um urso, com o qual dormia e se embebedava. “Ele me perguntou se ainda existiam ursos no zoológico do Bronx, e eu disse que não sabia, mas estava certa de que haviam ursos no zoológico do Central Park” (*The New Yorker*, 13/05/1950: 37).

Quando a jornalista recorda a ele que pretendia assistir uma luta, e que havia uma — e um amigo dela tinha quatro ingressos e ficaria feliz de levar todos —, Hemingway pergunta quem estava na luta, e ao ouvir os nomes, que ela gentilmente omite da história, ele diz que são vagabundos. “Garota, você precisa aprender que uma luta ruim é pior do que nenhuma luta”, diz a ela (*The New Yorker*, 13/05/1950: 38).

Numa passagem bastante reveladora do modo como Hemingway se vê, ela está no quarto do hotel do casal, depois de deixarem o aeroporto em dois táxis — um para eles três, outro para as malas — e se dirigirem ao hotel, o Sherry-Netherland. A partir de um comentário de Lillian Ross a respeito dos críticos — sim, Hemingway os abomina —, ele começa a dizer qual a estatura literária que tem por meio de metáforas de boxeador. “Comecei bem quieto e bati o sr. Turguêniev. Depois treinei bastante e bati o sr. de Maupassant. Empatei duas vezes com o sr. Stendhal, e acho que levei uma pequena vantagem da última vez. Mas ninguém vai me levar para o ringue com o sr. Tolstói a não ser que eu fique louco ou continue melhorando” (*The New Yorker*, 13/05/1950: 42).

Ainda no quarto do hotel, recebe a visita de Marlene Dietrich. Falam a respeito de teatro, de gente do cinema, do fato de Kraut ser avó e cuidar dos netos. No outro dia, o

segundo, Lillian Ross acompanha Hemingway numa incursão para comprar, no dia chuvoso de Nova York, um casaco na loja Abercrombie & Fitch. E no outro dia, o último do relato, Lillian Ross acompanha os Hemingway, Ernest, Mary e o filho Patrick, a uma visita ao museu Metropolitan. O escritor faz comentários a respeito do que aprendeu com pintores (“Posso fazer uma paisagem como o senhor Paul Cézanne”, ele declara) e com músicos como Johann Sebastian Bach. De volta ao hotel, Hemingway se encontra com Charles Scribner, o editor de seus livros, e todos almoçam no quarto, enquanto o escritor assina um contrato que lhe dará um adiantamento de vinte e cinco mil dólares. O escritor está ali, em defesa do título de melhor. Ele ergue as mãos, soca o ar: “Nunca deixe que te atinjam para valer”, declara (*The New Yorker*, 13/05/1950: 42), referindo-se aos jovens escritores que ambicionam o lugar. Ainda não havia, é bom lembrar, ganhado o Nobel de Literatura, o que aconteceria em 1954. A conversa termina com comentários a respeito de caçadas.

Não tem, bem entendido, a verticalidade de interpretação que um perfil escrito por Joseph Mitchell alcançou. Mas não é a intenção de Lillian Ross, que se especializou em se tornar uma excelente acompanhadora dos eventos praticamente em tempo real, como se fosse, de fato, uma câmara cinematográfica de um documentarista.

Tenho mais de 60 cartas de Ernest Hemingway, que ele me escreveu depois que o perfil apareceu na revista. Permanecemos amigos até o dia em que ele morreu. Há algumas poucas pessoas a respeito de quem escrevi que se tornaram amigos. John Huston e Anjelica Huston. Robin Williams e a esposa. Quando gosto deles e eles gostam de mim, eventualmente se tornam amigos próximos. A conexão fica mantida depois que escrevi a respeito deles. (Ross, L., 11/08/2006)

A grande atenção que o texto de Lillian Ross despertou, de acordo com Ben Yagoda, foi porque muitos leitores entenderam que o perfil mostrava Hemingway como “um afetado, grosseiro e beirando o alcoolismo” (Yagoda, 2001: 252). James Thurber gostou, tanto que escreveu a Harold Ross: “Depois de todos estes anos ela adicionou uma nova dimensão à forma rígida do perfil, e um novo brilho” (Thurber *apud* Yagoda, 2001: 252).

Muitas cartas chegaram à redação da *The New Yorker*. James Thurber comenta que escreveu ele mesmo uma carta para Harold Ross, “um elogio para o artigo como sendo um novo tipo de forma perfil, animador, por uma escritora que havia demonstrado ser capaz de fazer de tudo, de uma história para ‘Conversa’ até uma peça em três atos” (Thurber, 2001: 261).

Ao que parece, Lillian Ross conseguiu a façanha de produzir um perfil a contrapelo da prática comum na revista, de decantar o assunto por tempo suficiente para que certas compreensões se façam pelo autor, de modo a transmiti-las no texto ao leitor. Entretanto, nesse caso, a circunstância (os dois únicos dias de contato com o escritor, que em seguida embarcaria para a Europa) falou mais alto. Foi necessário, no entanto, um treino específico de Lillian Ross para que o resultado fosse efetivo. O fato de a apuração ter sido breve, nesse caso, não desqualifica o princípio, uma vez que o texto foi lido e relido, entrou no “sistema” de edição como qualquer outro, o que reforça o entendimento de que uma leitura cuidadosa promovida por editores distintos, associada a uma apuração cuidadosa, em geral feita num eixo dilatado de tempo, e o cuidado no acabamento de produção textual são princípios importantes para produção de um bom perfil.

Lillian Ross conta, em *Here but not here*, que no dia em que o perfil de Hemingway foi publicado, William Shawn convidou-a para um almoço no Algonquin. Ela trabalhava há cinco anos na revista, e foi a primeira vez que o convite foi feito. “É um artigo maravilhoso”, William Shawn disse, e enrubesceu (Ross, L., 2001: 80). “Este artigo fará parte da história do jornalismo”, ele previu. Temia que ela, ao ficar famosa, fosse fazer outra coisa, ir embora, se afastar dele. Ela tranqüilizou-o, disse que não precisava ficar famosa nem ir embora. “Ficamos sentados ali, olhando um para o outro, ele aparentemente incapaz de perceber seus sentimentos, e eu, começando a reconhecê-los, mas procurando não demonstrar que sabia”, ela escreve (Ross, L., 2001: 80).

Poucos meses depois, conta, começou a receber poemas e mensagens de William Shawn em sua mesa. O assédio intensificou-se, com telefonemas. Ela ficava perturbada, diz, e contente ao mesmo tempo. Para resolver o problema, Lillian Ross pediu, em 1950, para ir a Hollywood fazer o perfil de John Huston, “que havia se tornado um amigo meu, e que me convidou para aparecer e assistir ele gravar um filme baseado em *The Red Badge of Courage* [Glória de um covarde é o título em português], de Stephen Crane” (Ross, L., 2001: 87). Ela queria, de novo, fugir da possível confusão emocional.

Lillian Ross passou um ano e meio em Hollywood. Pouco depois de ter chegado à Califórnia, ela mudou de idéia: “Em vez de um perfil de John Huston, um perfil do filme” (Ross, L., 2001: 89). Começou a observar as relações, a ação em andamento, o drama envolvido. O filme estava sendo filmado na fazenda de Huston, no vale de San Fernando. Numa carta enviada a Shawn com data de 12 de agosto de 1950, ela comenta o fascínio com a personalidade do diretor, que é “complicado, engraçado, pitoresco, solitário, generoso,

louco, compulsivo, talentoso e fora dos padrões convencionais de Hollywood” (Ross, L., 2001: 90). Com tudo isso, o perfil teria chance de ser também muito bom. Mas ela entendeu que deveria ir além, e se concentrar no filme que estava sendo feito.

Veja, se a história resultar no que penso que é, é realmente quase um livro, um tipo de romance, por causa do modo que os personagens podem se desenvolver e a variedade de relações que existem entre eles. Não sei se esse tipo de coisa já foi feito antes, mas não sei por que não deveria tentar fazer um artigo factual em forma de romance, ou talvez um romance factual. É algo excitante de se pensar. É quase como se o material pedisse por essa forma. (Ross, L., 2001: 90-1)

O material foi publicado na *The New Yorker*, com o título “Produção número 1512”, ao longo de cinco semanas, entre maio e junho de 1952. Pouco tempo depois, no mesmo ano, saiu como livro, com o título *Filme*, pela editora Rinehart. Em português, é parte da coleção *Jornalismo Literário*, da editora Companhia das Letras, e foi lançado em 2005.

É considerado um grande livro de reportagem, que aborda como se concentrar num assunto e retirar dele uma espécie de inventário dessa atividade difícil que é o cinema e que envolve arte e indústria. Ou seja, é preciso ter personalidade forte para sobreviver aí dentro. Huston parece o melhor talhado para isso. Tinha 43 anos, “era uma das figuras mais admiradas, rebeldes e misteriosas do mundo do cinema”, registra Lillian Ross (Ross, L., 2005: 34). Ele havia acabado de filmar *The asphalt jungle* [O segredo das jóias], e tinha na bagagem outros filmes importantes (*Relíquia macabra* [The Maltese Falcon], de 1941, foi o primeiro), além de dois Oscar, em 1949, por *O tesouro de Sierra Madre* (1948) — melhor direção e melhor roteiro. Além disso, o pai, Walter Huston, havia ganhado o Oscar de ator coadjuvante. Ou seja, John Huston tinha respeito dos grandes chefões do estúdio Metro-Goldwyn-Mayer, ou MGM.

Ainda assim, o relato que Lillian Ross faz é de como a ousadia tem um preço alto. Uma das primeiras coisas que Huston diz a Lillian Ross quando fala com ela por telefone é que Louis B. Mayer e os demais executivos são contra o filme. “Sabe de uma coisa?”, ele diz a ela, pelo telefone. “Eles não querem que eu faça esse filme. E eu quero fazer esse filme” (Ross, L., 2005: 34). O começo da narrativa deixa clara a atenção que ela dedica aos detalhes, o que já havia demonstrado com o perfil de Hemingway. Ela descreve Huston — magro, 1,87, braços e mãos compridos, cabelos grossos, rugas “profundas que lembram couro”, mandíbula, olhos, orelhas — e o jeito que ele fuma:

Fixou uma longa cigarrilha num dos cantos da boca, pegou um palito de fósforo no bolso da calça e o riscou na unha do polegar. Acendeu a cigarrilha e deu uma tragada profunda, semicerrando os olhos contra a fumaça, o que os deixava ainda mais oblíquos. Então descansou os cotovelos nos joelhos, segurando a cigarrilha na boca com dois longos dedos de uma das mãos, e olhou pela janela. (Ross, L., 2005: 35-6)

O que ela faz nesse parágrafo é utilizar-se de técnicas básicas do realismo. Como diz Tom Wolfe em *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, os novos jornalistas dos anos 1960 usavam técnicas que aprenderam com Henry Fielding, Tobias Smollett, Honoré de Balzac, Charles Dickens e Nicolai Gogol. Usaram “instinto”, o método de tentativa e erro, mais que a teoria. São quatro recursos, três dos quais são utilizados por Lillian Ross. Segundo Wolfe:

O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. Daí os feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam: para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que ocorriam — registrando o diálogo completo, o que constituía o recurso número 2. [...] O terceiro recurso era o chamado “ponto de vista da terceira pessoa”, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular [...]. O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. (Wolfe, 2005: 53-5)

Somente o terceiro desses recursos — como já apontei anteriormente — não é utilizado por Lillian Ross, que prefere manter o distanciamento narrativo da terceira pessoa. Esporadicamente ela usa a primeira pessoa. O recurso, tal como descrito por Tom Wolfe, é uma defesa do princípio de composição de Henry James: um narrador aparentemente em terceira pessoa, mas que se concentra num personagem central. Os conceitos básicos de romance foram discutidos no início do capítulo 2 desta tese.

Ben Yagoda diz que esse tipo de trabalho jornalístico feito por Lillian Ross em *Filme* “com qualquer número de qualidades em geral associadas com ficção nunca havia sido feito antes” (Yagoda, 2001: 253, grifo do autor). A habilidade de Lillian Ross foi mostrar drama, *pathos*, até mesmo comédia e conseguir mostrar “a revelação do personagem através da

linguagem” (Yagoda, 2001: 253). O ensaísta considera notável que ela tenha feito os personagens aparecerem por meio do que dizem, sem intervenção do “autor”: “Ela nunca pretende dizer o que os personagens estão pensando e raramente diz o que pensa deles”, anota Yagoda (Yagoda, 2001: 253-4). Em outras palavras, o importante na narrativa jornalística é o personagem, não o narrador, ou o que ele pensa a respeito dos personagens. O leitor deve depreender essas informações dos comportamentos, das falas, dos atos. Muito embora, em última instância, quem dá forma e organiza a narrativa é o autor, e o leitor sabe que, por mais referencial que o texto consiga ser, a presença do autor está de alguma forma impressa na narrativa.

Em algum momento da recepção do livro, publicado pouco depois que o texto saiu em *The New Yorker*, entre maio e junho de 1952, um crítico cunhou a expressão “mosca na parede” para descrever a técnica utilizada por Lillian Ross. William Shawn comentou que aquela era “uma frase tola e sem sentido” (Ross, L., 2001: 103).

Entre os muitos textos que Lillian Ross continuou a publicar na revista, estão os perfis de atores, “num esforço para atingir alguns dos segredos intrigantes do que faz um ator”, ela registrou no livro *Here but not here* (Ross, L., 2001: 165). A lista de atores entrevistados é extensa, e inclui Paul Scofield, Jane Fonda, Henry Fonda, Anthony Quinn, Paul Newman, John Gielgud, Walter Matthau, Warren Beatty, Sidney Poitier, Sophia Loren. Entrevistou também outros diretores. Em 1965, por exemplo, publicou um perfil de Federico Fellini.

Quando William Shawn deixou a revista, em 1987, Lillian Ross parou de trabalhar nela também. No ano seguinte à morte de William Shawn, Lillian Ross, amante dele durante 40 anos, voltou a trabalhar na revista, ou seja, em 1993. Um dos perfis que escreveu para a volta foi de Robin Williams e daquela que se tornaria sua mulher, Marsha Garces, ambos envolvidos nas filmagens de *Uma babá quase perfeita*.

3.2.2. John Hersey, técnica de romance, ética de repórter

Muitos dos textos da *The New Yorker* tinham como meta abordar a vida comum do cidadão comum, e encontrar aí traços incomuns, sem dúvida, porque de que outra forma o significado do texto jornalístico se explicaria? Entretanto, em alguns momentos peculiares, era possível sair das convenções e entrar por regiões mais obscuras da experiência humana. Por exemplo, a bomba que os Estados Unidos jogaram em Hiroshima, no dia 6 de agosto de 1945. O relato dos acontecimentos, do ponto de vista de seis envolvidos — seis sobreviventes entre os escombros de uma cidade que perdeu cem mil habitantes —, feita

por John Hersey, um repórter da revista *The New Yorker*, estava prestes a se tornar o principal relato das atrocidades que o ser humano é capaz de cometer, e a melhor reportagem do século 20, na opinião de muita gente. A seguir, um quadro com os perfis de John Hersey publicados pela *The New Yorker*.

Quadro 2 Perfis de John Hersey publicados em *The New Yorker*

DATA	TÍTULO ORIGINAL	TRADUÇÃO	PERFILADO	PÁGINAS
28 jul. 1945	The brilliant jughead	O idiota brilhante	John Daniel Ramey	25-39
11 mai. 1946	The happy, happy beggar	O mendigo feliz, feliz	Walter P. Morse	34-47
3 jan. 1948	The old man I – A day at Saratoga	O velho I – Um dia em Saratoga	Bernard Baruch	28-37
10 jan. 1948	The old man II – Money	O velho II – Dinheiro	Bernard Baruch	30-40
17 jan. 1948	The old man III – National Kibitzer	O velho III – Bagunceiro nacional	Bernard Baruch	30-41
7 abr. 1951	Mr. President I – Quite a head of steam	Senhor Presidente I – Que cabeça de vento	Harry S. Truman	42-56
14 abr. 1951	Mr. President II – Ten o'clock meeting	Senhor Presidente II – Reunião das dez horas	Harry S. Truman	38-55
21 abr. 1951	Mr. President III – Forty-eight hours	Senhor Presidente III – Quarenta e oito horas	Harry S. Truman	36-61
28 abr. 1951	Mr. President IV – Ghosts in the White House	Senhor Presidente IV – Fantasmas na Casa Branca	Harry S. Truman	36-55
5 mai. 1951	Mr. President V – A weighing of words	Senhor Presidente V – A pesagem das palavras	Harry S. Truman	36-53

O repórter havia nascido na China, em 1914. John Hersey era filho de dois missionários norte-americanos, e passou a infância na China. Depois que terminou a graduação em Yale, foi trabalhar como secretário do escritor Sinclair Lewis, e em seguida tornou-se jornalista da revista *Time*. Cobriu a Segunda Guerra para outra revista, *Life*. A primeira vez que escreveu para a revista *The New Yorker*, foi motivado por um erro de avaliação de *Life*. Em 1945, Hersey estava em Nova York com a mulher, e foram assistir uma apresentação de *Zero Mostel* no *La Martinique*, na companhia de um tenente da marinha chamado John F. Kennedy, filho do ex-embaixador dos Estados Unidos na Inglaterra. O tenente contou a história de como havia sobrevivido, há um ano, quando o barco em que estava encalhou no Pacífico Sul. Hersey quis contar a história. Mais tarde, conversou, de modo detalhado, com Kennedy. *Life* não quis publicar o texto. *The New Yorker* se interessou e o texto foi publicado em junho, na editoria 'Repórter à Solta', com o título "Sobreviventes". Yagoda diz: "Se

'Hiroshima' foi o mais influente artigo de revista na história do jornalismo, pode-se dizer que 'Sobreviventes' foi o segundo" (Yagoda, 2001: 184). Se para ninguém mais, para o próprio Kennedy, que se valeu do artigo e de sua republicação na *Reader's Digest* durante campanha para o congresso norte-americano, em 1946, e, depois, para a presidência, em 1959.

A fronteira entre os gêneros jornalístico e literário não estava muito demarcada, no caso de Hersey. Ele escreveu um relato de não-ficção, chamado *Into the Valley* [Pelo vale adentro], que tinha suspense, caracterização bastante vívida e diálogos completos. Em matéria escrita em 1944 para a revista *Life*, chamada "José está em casa agora", ele fundiu muitos soldados traumatizados pela guerra para criar um personagem compósito, o que representa um problema de fundo para o princípio jornalístico da fidedignidade: afinal, qual é o limite de intervenção que um repórter pode se permitir no relato do que se considera a realidade? Ao fundir várias características apuradas dos elementos fornecidos pela realidade, o repórter não pode tomar a liberdade de sintetizá-las, fundi-las num personagem, a menos que deixe isso claro para o leitor.

O objetivo de Hersey era dramatizar melhor a dificuldade de muitos veteranos que tinham de se adaptar à vida civil. A palavra-chave aqui é dramatizar, um recurso afeito à literatura. O jornalismo discute conceitualmente o problema da singularização, que quando se torna excessiva provoca o jornalismo sensacionalista, ou seja, que procura aflorar no leitor as afecções mais básicas, as emoções. Tom Wolfe citaria, na introdução da antologia intitulada *O Novo Jornalismo*, na década de 1960, o texto de Hersey "José está em casa agora" como um precursor importante do gênero.

No caso de "Sobreviventes", ele usou um método diferente, como explica Ben Yagoda:

Reuniu seu material por meio de entrevistas extensivas, depois contou a história do modo como um escritor de ficção contaria — oniscientemente, com cenas e diálogos e incursões dentro do pensamento de seus personagens, e sem qualquer atribuição de fonte jornalística tradicional. De fato, *todo* aparato jornalístico estava guardado fora da visão convencional. (Yagoda, 2001: 185, grifo do autor)

Ao utilizar essa técnica, Hersey agiu de modo bem diferente da característica padrão utilizada na editoria 'Repórter à Solta' de *The New Yorker*, que preferia relatos das experiências e ações vividas pelo repórter, mas só. Essa fusão entre jornalismo e ficção não era bem vista, uma vez que era empregada em uma revista como a *True Detective*, e nesse

caso a suspeição recaía fortemente sobre o que de factual realmente existiria. “Hersey, que tinha olho e ouvido de romancista e uma ética de trabalho de repórter, era a pessoa perfeita para misturar a forma ficcional com conteúdo jornalístico” (Yagoda, 2001: 185). Como a revista tinha reputação impecável no quesito apuração, com checadores e longa tradição de respeito ao factual, era o lugar certo para abrigar as investidas de Hersey.

O início do texto “Sobreviventes” dá a idéia dessa presença do repórter no cenário do que vai relatar:

Nossos homens no Pacífico Sul enfrentam a natureza, quando são confrontados com ela, com uma força maior do que poderiam despende contra um inimigo humano. O tenente John F. Kennedy, o filho do ex-embaixador e mais tarde capitão de um barco nas ilhas Salomão, veio à cidade outro dia e me contou a história de sua sobrevivência no Pacífico Sul. Perguntei a Kennedy se poderia escrever a história. Ele me perguntou se eu não falaria primeiro com alguns rapazes de sua tripulação, então fui até o Centro de Treinamento de Barco Motor Torpedo em Melville, Rhode Island, e ali, sob o ferro curvo de um chapéu, três homens alistados, chamados Johnston, McMahon e McGuire, preencheram os vazios. (*The New Yorker*, 17/06/1944: 31)

Como se pode notar, a presença do repórter é mais intensa nesse tipo de texto. Mas isso acontece no começo e depois o tom muda, a história é o que ganha força e passa a ter peso na história. É um relato diferente, portanto, do que se faz num perfil. Do ponto de vista bem estrito, Hersey escreveu quatro perfis para a revista. O primeiro foi publicado em julho de 1945, sob o título “O idiota brilhante”. Conta a história de John Daniel Ramey, um analfabeto que, submetido a um programa de treinamento rápido, se alfabetiza rapidamente, em cerca de três meses. O segundo perfil, “O mendigo feliz, feliz”, é a história do padre Walther P. Morse, na missão de Ichang, na China, e foi publicado em maio de 1946.

O terceiro perfil, intitulado “O velho”, foi publicado em três partes, nas edições de 3, 10 e 17 de janeiro de 1948. Trata-se do perfil de Bernard Baruch, um especulador milionário.

O último perfil publicado por John Hersey na *The New Yorker* foi o do presidente Harry S. Truman, “Senhor Presidente”, nas edições de 7, 14, 21 e 28 de abril e 5 de maio de 1951.

O começo do primeiro parágrafo dá bem a idéia do tipo de cuidado na construção do texto por parte de Hersey.

Antes do amanhecer de uma manhã gelada perto do fim do ano passado, eu estava de pé do lado de fora da Blair House,³ na avenida Pensilvânia, em Washington, esperando, junto com alguns agentes do Serviço Secreto, pelo presidente dos Estados Unidos. Harry Truman tinha me convidado para se juntar a ele numa de suas caminhadas matinais. Por causa da tentativa de alguns nacionalistas porto-riquenhos que, há não muito tempo, haviam tentado tomar de assalto a Blair House e assassinar o presidente, o Serviço Secreto não estava mais permitindo que ele desse passeios casuais partindo da mansão executiva em direção à Elipse⁴ e contornando o Monumento a Washington, ou na direção do shopping, atravessando a praça Lafaiete até o coração da cidade, como ele havia feito em todos os meses anteriores de sua presidência, andando por onde quer que lhe desse na veneta, tocando seu chapéu gravemente diante de cidadãos mais velhos. Agora, a despeito de seu protesto (pois ele detesta precaução por sua causa e chama seu posto ilustre de “aquela jaula em que estou”), os agentes estavam-no levando de carro para lugares aqui e ali em volta das extremidades da cidade onde ele ainda poderia agitar o sangue, mas provavelmente não iria ser abordado, ou mesmo encontrado, e onde, por causa de uma mudança diária de local, sua presença matutina revigorante não poderia ser esperada. [...] (*The New Yorker*, 07/04/1951: 42)

Em 1945, John Hersey conseguiu um arranjo pouco provável no meio jornalístico. Viajou para o cenário do pós-guerra da China e Japão com despesas rachadas por duas empresas concorrentes, *Life* e *The New Yorker*. Antes de partir, conversou com Shawn a respeito de idéias para coberturas, e uma delas era parecida com um material de John Sayre, que contou o bombardeio dos Aliados na cidade Colônia, na Alemanha, do ponto de vista da população civil. A história de Sayre, no entanto, estava embargada, por problemas de princípios, e foi definitivamente abandonada depois dos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki. Shawn propôs o mesmo mecanismo, o mesmo ponto de vista, no relato de Hersey a respeito da bomba em Hiroshima. Parece estranho que Shawn tenha proposto a Hersey esse assunto, uma vez que ele abominava a guerra e chegou até a mencionar numa correspondência para Hobart Weekes, editor da revista, na equipe desde 1928, que a menção à palavra *matar* lhe parecia odiosa. Mas é preciso considerar que Shawn imaginou que o relato pudesse contribuir para que aquele tipo de bomba nunca mais fosse usado em guerras novamente. Há que se lembrar também que William Shawn pensava muito a

³ A Casa Blair (Blair House) é a residência oficial de hóspedes do presidente dos Estados Unidos. Arquetada no estilo federal (1780-1830), ela está localizada na Avenida Pensilvânia, no lado oposto da Ala Oeste da Casa Branca (White House), nos arredores do Parque Lafaiete. O governo norte-americano a comprou da família do editor de jornais Francis Preston Blair, que dá nome à casa até hoje.

⁴ Elipse é um parque circular situado nas proximidades da Casa Branca (White House), também conhecido como Parque Sul Presidencial.

respeito de assuntos apocalípticos: o único texto que publicou, em 1936, se chama “A catástrofe”, como já foi mencionado anteriormente neste trabalho, seção 3.1, subseção 3.1.6.

Hersey foi primeiro à China, mas quando recebeu a informação, em março de 1946, que os Estados Unidos pretendiam conduzir novos experimentos com bombas atômicas daí a dois meses, ele sentiu que teria de produzir logo o material, para aproveitar o que em termos jornalísticos se chama de “gancho”, o senso de oportunidade, importante para o sucesso de uma matéria. Mandou um telegrama para Shawn, dizendo que seria interessante antecipar a ida para o Japão e mandar o artigo de lá, para que a publicação do mesmo pudesse coincidir com os testes, em maio. A previsão inicial era que o artigo sairia em agosto, data do aniversário da bomba de Hiroshima — é importante dizer que outra das particularidades dos veículos de mídia é um interesse especial por datas comemorativas, mesmo que de eventos desagradáveis. Shawn respondeu a Hersey que o melhor mesmo seria esperar a volta dele aos Estados Unidos, ou seja, manter a previsão inicial de publicar em agosto.

Recuperando-se de uma gripe, no navio que o levava ao Japão, Hersey começou a ler o romance de Thornton Wilder, publicado em 1927, chamado *The Bridge of San Luis Rey* [A ponte de São Luis Rei], um romance que renderia ao autor o prêmio Pulitzer em 1928. O livro faz um relato de um evento cataclísmico ocorrido no Peru do século 18, do ponto de vista de cinco personagens diferentes. Hersey resolveu que aquele seria o recurso a ser utilizado na reportagem. Ele chegou a Hiroshima em maio, e fez uma série de entrevistas com cientistas e especialistas, além de cerca de quarenta sobreviventes, para sair daí com seis personagens, cinco deles japoneses e um, o padre jesuíta Wilhelm Kleinsorge, alemão. Esses seis personagens funcionam como uma amplificação do conceito de perfil: em vez de apenas um, uma multiplicação das perspectivas a respeito do mesmo evento, acompanhada com o olho minucioso do treino, que Hersey havia desenvolvido bem.

No dia 13 de maio de 1946, Harold Ross escreveu um memorando endereçado a William Shawn, no qual comenta ter lido o artigo de Daniel Lang a respeito da explosão atômica. Ross comenta que não acha que o texto de Lang vá atrapalhar o projeto de Hersey, mas o repórter deve ler o texto de modo a evitar repetições. “Além disso, se Hersey puder incluir no artigo uma conjectura a respeito das potencialidades de uma *grande* bomba atômica, seria bom — se não matar todo mundo de susto” (Ross, H. *apud* Kunkel, 2001: 290).

John Hersey estava de volta aos Estados Unidos em 12 de junho, e seis semanas depois produziu o artigo. Tinha mais de trinta mil palavras, ou seja, teria sido o maior texto publicado pela revista, caso não tivesse sofrido cortes. “Hersey tinha escrito no estilo narrativo de ‘Sobreviventes’ e moldou-o como um [texto da editoria] ‘Repórter à Solta’ em quatro partes, com o título provisório de ‘Alguns eventos em Hiroshima’”, escreve Yagoda (Yagoda, 2001: 187). Shawn começou a editar com essa divisão em quatro partes na cabeça, mas de repente teve outra idéia. Deveriam publicar o texto todo numa mesma edição, e Shawn procurou Ross para lhe comunicar a idéia. “Ross, sempre o conservador, cauteloso diante de mudanças radicais”, anotou Thurber, “concordou com a crença de Shawn de que um número inteiro da revista deveria ser ocupado exclusivamente com o relato de Hersey sobre o bombardeio” (Thurber, 2001: 146).

Um artigo publicado na *Newsweek*, sem assinatura, mas que se acredita tenha sido escrito por John Lardner, em função da riqueza de detalhes e pelo fato de Lardner ter influência na revista, conta que Ross concordou depois de ter consultado a carta de intenções que a própria *The New Yorker* publicou na edição de estréia, em fevereiro de 1925, na qual se dizia que a revista começa “com uma declaração de propósito séria...” e essa frase foi o bastante para Ross encontrar a justificativa de que precisava. O artigo prossegue:

Pelos próximos dez dias, Shawn e Ross trancaram-se no escritório de Ross de dez da manhã às duas da madrugada, diariamente, enquanto Hersey reescrevia febrilmente e Shawn e Ross, se encarregando de tudo o mais, alimentavam a história de Hiroshima para os impressores. Ninguém do lado de fora do escritório de Ross, à exceção de um sujeito da composição arrasado, sabia o que estava acontecendo. Os repórteres de ‘Conversa’ [‘na Cidade’] entregavam suas cópias como de costume e perguntavam, petulantemente: “Onde estão as provas?”, quando elas misteriosamente não apareceram. (Lardner *apud* Yagoda, 2001: 187)

As perguntas de Ross, que se tornaram praticamente uma arte em separado da produção de um texto jornalístico para revista, estavam lá. Na cabeça de Ross — talvez a vantagem de sua formação interiorana e até certo ponto inculta — havia sempre uma demanda pelo máximo de lucidez num texto jornalístico. Ele colocava as perguntas na página de provas e o autor não era obrigado a respondê-las, funcionava mais como sugestões. Algumas, no entanto, vinham para melhorar realmente. O escritor John Cheever disse certa vez que num texto clássico, “O Rádio Enorme”, Ross sugeriu trocar “dólares” por “trocados” numa frase, e a sugestão era perfeita. Outra foi aproveitada. Mas trinta e nove

sugestões feitas não faziam sentido. Uma delas dizia: “Essa história avançou por vinte e quatro horas e ninguém comeu algo. Não há menção a refeições” (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 188). No caso de Hersey, Ross terminou a leitura da segunda parte com a sensação clara de que estava diante de algo diferente. Ele anotou:

Um artigo muito bom além de qualquer questão; tem praticamente tudo. Este será o artigo definitivo ou o artigo clássico a respeito do que acontece depois da queda de uma bomba, por muito tempo ainda. Li-o cuidadosamente, e tenho muitas notas. Provavelmente li-o com muito zelo, e mais do que a quantia normal de perguntas deve provavelmente ser descontada. (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 188)

Para a primeira parte do texto, eram quarenta e sete perguntas rossianas. Quando Hersey apresentou a versão revista, Ross releu e formulou outras vinte e sete. Outra revisão, outra leitura, e ainda apareceram seis perguntas. “Como sempre, a maioria dizia respeito a pontos pequenos, até mesmo pedantes, de fato, clareza, consistência, dicção, gramática, ou lógica”, anota Yagoda (Yagoda, 2001: 188). Tudo preocupava Ross, e muito pouco escapava ao olho treinado do editor da *The New Yorker*. Desde questões simples: “Um padre pode comungar? (Simplesmente não sei)”, até algumas engraçadas:

Parece que esses membros da Sociedade de Jesus iam para seus quartos, por Deus, e não seria melhor dizer isso, e fazer duas mudanças na linha do que eu sugeri. Que eu seja amaldiçoado se não é surpreendente que todos eles voltem para a cama depois do almoço. Sempre suspeitei desses homens religiosos o tempo todo, e invejei. Ah, ser um membro da Sociedade de Jesus. (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 189)

Não escapou, no entanto, a Harold Ross, um dos motores da força do texto de Hersey: o fato de que era narrado do ponto de vista dos personagens, e de vez em quando ele chamou a atenção do repórter, quando em alguma passagem Hersey escorregou e deixou entrar a perspectiva onisciente, essa visão literária do narrador que parece controlar todos os eventos e saber de tudo. Em certos momentos, Hersey apontou para fatos que os personagens não poderiam ter presenciado, e Ross identificou precisamente esses pontos. Também destacou a importância de atenção para o controle do tempo na narrativa. Tanto que o livro começa com uma referência ao assunto:

No dia 6 de agosto de 1945, precisamente às oito e quinze da manhã, na hora do Japão, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima, a srta. Toshiko Sasaki, funcionária da Fundação de

Estanho do Leste da Ásia, acabava de sentar-se a sua mesa, no departamento de pessoal da fábrica, e voltava a cabeça para falar com sua colega da escrivania ao lado. (Hersey, 2002: 7)

Num memorando datado de 6 de agosto de 1946, e endereçado a Joseph Wigglesworth, responsável por juntar numa mesma folha todas as observações dos editores a respeito do artigo em questão, Harold Ross tece uma longa consideração a respeito do que diz ser o maior problema do artigo. Ross sempre quis saber como exatamente as pessoas morreram na queda da bomba, se possível, queimaduras, soterramentos, concussões, enfim, o velho hábito rossiano de querer tudo minuciosamente explicado. Afinal, próximo de cem mil pessoas morreram. “Por um ano, pensei a respeito e esperava avidamente que essa matéria pudesse me dizer. Não diz” (Ross, H. *apud* Kunkel, 2001: 295).

O texto conseguiu também uma façanha impressionante para um período de pós-guerra: humanizou aqueles seres humanos que eram tratados de maneira pejorativa por norte-americanos pelo substantivo genérico “japas”. A edição com a história de Hersey apareceu com a data de 31 de agosto de 1946. Embora a capa continuasse o mesmo padrão estabelecido pela revista — ilustração (de Charles E. Martin), logomarca, data e preço e mais nada —, as edições que atingiram as bancas traziam uma tarja com um alerta para eventuais compradores, de que aquela não era uma edição convencional. Isso porque não houve tempo hábil para mudar a capa, que era jovial demais, com pessoas se divertindo num parque. A única editoria que permaneceu na revista, além do texto de Hersey, foi ‘O que Acontece na Cidade’ [‘Goings on about Town’], o roteiro de eventos culturais, em forma de serviço. Da página 15 em diante até a 68, somente o texto de Hersey e os espaços ou páginas reservados à publicidade. O texto vem aliviado por algumas vinhetas visuais — ilustrações que não são cartuns, apenas figuras.

O título inicial — “Alguns eventos em Hiroshima” — desapareceu para dar lugar a outro, simples e direto como o texto: “Hiroshima”.

No dia anterior à publicação, cópias foram remetidas para os editores de cidade do *Times* e do *Herald Tribune*, junto com uma carta “que descrevia algumas das circunstâncias do artigo, chamando atenção para o fato de que Hersey estabeleceu pela primeira vez o número de vítimas — 100.000 mortos e 100.000 feridos numa cidade de 245.000 — e declarando, ‘Achamos que a história é terrivelmente importante’” (Yagoda, 2001: 192). Ambos os jornais escreveram editoriais a respeito, tal como fez Ralph Ingersoll em *PM*. As cópias sumiram das bancas no final do dia. Lillian Ross conta que William Shawn estava

excitado, e pediu a ela que fosse até a banca de revista da estação central de trens para ver se as pessoas estavam fazendo fila para comprar a edição. Ela não encontrou filas, mas no dia seguinte, “todo mundo parecia de fato estar prestando atenção para a história terrível” (Ross, L., 2001: 155). Albert Einstein tentou comprar mil cópias da revista, mas recebeu uma negativa como resposta: tudo esgotado (Yagoda, 2001: 192). O preço de capa da revista — 15 centavos de dólar — não significava mais nada duas semanas depois, quando uma cópia usada foi vendida por 18 dólares num leilão. Em pouco tempo, quem quisesse comprar um exemplar da revista — se pudesse encontrar um, de segunda mão — teria que pagar 25 dólares (Thurber, 2001: 146).

Em 1981, o escritor colombiano Gabriel García Márquez, que no ano seguinte seria contemplado com o prêmio Nobel, concedeu uma entrevista para a revista *The Paris Review*, na qual se diz convencido de que a verdadeira profissão que tem é a de jornalista. Em seguida, o entrevistador, Peter H. Stone, pergunta o que é um grande trabalho jornalístico, e García Márquez lhe responde: “‘Hiroshima’, de John Hersey, foi um trabalho excepcional” (García Márquez *apud* Stone, 1989: 327).

Harold Ross se preocupava com o tempo de produção do material dos repórteres. Achava Joel Sayre e Joseph Mitchell muito lentos. Para Thurber, disse que Sayre trabalhava em agosto num artigo começado em abril. Um dia, falou de Hersey: “Hersey levou apenas dez dias para escrever aquele negócio de Hiroshima, mas é um segredo interno, portanto não vá espalhar isso pela cidade”. Thurber foi, tempos depois, conferir a história com Hersey. “Receio que tenha levado mais que dez dias”, disse Hersey (Thurber, 2001: 141). Pouco ou muito tempo, o importante parecia ser — e de alguma forma continua sendo — o tempo que cada repórter precisa para produzir o levantamento e, depois, o tempo para polir o texto. Pode ser dois dias, como foi o caso de Lillian Ross, podem ser bem mais que dez, como afirmou John Hersey e, em alguns casos, podem ser anos, como se verá adiante, na seção 3.2.4, quando se falar de Joseph Mitchell.

Em novembro, saiu o livro de John Hersey. Numa correspondência para ele, datada do dia 6 de novembro, Harold Ross disse ter recebido a cópia do livro, e acrescentou que quem disse que ‘Hiroshima’ é a história do ano está enganado: “É, inquestionavelmente, a melhor história jornalística de minha era, se não a de todos os tempos” (Ross, H. *apud* Kunkel, 2001: 300).

3.2.3. Truman Capote, pouca ética, muita técnica

Ved Mehta diz ter percebido que a comunidade jornalística de Nova York era baseada em competitividade entre jornalistas. As revistas, ele diz, “pareciam estar sempre engajadas em lutas com os competidores, imaginários ou reais, como se o país não fosse grande o bastante para acomodar todos” (Mehta, 1998: 217). Em geral, *The New Yorker* era avessa a esse tipo de controvérsia, de polêmica exagerada. Mehta diz ter ficado algo chocado com a reação do crítico teatral da revista, Kenneth Tynan, que em 1965 lhe disse, em Londres, que iria escrever uma crítica a respeito de *A sangue frio*, de Truman Capote, para o *Observer* de Londres: “Vou cortar o Capote pelos joelhos”, disse (Mehta, 1998: 217), “e todo mundo vai saber disso, de Londres a Los Angeles”.

Mehta diz ter sido, uma única vez, cooptado a fazer esse tipo de crítica. Rochelle Gerson, editora de livros da revista *Saturday Review*, pediu a ele para escrever uma crítica a respeito de um livro sobre a Índia, de Emily Hahn, “e insinuou que um ataque que fizesse as pessoas comentarem seria bem-vindo” (Mehta, 1998: 218). Ele era jovem, diz, e caiu na “armadilha”. “Mas rapidamente me dei conta que esses ataques cumpriam a mesma função para a imprensa intelectual que as histórias sensacionalistas de crime e lesão corporal cumpriam para os tablóides — simplesmente aumentar a circulação” (Mehta, 1998: 218).

Lillian Ross conheceu Capote num jantar na casa de Charlie Chaplin em Corsier-sur-Vevey, perto de Lausanne, na Europa, na década de 1950. Ela relembra, no livro *Here but not here*, que Capote tinha o dom de fazer todos rirem com paródias debochadas de outras pessoas. Capote mostrou-se interessado no que Lillian Ross chama de “mecânica da reportagem”, e ela tentou lhe explicar que aquilo era irrelevante, e o que importava eram os personagens, como interagiam uns com os outros, a situação onde o drama humano se desenvolve. “Eu lhe contei a respeito da minha empolgação por ter descoberto o poder da escrita real na forma ficcional” (Ross, L., 2001: 114). O repórter não pode se arrogar o direito de dizer o que vai pela mente ou pelas emoções do personagem, ela insistiu com ele. “Você tem que demonstrar tudo isso pelo lado de fora, no que eles dizem e fazem”, ensinou (Ross, L., 2001: 114).

Capote foi demitido da revista em 1944, quando Harold Ross soube que Capote havia se desentendido com o poeta Robert Frost, depois de ter se passado como representante de *The New Yorker*, por ocasião de uma leitura na Conferência de Escritores de Breadloaf (Yagoda, 2001: 262). Capote não confirma a história. Mas era sempre nesse tipo de intriga

que Capote se envolvia. Em 1947, Harold Ross comentou com Gus Loblano que se Capote fosse um grande escritor, ele — Ross — deixaria o país.

A editora Katharine White alertou Ross para a importância de Capote. Disse que ele podia ser um pouco neurótico, mórbido, mas que o conto “Feche a última porta” [Shut a Final Door], incluído na coletânea anual O. Henry, tinha a marca do talento literário original. “Acho que somos tolos de fechar os olhos para Capote, só porque ele tem um caráter tão sujeito a objeções” (White, K. *apud* Yagoda, 2001: 263).

Embora não tenha conseguido publicar contos na revista, Truman Capote entrou pela porta da não-ficção. O compositor Harold Arlen deu a idéia, em 1955, que Capote propôs a Shawn, de acompanhar a turnê de uma companhia norte-americana à Rússia, com *Porgy and Bess*. “Notavelmente — Capote nunca havia escrito uma palavra de jornalismo e a revista, nunca adiantado uma quantia substancial de dinheiro para ninguém que não fosse um escritor da equipe ou, pelo menos, um colaborador antigo —, o editor concordou” (Yagoda, 2001: 263-4). O relato foi publicado na revista, na editoria ‘Para Frente e Para Cima com as Artes’, com o título “As musas são ouvidas” [The Muses are Heard], mais tarde publicado como livro, ainda inédito no Brasil. Se Yagoda estiver certo, a publicação desse texto pode ter marcado o começo da relação complicada entre Lillian Ross e Capote, afinal “As musas são ouvidas” foi “um contraponto jovial e sardônico para o ‘Filme’ tragicômico de Lillian Ross, escrito com um ouvido infalível semelhante” (Yagoda, 2001: 264). A capacidade de observação de Capote foi posta à prova, e aprovada com louvor. Ele relata o que os personagens fazem, como se portam, muito mais do que aquilo que dizem “on the record”, ou seja, no jargão jornalístico, quando a fonte diz algo que tem autorização para ser usado na matéria. Tinha desenvolvido uma capacidade extraordinária de memorizar conversas, por acreditar que tomar notas ou usar um gravador “cria artificios e distorce ou até mesmo destrói qualquer naturalidade que possa existir entre observador e observado” (Capote *apud* Yagoda, 2001: 264). Claro, também deixa margem para que se invente um pouco de fatos, o que sempre deixa dúvidas a respeito do método de Capote para registrar conversas. Não são poucos os relatos, em contrapartida, que mencionam pessoas fazendo testes de verificação dessa capacidade de Capote e se mostrando surpresas com o resultado, favorável ao repórter.⁵

⁵ Para citar um exemplo: o filme *Capote* (2005), de Bennett Miller, mostra Capote fazendo demonstração de memória prodigiosa. Uma personagem lê uma página de revista uma única vez e, em seguida, Truman Capote (interpretado pelo ator Philip Seymour Hoffman) reproduz o texto integralmente.

Um ano mais tarde, em 1956, Shawn pediu a Capote que fosse a Kioto, no Japão, para acompanhar as filmagens de *Sayonara*, com Marlon Brando. O diretor do filme, Joshua Logan, havia lido “The Muses are Heard”, e não deixou Capote ficar no set de filmagens. Em compensação, o ator Marlon Brando concordou em fazer uma entrevista, porque conhecia Capote de Nova York. Capote então escreveu um perfil, o único que publicou na *The New Yorker*, com o título “O Duque em seu Domínio”, na edição de 9 de novembro de 1957.

O perfil é bastante detalhado. Começa com uma longa descrição da recepcionista japonesa que recebe Capote (“você veio ver Marron?”) no hotel Miyako, onde metade da equipe foi instalada, e o encaminha por meio de uma série de labirintos de corredores até onde o ator se encontra, passa pela descrição do tipo — convencional — de quarto em que ele está instalado, e o tipo de leitura que faz (“nada de ficção, pois ele não a lê”), até chegar ao ponto, de maneira não direta, mas apresentando o perfilado aos poucos. Marlon Brando recebe muitos presentes, por exemplo, e não sabe, na maior parte dos casos, quem os enviou.

“Verdade”, disse Brando, começando a abrir os embrulhos, que, como a maioria dos pacotes japoneses — mesmo as aquisições mais mundanas das lojas mais corriqueiras —, estavam embrulhados lindamente. Um continha doces, o outro bolo de arroz branco, que se revelou duro feito cimento, embora parecesse com nuvens de algodão. Não havia cartão em nenhum dos pacotes para identificar o doador. “Toda vez que você se vira, algum japonês está te dando um presente. Eles são loucos para dar presentes”, Brando observou. Mordendo atleticamente um bolo de arroz, ele passou as caixas para Murray e para mim. (*The New Yorker*, 09/11/1957: 53-4)

Marlon Brando não faz, no entanto, o tipo do sujeito apazível, como mostra o perfil escrito por Capote. Pelo menos não para a equipe de filmagem. Em vez de se misturar, de ir aos bares depois das filmagens para beber ou comer sushi, ele volta para o hotel e lê filosofia ou escreve num caderno escolar. O diretor do filme, Joshua Logan, declara que Marlon Brando é tão interessante quanto Greta Garbo, um gênio, mas também um estranho. Depois de comentar a respeito do menu do jantar — Brando deveria perder peso para o papel, mas na verdade estava ganhando, em função dos alimentos que escolhia —, Capote transcreve um monólogo do ator a respeito de ser psicanalisado, a importância disso

para afetar sua sensibilidade e, depois de transcrever um bocado das reflexões do ator, Capote diz:

A voz continuou, como se falasse para se ouvir, um efeito que o discurso de Brando sempre tem, pois, como muitas pessoas que são autocentradas, ele tem algo de um monologista — um fato que ele reconhece e para o qual oferece a própria explicação. “As pessoas ao meu redor nunca dizem nada”, ele diz. “Elas parecem querer ouvir o que eu tenho para dizer. É por isso que eu fico com toda a fala.” Olhando para ele agora, com seus olhos fechados, seu rosto indefinido e branco sob a luz suspensa, senti como se o momento do meu encontro inicial com ele estivesse sendo recriado. O ano desse encontro foi 1947; era uma tarde de inverno em Nova York, quando tive oportunidade de assistir um ensaio de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, peça na qual Brando iria desempenhar o papel de Stanley Kowalski. Foi esse papel que primeiro lhe proporcionou reconhecimento geral (...) (*The New Yorker*, 09/11/1957: 56-9)

Fica claro, com essa passagem, que a fama de Capote se justifica principalmente pela capacidade de costura: ele consegue fundir distintos tempos num relato, ao mesmo tempo em que consegue delinear traços do comportamento de Marlon Brando.

Em 1965, Capote publicou na revista, em quatro partes, uma série a respeito de um assassinato que aconteceu no Kansas. Era o resultado de um trabalho que começou bem antes, em 1959, quando Capote folheava o jornal *The New York Times* e viu uma nota de dois parágrafos a respeito do assassinato brutal do sr. e sra. Herbert W. Clutter, além dos filhos adolescentes do casal, em Holcomb, no estado de Kansas. Os assassinos ainda não haviam sido descobertos quando ele propôs a Shawn ir até lá, com o propósito inicial de fazer matéria a respeito de como era a repercussão do crime para os habitantes da cidade interiorana.

Com ele, foi a amiga de infância Nelle Harper Lee, que publicaria no ano seguinte, 1960, o livro *O sol é para todos*, título estranho para o original *To Kill a Mockingbird*, que venceria o prêmio Pulitzer. Um mês depois que estavam na cidade, o projeto mudou de rumo: Dick Hickock e Perry Smith foram presos. Capote começou uma longa série de entrevistas com os dois, cujo propósito era um relato das infâncias, do crime e da fuga que durou seis semanas. O julgamento demorou três meses e os dois foram condenados à morte por enforcamento. Claro, os advogados apelaram da sentença, o que atrasou a execução — e o texto de Capote. Ele queria entregar somente quando fossem executados, o que aconteceu em abril de 1965. Dois meses depois, o texto de Capote também terminou, mas não era

mais um artigo, era um livro. O problema que se apresentou para ele, do ponto de vista jornalístico, foi como apresentar o material. Escolheu o modelo de John Hersey para fazer “Hiroshima”, publicado pela *The New Yorker* vinte anos antes. A idéia era recriar os eventos e apresentá-los como romance de não-ficção, o conceito que ele cunhou. Lillian Ross havia usado isso ao escrever “Filme”, e Ben Yagoda menciona outro escritor que também fez isso, o irlandês Cornelius Ryan (1920-1974), autor de *The Longest Day*, publicado em 1959, uma narrativa a respeito do desembarque das tropas aliadas na Normandia. Entretanto, havia uma diferença de escopo entre Hersey, que tratava de uma catástrofe de proporções universais, e Capote, que abordava o assassinato cometido por dois sociopatas.

Depois da apuração, um chegador da revista foi mandado a Holcomb. Voltou de lá e disse que Capote “era o autor mais preciso que ele já tinha checado” (Yagoda, 2001: 347). Há uma ressalva: ninguém pode garantir o mesmo a respeito das cenas e diálogos recolhidos por Capote que envolveram as fontes diretas, ou seja, Dick e Perry. Ao editar o material, embora provavelmente tenha se chocado com o que leu, Shawn manteve dúvidas a respeito do método literário de Capote. Anotou, por exemplo, na cena inicial do livro que mostra o que se passou na casa dos Clutter, a família assassinada, uma anotação “d/a”, ou seja, *discutir com o autor*: “Um artefato necessário para o autor para explicar como sabe o que foi dito em conversas privadas”. Isso vinha próximo da passagem em que o senhor Clutter conversa com a filha e arranca dela a promessa de separar-se gradualmente do namorado.

Não se sabe se Shawn chegou a conversar com Capote a respeito de problemas como esse, uma vez que a Random House havia fechado um acordo com o escritor para publicar o livro em janeiro de 1966. Ou seja, ou a *The New Yorker* publicava logo o texto ou perderia a oportunidade. Impensável negociar com a editora um adiamento da publicação: ela já havia iniciado uma campanha publicitária de divulgação, “que em última instância resultaria em dois programas de televisão de meia hora e doze artigos de revistas nacionais a respeito de Capote, inclusive histórias de capa na *Newsweek* e na *Saturday Review* e uma história na *Life* de dezoito páginas, a mais longa entrevista de sua história” (Yagoda, 2001: 348).

Com o tempo às costas, Shawn abdicou de saber como o autor havia conseguido aquele tipo de informação, de modo que o texto foi publicado em quatro partes. Começou a sair na edição de 25 de setembro de 1965 e foi concluído na edição de 16 de outubro. A revista não fez nada diferente do que sempre tinha feito, mas a editora e Capote haviam feito, de modo que a edição vendeu muito rapidamente nas bancas. Foi o penúltimo texto de Truman

Capote para *The New Yorker*. Ele só voltou a publicar em 1979, na editoria 'Nossos Correspondentes de Pé Solto', um texto intitulado "Música para camaleões", o que seria o último texto publicado na revista (*The New Yorker* republicou o perfil de Marlon Brando, em 1993 e um trecho do mesmo perfil, em 2004). Em meados dos anos 1980, Shawn declarou num almoço com Charles McGrath, seu editor-assistente, no restaurante do hotel Algonquin, que queria não ter publicado *A sangue frio*, mas não disse o motivo (Yagoda, 2001: 348).

A análise de *A sangue frio* permite deduzir que Shawn extrapolou o perfil de *The New Yorker*, ao aproximar perigosamente fato de ficção. Apesar da posição do editor, a narrativa do crime cometido em Kansas conquistou leitores desde o lançamento e deixou o ar de controvérsia sempre ativo quando se trata de recuperar o assunto, como de algum modo fez o argumento para o filme de Bennett Miller, em 2005, que leva o nome do jornalista. Truman Capote tornou-se um dos mais conhecidos nomes da *The New Yorker*.

A radicalização do perfil se deu com um dos mais admirados textos da revista *The New Yorker*, aquele desenvolvido pelo repórter Joseph Mitchell, como se verá na seção seguinte, que aborda as particularidades técnicas desenvolvidas pelo repórter para atingir esse nível, com análise dos recursos literários dos quais ele lança mão.

3.2.4. Joseph Mitchell, o silêncio retumbante

Melhor que muitos escritores que se arriscaram a traçar o perfil de uma cidade complexa como Nova York, Joseph Mitchell (ilustração 9, ao lado) conseguiu abordar pelo menos dois aspectos aparentemente contraditórios da metrópole. Entre as décadas de 1930 e 1960, período em que trabalhou para a revista *The New Yorker*, dissecou valores de permanência numa cidade em constante mutação, ao mesmo tempo em que demonstrou interesse humano pelo que ficava às margens: párias, *freaks*, vagabundos, deserdados de toda sorte. Mitchell lhes foi simpático e solidário.

É necessário reconhecer: não há valores de permanência que resistem a tantas mudanças. Embora vagabundos e deserdados continuem a freqüentar ruas nova-iorquinas em escala até

crescente, não há quem os retrate com o mesmo viés variável entre suave melancolia e genuíno interesse humano. A cidade simpática, mesmo dotada de personagens que relega



Ilustração 9 Joseph Mitchell

às margens, se foi, e Mitchell acompanhou isso nas longas caminhadas que fez por ruas em transformação.

O escritor Russell Baker, num artigo para a *The New York Times Review of Books* intitulado “Fora de compasso com o mundo”, diz que a Nova York de Joseph Mitchell há muito sumiu. De acordo com Baker, essa Nova York estaria situada a meio caminho entre aquela charmosa de F. Scott Fitzgerald e a cínica e interessada em dinheiro veloz de Tom Wolfe. É importante lembrar que Joseph Mitchell desembarcou na cidade no dia 25 de outubro de 1929,⁶ exatamente no dia seguinte ao colapso do mercado de ações. Com o que viu na seqüência, não tinha motivos para continuar o clima de festa do romancista Fitzgerald. O tom era outro. “Mitchell não estava no clima do charme romântico mesmo”, diz Baker,

mas num período negro ele viu e pintou a cidade como lugar de grande doçura de caráter que aliviava as vidas duras que gravou. Sua Nova York nasceu do *crash*, endurecida pela Grande Depressão, civilizada pelo senso de missão gerado pela Segunda Guerra Mundial, e tornada genial pelo senso de bem-estar da era Eisenhower. (Baker, 2001: 7)

Quando Mitchell interrompeu o processo de escrita, na década de 60, a cidade mudava o perfil. O martini deu lugar à maconha, alucinógenos e guitarra, quando antes se ouvia o piano do vizinho. Entre uma e outra dessas margens situa-se a Nova York de Mitchell, que não responde ao senso comum, mas que mesmo assim foi oferecida ao nova-iorquino que comprava um exemplar de *The New Yorker*. A imagem que prevalece para o leitor que pela primeira vez se aproxima da revista é que ela traz perfis dos bem nascidos, os elegantes.

Os bem nascidos não tinham vez junto a Joseph Mitchell. Celebidades, gente famosa, poderosos, esses não freqüentavam colunas de texto de Mitchell, cidadão de rosto comum, branco, discreto, daqueles que não se destacam da multidão. Nas fotos, costuma estar dentro de um terno sóbrio, a mão esquerda enterrada no bolso, o olhar melancólico fixo num ponto distante no horizonte, provavelmente para evitar o olho indiscreto da câmera – e o olho indiscreto da câmera muitas vezes era o de sua mulher, Therese Mitchell. Ele poderia ser o detetive *noir* no filme de época. No obituário publicado pelo *The New York*

⁶ Mitchell foi contratado pela *The New Yorker* em 1938 e publicou a última história em 1964, mas permaneceu indo ao escritório e recebendo salário até o ano de sua morte, em 1996. João Moreira Salles escreve: “Entrava no seu cubículo e do corredor podia-se ouvir o tlec-tlec da máquina de escrever. Mas jamais se soube o que estava escrevendo. Com exceção de uma pequena nota introdutória quando da reedição de ‘O segredo de Joe Gould’, no início dos anos 90, nunca mais publicou uma linha. A *New Yorker*, honrando velhos hábitos, seguiu pagando-lhe o salário de 20 mil dólares anuais.” (Salles *apud* Mitchell, 2003: 154).

Times, em 1996, o espírito que norteou a vida de Mitchell foi preservado: “Ele gostava de sonhadores e bêbados, e, para ele, as pessoas eram sempre tão grandes quanto seus sonhos”. Descontado um pouco da grandiloquência do texto, comum nesse tipo de ocasião, o fato é que Mitchell conseguiu redimensionar criaturas pequenas e simples, conferir um tipo especial de dignidade para aqueles que de outro modo continuariam a atravessar a vida na calma discreta do anonimato.

Joseph Mitchell não considerava pequenos os personagens da vida real. A escolha do gênero em que mostraria a cidade — o perfil — deixa claro que o tom menor deve prevalecer. Afinal, a reportagem não tem a melhor das reputações, se comparada com o romance. Uma possível explicação talvez seja o fato de Joseph Mitchell ter sido, ele mesmo, um desses pequenos personagens. Nascido numa pequena cidade rural do Sul dos Estados Unidos — Robeson County, numa fazenda próxima a Fairmont, na Carolina do Norte —, Mitchell era filho de um plantador e negociante de algodão. Nunca quis assumir o lugar do pai na atividade, embora essa fosse a expectativa da família. Da infância, mantém na memória o fato de ouvir relatos das tias diante de túmulos de parentes ou conhecidos da cidade. Nunca atividade mórbida, mas homenagem póstuma, fosse para ressaltar as qualidades ou para falar dos defeitos do morto.

Anos mais tarde, ao escrever o perfil de um personagem urbano típico de Nova York, Mitchell se permite lembrar outro dos personagens que lhe freqüentaram a infância. Ao olhar para Joe Gould, um vagabundo que freqüentava as ruas do bairro de Greenwich Village, via nele retratadas algumas figuras: o Velho Marinheiro, o Judeu Errante, o Holandês Voador e um velho calado, chamado Jackson do Pântano, “que morava sozinho num barraco à beira de um pântano próximo da pequena cidade rural onde nasci, no Sul, e que à noite vagava a esmo pelas estradas do campo (...)” (Mitchell, 2003: 45).

Mitchell aceitou o convite de St. Clair McKelway para trabalhar na revista *The New Yorker* em 1938, quando era tido como um dos melhores jornalistas da cidade. Aceitou com uma condição: teria salário, em vez de entrar no sistema, de receber por produção. Depois de publicar o perfil intitulado “Os ribeirinhos” [The rivermen], em 1959, ele levou cinco anos para publicar o próximo, um perfil em duas partes chamado “O segredo de Joe Gould”, nas edições de 19 e 26 de setembro de 1964. A seguir, um quadro com os perfis de Mitchell publicados em *The New Yorker*.

Quadro 3 Perfis de Joseph Mitchell publicados em *The New Yorker*

DATA	TÍTULO ORIGINAL	TRADUÇÃO	PERFILADO	PÁGINAS
3 mar. 1934	Home Girl	Garota caseira	Kate Smith	25-29
4 nov. 1939	The markee	A marquise	Joe Madden	20-27
13 abr. 1940	The old house at home	A casa velha sossegada	McSorley's Old Ale House [bar]	20-26
3 ago. 1940	Lady Olga	Madame Olga	Jane Barnell	20-30
21 set. 1940	Second-hand hot spots	Clubes noturnos de segunda mão	Arthur Ganger	24-31
21 dez. 1940	Mazie	Mazie	Mazie P. Gordon	22-36
3 mai. 1941	Mr. Colborne's profanity-exterminators*	Os exterminadores de profanação do sr. Colborne	A. S. Colborne	39-54
1º nov. 1941	The tooth	O dente	Comodoro Dutch	24-38
15 ago. 1942	King of the gypsies	Rei dos ciganos	Johnny Nikanov	21-34
12 dez. 1942	Professor Sea Gull	Professor Gaivota	Joseph Ferdinand Gould [Joe Gould]	28-43
24 jul. 1943	A spsim and a spasm		James Jefferson Davis Hall	23-37
1º jan. 1944	The mayor of the fish market	O prefeito do mercado de peixes	Hugh J. Flood	25-34
4 jan. 1947	Dragger Captain I – The pink lace shimmy in the hell hole	Capitão Rebocador I – A dança do laço rosa no buraco do inferno	Ellery Franklin Thompson	32-43
11 jan. 1947	Dragger Captain II – Professors aboard	Capitão Rebocador II – Professores a bordo	Ellery Franklin Thompson	30-42
6 jan. 1951	The bottom of the harbor	O fundo do porto	Porto de Nova York	36-52
28 jun. 1952	The cave	A caverna	Restaurante de frutos do mar Sloppy Louie e Louis Morino	32-55
4 jun. 1955	The beautiful flower	A flor linda	Daniel J. Champion	39-89
22 set. 1956	Mr. Hunter's grave	O túmulo do sr. Hunter	George H. Hunter	50-95
4 abr. 1959	The rivermen	Os ribeirinhos	Harry Lyons	42-111
19 set. 1964	Joe Gould's secret I	O segredo de Joe Gould I	Joe Gould	61-125
26 set. 1964	Joe Gould's secret II	O segredo de Joe Gould II	Joe Gould	53-159

* sob a retranca de editoria 'Repórter à Solta'

“Acho que ele deve ser o melhor entrevistador do mundo”, declarou Clifton Fadiman, responsável pela seção de resenhas da revista *The New Yorker* entre 1933 e 1943, “embora na superfície pareça que ele não faz nada além de deixar as pessoas falarem. Cada história de Joe Mitchell que já li tem sido — de sua maneira — uma obra de arte, um fato que o autor sem dúvida ignora perfeitamente” (Fadiman *apud* Yagoda, 2001: 142).

Embora não reclamasse diretamente para ele, o editor Harold Ross não gostava do ritmo de um repórter como Joseph Mitchell. Ross reclamou para Thurber: “[Joel] Sayre e Mitchell são ótimos, mas são os escritores mais desgraçados de lentos do mundo” (Thurber, 2001: 141). Em outro memorando, de 1946, ele reclamou de Mitchell e de Charles Addams: “O senhor Addams é um problema especial, tal como o senhor Mitchell entre os escritores — excelente qualidade, baixa produtividade” (Ross, H. *apud* Yagoda, 2001: 143).

Mitchell, numa entrevista concedida em 1995, relembra que quando trabalhava para o jornal, no período anterior à ida para a revista, o ritmo de produção era acelerado. Escrever é mais que simplesmente empilhar fatos, argumentou. “Dentro de um fato há outro fato, e dentro disso há outro fato. Você precisa conseguir os fatos *verdadeiros*. Quando cheguei aqui [refere-se à revista], disse para mim mesmo que não importa o que aconteça, vou fazer meu tempo” (Mitchell *apud* Yagoda, 2001: 142, grifo dele). É possível dizer que, com essa declaração, Mitchell conseguiu atingir a essência do perfil: o fato verdadeiro por dentro do outro fato, geralmente aquele até onde consegue ir a apuração do jornalismo convencional.

Yagoda identifica o momento em que Mitchell parou de escrever igual aos demais e começou a mostrar um tipo particular de gênio. Foi com um trio de perfis publicados em 1940: “A velha casa sossegada”, a respeito de um bar muito antigo, chamado McSorley’s; “Madame Olga”, a respeito de uma mulher barbada de circo, em 3 de agosto; e “Mazie”, a bilheteira de um cinema que nutre enorme simpatia por vagabundos, em 21 de dezembro. Eram temas para virar matéria de jornal, entretanto, Mitchell não é ligeiro no tratamento nem irônico, como normalmente personagens como esses são tratados.

Na verdade, nesse mesmo ano Mitchell teve um quarto perfil publicado na *The New Yorker*, que escapou a Yagoda: o de Arthur Ganger, chamado “Clubes noturnos de segunda mão”, na edição de 21 de setembro.

O estilo, argumenta Yagoda, é uma mistura de humor e tristeza profunda, ao mesmo tempo em que Mitchell fazia uma tentativa de associar a uma história da vida real o mecanismo da ficção de começo, meio e fim. Ou seja, desconsiderar o jornalismo voltado para o *lead*, o parágrafo inicial que responde a seis questões: quem, quê, quando, onde, como e por quê. Quando Harold Ross reclamou com Mitchell, colocando perguntas no começo do texto às quais ele ainda não havia respondido, Mitchell retrucou com outra pergunta: “O que você quer que eu faça, contar a coisa toda no primeiro parágrafo?” (Mitchell *apud* Yagoda, 2001: 144) e então Ross começou a perceber que a surpresa, o desenvolvimento, eram parte da história. Pelo menos, do tipo de história contada por

Mitchell. Ross parou de reclamar. Os textos continuaram a vir, aguardados com ansiedade pelos colegas e editores, porque sabiam que ali estaria um exemplo de excelência.

O perfil de Madame Olga, a mulher barbada, mostra bem o estilo de Mitchell, de explorar a aparência de aberração que alguém eventualmente possa ter, para no final ficar claro para o leitor que a suposta aberração é tão comum quanto qualquer pessoa — a diferença é apenas essa: no caso dela, a aberração é aparente. Yagoda fala no contraste provocado pela primeira parte do texto, em que predomina a aparência pouco comum, e “a profunda convencionalidade de sua visão de mundo e de sua vida fora do circo, que é devotada ao seu gato, seu marido (um antigo palhaço dezenove anos mais novo que ela), e sua convicção de que a água da torneira da cidade de Nova York contém um ácido letal, removível apenas pela fervura” (Yagoda, 2001: 145). Gradualmente, o leitor é conduzido à reflexão a respeito da dor que ela sofreu ao longo da vida, bem como o incontornável fato de que, visto de perto, ninguém é normal. Ou seja, todos seriam aberrações, cada um a seu modo.

Uma passagem do texto é muito ilustrativa. Acostumada a se sentir confortável quando está junto de outras aberrações, Jane Barnell (o verdadeiro nome de Madame Olga) é um dia convidada por Cole Porter para ir a uma festa de um amigo no hotel Carlton. Ela aceita. De volta, ela comenta que viu gente da qual só havia ouvido falar.

E quando fui apresentada, reconheci seus nomes. Acho que eu era uma curiosidade para eles. Alguns deles com certeza foram uma curiosidade para mim. Estive ao lado de mulheres peculiares a maior parte da minha vida, mas nunca havia mulheres como aquelas antes. (*The New Yorker*, 3/8/1940: 24)

Dito de outra maneira, o estranho depende apenas do ponto de vista de onde se enxergam as situações.

Existe a possibilidade de se entender este comportamento quando se lê com cuidado o último artigo que Mitchell escreveu na revista, em 1964, acerca Joe Gould. Era a segunda vez que Mitchell escrevia a respeito dele. Na primeira, em dezembro de 1942, o perfil chamou-se “Professor Gaivota”. Falava de como esse boêmio “traduzia” poemas clássicos da língua inglesa para a língua das gaivotas. Sobretudo, mostrou um projeto muito interessante de Joe Gould, escrever uma obra gigantesca, intitulada *Uma história oral do nosso tempo*, apanhado exaustivo da conversa do cidadão comum, do João Ninguém, aquilo que ganharia a academia em outras circunstâncias, sob o título hoje consolidado de “história da vida

cotidiana”. Para um boêmio que vivia de contribuições a certo “fundo Joe Gould” e dormia em qualquer lugar, ter o perfil publicado na prestigiosa revista provocou reviravolta na vida.

O texto começa assim:

Joe Gould é um homenzinho alegre e macilento, conhecido em todas as lanchonetes, tabernas e botecos imundos do Greenwich Village há um quarto de século. Às vezes ele se gaba de ser o último dos boêmios. “Os outros todos caíram fora”, explica. “Uns estão na cova, outros no hospício e alguns no ramo publicitário.” Sua vida não é nada fácil; três flagelos o atormentam: falta de teto, fome e ressaca. Gould dorme nos bancos das estações de metrô, no chão do apartamento dos amigos e nos albergues da Bowery, onde o pernoite custa 25 centavos. (Mitchell, 2003: 11)

Depois que Joe Gould morreu, em 1957, Mitchell cogitou a idéia de escrever novamente a respeito dele, o que fez finalmente em duas edições da revista, de 19 e 26 de setembro de 1964. Neste segundo texto, chamado “O segredo de Joe Gould”, Mitchell revela aquilo que o leitor já deveria ter percebido: a história oral nunca chegou a ser escrita de fato. Gould garatujava em cadernos, mas sempre a mesma narrativa, acerca da morte do pai, o médico Clarke Storer Gould. Embora tivesse tido uma idéia genial, ela estava acima de sua capacidade de realização.

O que parece ter interessado a Joseph Mitchell desde sempre em Joe Gould foi o comportamento apartado, distinto. Entenda-se: Mitchell chegou a Nova York em 1929 e, antes de ingressar na *The New Yorker*, em 1938, trabalhou em jornais: na editoria de polícia do *Herald Tribune*, depois foi para o *Morning World* e para o *World-Telegram*, onde escreveu perfis de pessoas famosas como Emma Goldman, a famosa anarquista; Noël Coward, o ator, dramaturgo e compositor popular; e Eleanor Roosevelt, mulher do presidente Franklin D. Roosevelt.

Mitchell combinou com os editores da revista que não mais se dedicaria aos famosos. No lugar, faria textos a respeito de anônimos. Mais do que isso, na verdade: aos deserdados em geral, aos estranhos, os que estão à margem. Por quase 30 anos (27, para ser preciso), Mitchell apontou o lápis na direção da mulher barbada, do dono de um circo de pulgas, de um casal que vivia numa caverna do Central Park durante o período da Depressão. Nesse contexto, o interesse por um personagem como Joe Gould é natural.

Mitchell tornou-se um especialista em perfis humanos de gente diferente. Se é verdade que pessoas famosas merecem destaque em função de parecerem pairar acima do bem e do

mal, das mazelas comezinhas que atribulam a vida cotidiana, também é verdade que Joseph Mitchell conseguiu provar que essas pessoas aparentemente diferentes são de fato muito próximas de qualquer mortal. A começar pelo próprio Mitchell, um sujeito bem vestido, sempre de terno, discreto a ponto de parecer tímido, pouco à vontade com o fato de ser tomado como o modelo perfeito de texto para a revista *The New Yorker*. Ele parecia recusar o tempo todo qualquer sinal de que os holofotes em algum momento poderiam mirar na direção do espaço que ocupava. Talvez, ao perceber isso, tenha se contraído de volta a um mutismo: não escrever é um modo seguro de se preservar. No texto acerca de Joe Gould, ele chega a dizer, depois de concluir que deve ter sido melhor Gould não ter terminado a *História Oral*, porque acabaria se tornando apenas um dado interessante, depois esquecida nas prateleiras de “Curiosidades” dos sebos:

De qualquer modo, concluí, se existe uma coisa que a raça humana possui em abundância — em abundância e em excesso —, é livro. Quando pensei nas cataratas de livros, nos Niágaras de livros, nos caudais de livros, nos oceanos de livros, nas toneladas e nos caminhões e nos trens de livros que naquele momento estavam jorrando das gráficas do mundo inteiro — e pouquíssimos dos quais valeria a pena pegar e folhear, que dirá ler —, comecei a achar admirável que ele não tivesse escrito a *História Oral*. (Mitchell, 2003: 113, grifo do autor)

O mundo é um lugar barulhento. Por que contribuir para a balbúrdia? Mitchell pode ter chegado a mesma conclusão acerca do próprio trabalho: serviria apenas, no final das contas, para encher a corrente de livros jorrando para fora das gráficas.

Não ter contribuído para atravancar o mundo com mais um livro faz, como se tivesse de repente chegado a um estágio diferente, com que Mitchell respeite Joe Gould pela autenticidade. Tratava-se, para Gould, de encontrar a máscara perfeita para o papel que representaria.

O Excêntrico Autor de um Grande Livro Misterioso e Inédito — essa era sua máscara. Escondido atrás dela, criara um personagem muito mais complexo, a meu ver, do que a maioria dos personagens criados pelos romancistas e dramaturgos de sua época. (Mitchell, 2003: 114)

O resultado das ponderações de Mitchell levam-no a ficar diante de um dilema: pode expor a Gould que sabe da não-existência da *História Oral*, e por força da integridade moral, ser obrigado a desmascará-lo. “Achei essa possibilidade dolorosa”, admite Mitchell

(Mitchell, 2003: 115). A História Oral, falsa ou não, era a tábua de salvação à qual Gould se agarrava para se manter na superfície. Afinal, ele não fazia mal a ninguém. Melhor deixar que ele continue vestindo em paz a máscara social.

Joseph Mitchell termina o texto acerca de Joe Gould dizendo que, mesmo sabendo da inexistência da História Oral, chegou a ir junto com outros amigos à procura dos textos, depois da morte de Gould, nos lugares em que Gould dizia tê-los deixado — com pessoas de confiança. Um amigo de Gould, o editor-chefe do *Long Island Press*, jornal diário publicado em Jamaica, no Queens, chamado Edward Gottlieb, insiste para que formem um comitê para procurar os textos de Gould, e insiste com Mitchell para que ele participe. “Você vai participar do comitê, não vai?”, pergunta, impaciente, a um relutante Mitchell, que responde sim, vai participar.

“Vou”, respondi, continuando a representar o papel que assumi na tarde em que descobri a inexistência da História Oral — papel que só agora estou abandonando. “Claro que vou.” (Mitchell, 2003: 138)

Por penosa que tenha sido a decisão, Mitchell afinal decidiu abandonar completamente o papel. Deixou isso claro ao final do texto acerca de Gould, publicado na revista. Confirmou isso com a nova prática que adotou desde o episódio. Nunca mais Mitchell publicou artigos jornalísticos. Com a história de Joe Gould encerrou sua contribuição para o Niágara de papel inútil a escoar pela superfície da Terra. Foi decisão bastante corajosa para um tímido como Mitchell. Afinal, não se fica impune num mundo — o dos jornalistas — em que todos estão ansiosos por serem publicados, seja para manter o jogo de vaidades, seja porque no fundo acreditam na importância do que fazem. É preciso publicar para ser visto, para estar no jogo. Mitchell deixou muitas pistas acerca de como iria se comportar. Terminar o texto dizendo que abandona um papel é uma delas. Outra está situada antes no relato. Mitchell menciona ter entrado em contato com uma pintora amiga de Joe Gould, Alice Neel, que, entre outras coisas feitas para ele, havia pintado um retrato de Gould. Mitchell liga para ela e consegue marcar um encontro. Pede para ver o quadro que ela havia pintado e descreve-o nesses termos:

O fundo era vago; ele parecia estar sentado num banco de madeira de uma sauna, esperando pelo vapor. As mãos ossudas repousavam nos joelhos ossudos, e as costelas estavam bem visíveis. Ele tinha uma genitália no lugar certo, outra no lugar do umbigo e uma terceira brotava do banco de madeira. Do ponto de vista anatômico, a pintura era fantasiosa e grotesca,

mas não particularmente chocante; a não ser pelo excesso de órgãos sexuais, tratava-se de um estudo preciso e sóbrio de um homem subnutrido de meia-idade. (Mitchell, 2003: 41)

A tela é definida por Neel com o título de *Joe Gould*, mas em seguida ela dá uma explicação a Mitchell, de que talvez pudesse chamar o quadro *Retrato de um exibicionista*. Explica que via nele um velho exibicionista trancafiado, não-aparente. E um exibicionista que talvez nem tivesse consciência de ser um. Mitchell reage a isso: “De repente percebi que, em minha cabeça, eu havia substituído o verdadeiro Joe Gould — ou pelo menos o Joe Gould que conheci — por um Joe Gould depurado, um Joe Gould póstumo” (Mitchell, 2003: 42). Pensando nele *a posteriori*, poderia tratá-lo com respeito. Exatamente por isso sente-se à vontade para contar o que quer que seja a seu respeito.

Como apontado anteriormente, no capítulo 2, para constituir o personagem o jornalista dispõe, como recurso, de olhos e ouvidos atentos. Joseph Mitchell *escuta* muito. Ele presta atenção além do que se espera de um jornalista. No caso de Joe Gould, ele o escuta ao longo de um tempo muito longo, e em diferentes estados de espírito, o que permite formar não só uma opinião consistente e multifacetada, mas mais completa. A partir dessa escuta, ele formula julgamentos, juízos de valor. Não os esconde, nem mesmo esconde as hesitações ou dúvidas que sente, do leitor. Mitchell diz:

(...) me mantive em contato com ele durante seus dez últimos anos na cidade. Ao longo desses anos, passei muitas horas escutando-o. Escutei-o quando estava sóbrio e o escutei quando estava bêbado. Escutei-o quando estava deprimido e manso — quando, como ele dizia, se sentia tão por baixo que precisava ficar na ponta dos pés para alcançar o fundo — e o escutei quando estava possuído por uma exaltação incoerente. Escutei-o tanto que consegui chegar a algumas conclusões e entender, ao menos em parte, o que ele falava quando estava muito bêbado ou muito exaltado ou ambas as coisas ao mesmo tempo, e pouco a pouco, sem ter essa intenção, aprendi a seu respeito coisas que talvez não fosse de sua vontade que eu soubesse, ou que, por outro lado, como ele tinha uma mente sinuosa e gostava de complicações, talvez fosse de sua vontade que eu soubesse — nunca vou ter certeza. (Mitchell, 2003: 38)

Além disso, Mitchell não se contenta também com a parcialidade do recurso ao sentido auditivo. Os olhos também se mostram desenvolvidos. Significa uma confluência de vários sentidos para melhor apreender a realidade que pretende abordar: pode-se dizer que Mitchell está *inteiro* com a atenção voltada para seu objeto. E que o objeto seja alguém é óbvio, nada desperta mais interesse para um ser humano do que outro ser humano.

João Moreira Salles, no posfácio incluído na edição brasileira do livro de Mitchell, embora o chame de “O homem que escutava”, inicia o ensaio com o relato de Mitchell postado diante de uma árvore no Sul dos Estados Unidos, munido de binóculos, apontados na direção de um pica-pau, a observar. “O passarinho fazia o que fazem os pica-paus: martelava o tronco de uma árvore”, anota Salles. Quase duas horas depois, tarefa concluída para ambos: a árvore está no chão e Mitchell pode finalmente deixar de olhar, uma tarefa que dificilmente outro ser humano se disporia a cumprir. Mais tarde, Mitchell diria: “Foi a coisa mais sensacional que já testemunhei” (Salles, 2003: 139).

Há mais coisas. É preciso, para Mitchell, tornar-se capaz de descrever estados psicológicos. Que ele deixe bem claro para o leitor que se trata dos estados psicológicos que é capaz de observar é sinal de honestidade intelectual. Trata-se de como Joseph Mitchell enxerga Joe Gould. Assim, na passagem em que vai se encontrar com a pintora Alice Neel, relata a interpretação que ela fornece a respeito de Joe Gould, a de vê-lo como um exibicionista e retratá-lo assim. A isso acrescenta como mudou também a avaliação (o estado psicológico) pessoal que fazia acerca de Joe Gould.

De repente percebi que, em minha cabeça, eu havia substituído o verdadeiro Joe Gould — ou pelo menos o Joe Gould que conheci — por um Joe Gould depurado, um Joe Gould póstumo. Esquecendo o desonroso ou transformando pouco a pouco o desonroso em honroso, como se tende a fazer quando se pensa nos mortos, eu o tinha respeitabilizado, por assim dizer. Agora, olhando para o rosto desavergonhado do retrato, eu lhe devolvi suas proporções e concluí que, se pudesse opinar sobre o assunto, de um modo ou de outro, o verdadeiro Joe Gould não ficaria nem um pouco aborrecido se eu contasse qualquer coisa que tivesse descoberto a seu respeito. Muito pelo contrário. (Mitchell, 2003: 42-3)

A força de atração de Joe Gould decorre do comportamento peculiar que adota. Gould interessa a Mitchell por ser, não um vagabundo qualquer, mas um vagabundo especial, que diz conhecer a língua das gaviotas e tem como projeto fazer a História Oral da humanidade, que faz performances de dança nas festas a que comparece, que atrai a atenção dele na mesma medida que provoca desconforto e constrangimento a muitos ao redor. Em outras palavras, o que Joseph Mitchell procura é a manifestação da singularidade: essa característica que praticamente define o fazer jornalístico, cujo discurso busca exatamente enfatizar o sem-número de vezes em que o singular se manifesta na face do mundo.

Mitchell está em consonância com a época que lançou sobre si um olhar microscópico — talvez mais *resolutivo* do que as teorias vastas que prevaleceram até o final do século 19, se se tomar Karl Marx e Friedrich Nietzsche como os mais representativos desse período. Segundo Agnes Heller, em “Estrutura da vida cotidiana”, o homem nasce inserido na cotidianidade e é aí que amadurece. Isso quer dizer: “O indivíduo *adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana em sociedade (camada social) em questão. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade*” (Heller, 2000: 18, grifos da autora).

Nesse sentido, ninguém melhor do que Joe Gould para subverter os princípios de Heller. Afinal, sujeito excêntrico que pode divertir turistas interessados em ver a *performance* do último boêmio do Greenwich Village, Gould é mestre da sobrevivência em meio à precariedade. É malandro que ginga conforme a música, mas tem mecanismos diferenciados quando agrados ao público não funcionam. Um dos recursos é abusar do ketchup das lanchonetes: misturado à água quente vira sopa de tomate. É a regra da sobrevivência: vale qualquer recurso, novos padrões podem ser fundados a qualquer fagulha da inteligência.

Gould funda novos princípios de encarar o mundo, e não só quanto à sobrevivência. O projeto principal, agora que abandonou os recursos da família rica, a educação formal recebida em Harvard, é escrever uma história oral, da vida cotidiana, do cidadão comum em meio a afazeres corriqueiros e pouco importantes. “Vou registrar a história informal de gente em mangas de camisa — o que o povo tem a declarar sobre seus empregos, amores, comidas, pileques, problemas, tristezas (...)”, declarou Joe Gould para Mitchell (Mitchell, 2003: 18). Um repositório da tagarelice humana. Obscenidades, observações nas paredes de banheiros do metrô. O comportamento dos bêbados. Festas regadas a gim, mexericos, discussões a respeito de reencarnação, controle de natalidade, amor livre, psicanálise, a vida noturna de bares e restaurantes, bandos de ratazanas que circulam antes do amanhecer por calçadas do East Side e do Harlem (Mitchell, 2003: 18-9).

Joseph Mitchell dá pistas de que o projeto de Joe Gould é apenas o delfrio de um louco excêntrico. Por exemplo: somente duas pessoas puderam ler o bastante para formular uma opinião a respeito do texto, o poeta e crítico Horace Gregory e o poeta e e. cummings. William Saroyan leu um ensaio de Joe Gould publicado na revista *Dial*, em 1929. Desejando tornar-se escritor, sentiu-se profundamente impressionado com o que leu, a ponto de

registrar num artigo para a *Don Freeman's Newsstand*, revista trimestral com cenas e personagens bizarras de Nova York:

Ele era fácil e despojado, e quase tudo o que se escrevia no país era difícil e empolado. Nada tinha a ver com nada; tudo era burilado demais; tudo era miserável; tudo era meio doentio; tudo era literário; e não se conseguia dizer nada com simplicidade. Toda a literatura americana tentava se encaixar numa forma ou noutra, e nenhum escritor, exceto Joe Gould, demonstrava imaginação suficiente para compreender que, quando o ruim chegou ao pior, não havia mais necessidade de forma nenhuma. Não era preciso colocar o que se tinha a dizer num poema, num ensaio, num conto, numa novela. Bastava dizer. (Saroyan *apud* Mitchell, 2003: 22-3)

Heller destaca o poder da espontaneidade, que se articula e se complementa, mas também menciona a importância da regularidade. Se a atenção estiver voltada para a tradição, o que se pode contar é a história dos grandes feitos. Mas Heller propõe nova visada: o trabalho *versus* a vida privada. E o fato é que o pragmático se impõe sobre outras dimensões.

Vale lembrar aqui, no que diz respeito a Joe Gould e seu projeto não colocado em prática, o que Roland Barthes fala a respeito da solidão do estilo. Em “A luta com o anjo”, ele menciona a *marca* que a solidão impõe aos escolhidos de Deus. Avança ainda mais quando menciona o problema do estilo em relação à língua e à literatura. Para Barthes, o estilo está além de ambos.

Acontece que Barthes vê no estilo um problema: “Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento”, “ele é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão” (Barthes, 2000: 10-1). Não é produto de uma escolha: “É a parte privada do ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora de sua responsabilidade”. O estilo é uma necessidade, um surto, a transmutação de um humor.

A fala é horizontal: os segredos na linha das palavras, tudo é oferecido, tem uso imediato. O estilo é vertical: mergulha na lembrança, “compõe a sua opacidade a partir de certa experiência da matéria”, é sempre um segredo (no corpo do escritor). O estilo “carrega o homem até o limiar do poder e da magia”. Tem origem biológica (no escritor) e está, portanto, fora da arte, “isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade” (Barthes, 2000: 11-2). Mitchell conseguiu transcrever personagens estranhos por conta de um estilo

inconfundível. Brendan Gill fala que a preocupação de Mitchell em trancar as gavetas diariamente para não ter frases roubadas era desnecessária, porque a frase não serviria a qualquer pessoa, em função exatamente desse traço pessoal, tão reconhecível quanto o de Mark Twain ou o de Ernest Hemingway (Gill, 1997: 316).

De certa forma, o que acontece com Joe Gould é esse tipo de mergulho no surto de um estilo tão poderoso que não pode ser dominado. Ou, por outro lado: o silêncio de Gould é talvez a radicalidade do estilo. Depois de abandonar a universidade, passar uma temporada entre índios medindo-lhes a cabeça, no período em que se interessou por eugenia, Gould tornou-se assistente de repórter policial do *Evening Mail*, até ser acometido pela idéia da História Oral, em 1917. Abandonou o emprego para começar a escrever, quando declarou com certa dose de solenidade: “Desde essa manhã fatídica, a História Oral tem sido minha corda e minha força, minha cama e minha comida, minha esposa e minha puta, minha ferida e o sal em cima dela, meu uísque e minha aspirina, minha rocha e minha salvação. É a única coisa que tem algum valor para mim. O resto é lixo” (Mitchell, 2003: 29).

Ele tem ambição de que um dia sua História Oral será lida com a mesma curiosidade acerca dos erros cometidos pelas pessoas de seu tempo como se lê *Declínio e queda do império romano*, de Edward Gibbon, “para ver o que os romanos fizeram de errado” (Mitchell, 2003: 36).

Mais do que vê-lo como um tipo de maluco — talvez nisso resida o gênio deste jornalista, aquilo que outros autores identificam como simpatia para com os deserdados —, Joseph Mitchell vê em Joe Gould “uma figura antiga, enigmática, spectral”, motivos suficientes para traçar-lhe um perfil. Por fim, acrescenta: “Um homem banido”. Joe Gould se soma a personagens bíblicos que povoaram a infância de Mitchell, “e que, por causa de transgressões que me pareciam misteriosas, haviam sido ‘banidos’” (Mitchell, 2003: 45).

Joseph Mitchell viveu melhor que ninguém o conflito entre ser alguém de repercussão e permanecer discreto, passar pela vida sem deixar marcas permanentes. Deixou. Sobre ele, não são poucos autores que dizem ser o modelo de texto que a revista *The New Yorker* almejava: elegante, refinado, sem deixar a contundência de lado. Nas palavras do colega de revista William Maxwell, o texto de Mitchell lembra “o som que fazem os carpinteiros quando estão construindo uma casa. Bang. Bang. Bang. Sem hesitações. Sem pregos tortos. Cada palavra sendo levada, por assim dizer, até o fundo da madeira” (Maxwell *apud* Mitchell, 2003: 146). Nenhum desperdício. E daí a obsessão por não entregar o texto enquanto não estivesse com o acabamento perfeito. Atitude que envolve tempo, maturação.

Outro dos camaradas que conviveu com Mitchell na revista, Brendan Gill, é ainda mais generoso na hora de fazer elogios: “Na opinião de muitos (que é sem dúvida a maneira modesta de dizer ‘na minha opinião’), o melhor escritor na *The New Yorker* é Joseph Mitchell” (Gill, 1997: 313). Um texto assim não se constrói da noite para o dia nem se nasce dotado com a habilidade. É preciso disposição, tenacidade, e uma dose bem concentrada de paciência.

Quando escreveu a respeito do amigo, Gill conta que ele se encontrava na casa dos 60 anos e, se antes levava meses para escrever, agora levava anos.

Uma conseqüência desse período longo de composição é o interesse que desperta entre editores e os colegas; todo mundo especula sobre a natureza do artigo sobre o qual Mitchell escreve no momento e sobre quando será entregue. Ninguém sonharia em colocar essas questões a Mitchell diretamente; essa seria uma violação impensável do nosso hábito de pretender que cada um de nós está engajado num projeto de grandes dimensões e delicadeza extrema, a menor referência ao qual provocaria sua redução a pó. Mais que qualquer outro escritor na revista, Mitchell cultiva a natureza secreta do seu trabalho até o último momento possível. Mesmo quando um de seus artigos foi posto nas oficinas e circula entre editores e checadores, ele pede aos amigos que esperem até que seja efetivamente publicado na revista antes de lê-lo; das dez ou quinze mil palavras que o artigo contenha, Mitchell, depois de uma agonia final de indecisão, pode querer alterar dois ou três adjetivos e ele deseja que somente a imaculada versão final seja vista ou julgada. (Gill, 1997: 314)

O que se ressalta aqui é a capacidade acima do normal de Mitchell de funcionar como testemunha: está ali para ver e/ou ouvir. Significa: voltar a atenção completamente para o assunto em questão. Salles prossegue o raciocínio: quantas pessoas observariam o pica-pau por tanto tempo? Alguns segundos, se muito, alguns minutos, “duas horas, não”.

Explicações:

Primeiro, porque isso exige disciplina e paciência: ficar ajoelhado no mato em completo silêncio é chato. Depois, porque um pica-pau bicando uma árvore não chega a ser um assunto danado de interessante. O segredo da escrita de Joseph Mitchell reside precisamente em contradizer essas duas afirmações. Contradiz a primeira revelando uma capacidade incomum de ter paciência, dom que se traduzirá numa obra construída em torno da escuta atenta e constante. Contradiz a segunda demonstrando que, quando se tem paciência, o que parece banal — um pica-pau bicando um tronco — pode ser extraordinário — um pica-pau derrubando uma árvore. A cada texto publicado, Joseph Mitchell provava que um pica-pau

estava prestes a fazer o impossível. Para nossa surpresa e, mais ainda, para nosso deleite, ao cabo de todo texto dele uma árvore vem abaixo, espantosamente. (Salles, 2003: 140)

Não há porque se espantar com a conduta. Salles deveria saber disso, é quem mostra os motivos: a paciência, a constância, o não arredar pé da cena, como faz o repórter apressado dos tempos contemporâneos, em que a demanda para a dispersão é sempre crescente: muitas pautas, pouco tempo para apurar ou redigir, desapareço para com a checagem, possibilidade de acesso a muita informação virtual, o que implica em incidência cada vez mais perigosa de informações truncadas. Uma das características que tornaram Mitchell lendário foi exatamente a lentidão para produzir cada texto: a mesma que exigia esforço do pica-pau. Salles o chama de “o escritor mais lento do mundo”, como também o editor, Harold Ross, havia chamado (conforme foi mencionado no início desta seção). Mas também: “O exemplo a ser seguido. Mitchell é o escritor dos escritores. Quem entende do riscado gostaria de ser igual” (Salles, 2003: 147).

De acordo com João Moreira Salles, Joseph Mitchell é o inventor de uma categoria nova para o jornalismo: o pequeno tema, e adverte para que não se confunda com o pequeno personagem. Mitchell se entristecia quando alguém dizia serem pequenos seus personagens. Embora não tenha vedetes, políticos, industriais, banqueiros, os escritos ressaltam o que há de extraordinário na vida cotidiana. Tal como o pica-pau que derruba a árvore.

O domínio da velocidade é também um controle do olhar: saber onde está o que é importante, sem se ater à opinião corrente. Trabalhando para a mídia, Mitchell propôs, silenciosamente, reverter a direção do fecho de luz dos holofotes para iluminar cantos obscuros e descobrir riqueza.

Em momento algum, Joseph Mitchell pareceu querer a perda de perspectiva social, motivo que o faz agarrar-se a personagens permanentes,⁷ a locais que representam valores de permanência e durabilidade. Se a vida real tem um fluxo avassalador e inesgotável, a representação da vida num artigo de revista apresenta o potencial de uma fotografia instantânea, capaz de congelar a cena da cidade para sempre, tal como se Mitchell fosse um equivalente em palavras ao que o pintor holandês Johannes Vermeer representou para a

⁷ O personagem de Mitchell agarrou-o de volta — o que seria para ambos tábua de salvação, no entanto, revelou-se peso morto que os afogou a ambos. Gould porque parece o personagem trágico “desenhado” para cumprir o destino inapelavelmente. Mitchell em decorrência de uma decisão consciente de fracassar, o que o aproxima de uma série de intencionalidades contemporâneas — o tema do escritor que fracassa é recorrente, passa por Stéphan Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), e desemboca em personagens de múltiplos romances do último século.

pintura: invasor cuidadoso da cena corriqueira, interessado no fragmento congelado da vida interior de uma cidade por meio de personagens em situações corriqueiras: ler uma carta, despejar leite numa tigela, no caso de Vermeer; vagar de bar em bar, conversar com gaiotas e contar histórias a turistas, no caso do Joe Gould recuperado por Mitchell.

Ou, para usar uma imagem mais próxima do universo cultural de Mitchell, a aproximação mais adequada talvez seja com a pintura de Edward Hopper, que representou



ilustração 10 Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942

figuras solitárias em ambientes urbanos (ilustração 10, ao lado). Mitchell admite isso quando se depara com Joe Gould: “Era um exemplo perfeito do tipo de excêntrico comum em Nova York, o notívago solitário” (Mitchell, 2003: 45-6). Hopper e Mitchell mostram que o mundo está aí, é um fragmento — passível de compreensão —, mas que não precisa ser necessariamente feio. Há feiúra demais no

mundo. Hopper se restringe ao prosaico, aquele lugar algo deserto que existe dentro do ser humano e que também se encontra do lado de fora. Uma melancolia palpável, manifesta nas cores. A mesma coisa com Mitchell: os estranhos nas narrativas que relata são o que há de concreto, humano, no projeto de apostar na tristeza, no desajuste, no desencontro. Mitchell é um organizador dessa tendência ao caos.

Joseph Mitchell se especializou em ouvir o que têm a dizer e em vê-los. Enxergar por trás da marca social da exclusão, que prefere fingir que ou bem não estão ali, ou serão vistos apenas para reforçar valores arraigados: não são eu, que sorte a minha. *Freaks* (aberrações), estranhos em geral, precisam aprender a conviver com esse olhar/não-olhar. A fotógrafa Diane Arbus foi outra que aprendeu a vê-los com atenção, até cuidado.

Depois de uma vida de cartão postal — infância privilegiada na Park Avenue, casamento feliz aos 18 anos, duas filhas adoráveis, fotógrafa da *Vogue*, sucesso — Diane Arbus viu o mundo vir abaixo. A separação, episódios depressivos, ela começou a freqüentar circos ambulantes, o show de *freaks* de Coney Island, no Brooklin, outro na rua 42 com a Broadway, entre *sex shops* e prostitutas. Fotografou Presto, o comedor de fogo, Jack Drácula, o homem tatuado; Gregory Ratoucheff, o anão russo; Seal-Boy, o menino-foca sem braços; Moondog, o percussionista de rua cego. Depois: travestis, transexuais, sadomasoquistas, pessoas com síndrome de Down numa festa de Halloween. Foi nessa

época, entre 1959 e 1967, que manteve amizade telefônica com Joseph Mitchell (Calligaris, 2003: E-14). Nunca se encontraram pessoalmente, embora passassem pelas mesmas ruas: uma com Rollei e Leica (marcas de câmeras fotográficas) no pescoço, outro com caneta e bloco de anotações no bolso.

Mitchell também era simpático a esses personagens, também conseguiu ver por baixo da capa social, entendia aquele universo à margem. Além do perfil de lady Olga, a mulher barbuda que sonhava ser estenógrafa, também perfilou o Comodoro Dutch, que organizava bailes anuais em homenagem a si próprio, e o Caolho Johnny Nikanov, que se proclamou “rei dos batedores de carteira”. Numa das conversas que mantiveram, Diane explicou seu interesse pelos *freaks*: “As pessoas atravessam a vida com medo de ter uma experiência traumática. Os *freaks* já nasceram com seu trauma. Passaram no teste da vida. Eles são aristocratas” (Calligaris, 2003: E-14). Era também recurso para administrar a própria melancolia. O *freak* continua vivo desafiadoramente: enfrenta a curiosidade, fascinada ou horrorizada, do outro.

No final dos anos 60, Diane começou a fotografar famílias aparentemente comuns, para descobrir nelas que o *freak* persiste dentro do que tem aparência “regular”, “convencional”. Até mesmo um escritor — Jorge Luis Borges — visto pelas lentes de Diane Arbus tem algo de muito esquisito. O curioso na obra dela é que geralmente se olha a esquisitice toda de uma vez, em exposições ou livros e o efeito é mesmo incômodo. Uma de suas fotos mais conhecidas mostra o gigante judeu — Eddie Carmel (ilustração 11, ao lado), que sofria de uma doença óssea — na sala de casa, ao lado dos pais, ambos de tamanho normal. Em conversa com Mitchell, contou: “Sabe como cada mulher grávida tem o pesadelo de que o filho poderia ser um monstro? Acho que consegui fotografar esse pesadelo na cara da mãe que olha para o filho, lá em cima, e parece pensar: ‘Meu Deus, isso não!’” (Arbus *apud* Calligaris, 2003: E-14).



Ilustração 11 Diane Arbus, *Eddie Carmel*, 1970

Aos 48 anos, em 1971, Diane Arbus deitou-se na banheira, tomou barbitúricos e cortou os pulsos. Mitchell continuou o desafio de ficar vivo, um pouco mais sozinho do que já era. Salvo talvez pela paixão resignada com que enfrentava o mundo corriqueiro. João Moreira Salles retrata essa faceta muito bem, ao dizer que Mitchell não raro interrompia o fluxo narrativo para fazer listas minuciosas do que vê diante de si, o que seria chato na mão de

um escritor menor, mas funciona muito bem quando se trata de um texto de Mitchell. Ele se aproxima, assim, do trabalho de Walker Evans, o fotógrafo americano que buscou essas marcas de objetos aparentemente insignificantes. “Evans e Mitchell são daquela estirpe de artistas capazes de provar que muito mais coisas na terra merecem nossa atenção do que poderíamos imaginar. Gente que se dedica à boa tarefa de nos aguçar a consciência do mundo” (Salles, 2003: 150).

Ao contar histórias de gente à margem, Joseph Mitchell conseguiu dar um recado interessante: a cidade é bem mais que o centro, está localizada também entre indivíduos corriqueiros, banais, deixados na posição desconfortável de não terem existência tranqüila. Curiosamente, Joseph Mitchell de algum modo partilhava — mesmo que só mentalmente — dessa condição. Casado, pai de duas filhas, jornalista contratado por revista de prestígio, ele teve vida aparentemente banal. Tal como o pica-pau mencionado anteriormente, derrubou uma boa quantidade de árvores. Mas o tombo, e o barulho, só agora se fazem ouvir, assim mesmo por um pequeno grupo de iniciados: jornalistas literários idolatram Mitchell, um ou outro de seus livros ganha reedição, um filme foi feito, com direção de Stanley Tucci (ele também atua, no papel de Mitchell) e Ian Holm no elenco, no papel de Joe Gould, mas de baixo orçamento e repercussão.⁸

O que Joseph Mitchell produziu em escala considerável foi uma história do indivíduo, do zé ninguém, do homem comum. Mas daquilo que não há de tão comum nele. Se preferir, uma história do perdedor, do “low life”, o sujeito cuja vida não tem muito valor. É quase um paradoxo: falar de alguém, no contexto de uma revista como a *The New Yorker*, é tirá-lo do corriqueiro, lançar um holofote sobre ele. Ao mesmo tempo, não se trata de enfeitar o que está debaixo do tapete. Uma situação conflituosa, de toda forma.

Um dos segredos desse processo de contar a vida cotidiana está em não tentar descobrir segredos, como faz o jornalista investigativo, mas relatar o que está ali, óbvio, e ninguém parece ter se dado conta. Pela capacidade de ouvir os outros indefinidamente, Mitchell quase nunca fazia entrevistas convencionais, com perguntas e respostas. Ouvia. Ouvia muito, até perceber o que lhe interessava. Uma vez contou como era o funcionamento desse mecanismo:

Acredito que, do ponto de vista da conversa, as pessoas mais interessantes são homens reunidos num bar, jogando conversa fora para combater a solidão. Também mulheres no sol

⁸ O filme se chama *O segredo de Joe Gould* (*Joe Gould's Secret*), mas recebeu, no Brasil, o título *Contos de uma certa Nova York*. Foi lançado em 2000.

em torno de seus bebês, falando sobre como foi a semana ou sobre o aumento do preço da carne. A melhor conversa é sem arte, sem cálculo. (Mitchell *apud* Salles, 2003: 151)

Numa passagem de *O segredo de Joe Gould*, Mitchell diz que o interesse do *historiador* Gould é pela conversa trivial, travada sem intenção prévia de provocar efeitos previstos. Gould queria extrair dessas conversas significados ocultos que a própria pessoa que fala nem se dá conta de que existam (Mitchell, 2003: 35).

Entretanto, a própria situação de extrema precariedade de Joe Gould — material e mental — parece comprometer o projeto. Numa passagem do livro, Mitchell relata os piolhos que atacam Joe Gould. Tenta dizer algo otimista, mas desiste. Pareceria presunção: “Um homem que não tem piolhos não está numa posição muito boa para minimizar o desconforto desses insetos diante de um piolhento (...)” (Mitchell, 2003: 69).

Joseph Mitchell atravessa um desconforto ao lidar com o fato cada vez mais seguro de que a História Oral de Joe Gould é um embuste, não passa de mania de um sujeito com problemas mentais. O jornalista fornece ao leitor um resumo do que seria o projeto de Joe Gould e depois, em estado de perplexidade, se dá conta de que aquilo não tem como prosseguir a bom termo. No entanto, depara-se com três frases no conjunto de textos que as revistas lhe apresentam como sendo trechos de História Oral que chamam a atenção. É um momento em que Gould “falara mais do que pretendia” — e note-se a semelhança do projeto de Gould, de registrar mais do que é a intenção daquele que fala, e o de Mitchell, de flagrar o momento exato em que isso ocorre em relação a Joe Gould. As frases que ele destaca dizem respeito às dúvidas de Gould de separar as pessoas entre sãs e insanas: “Eu consideraria o mais são dos homens aquele que melhor compreende o trágico isolamento da humanidade e prossegue calmamente na busca de seus propósitos essenciais. Acho que penso dessa forma porque sofro de delírio de grandeza. Acho que sou Joe Gould” (Mitchell, 2003: 76).

Na tentativa de situar esse sujeito dentro de sua própria história, Joseph Mitchell conta que depois de forçá-lo a lhe dar mais trechos da História Oral e com a renitente recusa de Gould, ele recorre a outros métodos: procura pessoas que contribuem com certo Fundo Joe Gould; lê recortes sobre ele em arquivos de três jornais; consulta arquivos da classe de Harvard de 1911; pesquisa genealogias da Nova Inglaterra (região natal de Gould) na biblioteca pública, para confirmar dados fornecidos. Em suma, desempenha papel de repórter que apura. Mas tem claro para si: só se puder ler mais capítulos da História Oral é

que poderá escrever o perfil. Os que Gould lhe forneceu ou indicou que procurasse com um amigo repetem sempre a mesma passagem, a da morte do pai de Joe Gould. Mitchell parece ter se convencido da existência de uma versão mais complexa, que Joe Gould colocou no porão de uma casa de campo de uma amiga para escapar de uma possível guerra que destrua os originais. Entretanto, a amiga mostra-se renitente na devolução, de acordo com o relato de Gould. Ela havia advertido que não queria essa situação de Gould ficar indo e voltando à casa de campo para importuná-la. Quando insiste, Mitchell tem que se contentar com a explicação de que a amiga está numa temporada na Flórida, sem data prevista para voltar. Mitchell sente que, se se envolver com outra matéria, perderá interesse pelo perfil de Gould. Mas não: Gould decide recitar de memória trechos — o que toma semanas e desenvolve o hábito de encontros repetidos, aos quais Mitchell não sabe mais como se furtar. Gould fala de si cada vez mais nos encontros noturnos no bar Goody's, encontrou um ouvinte perfeito, que faz isso profissional e pacientemente. Mas que também se esgota, começa a dar desculpas, a evitar o encontro com Gould, que vai à redação pelo menos uma vez por semana promover retificações (aumentativas, nunca corretivas ou diminutivas) no texto do perfil.

Quando publicado, o texto provoca alterações na vida de Gould, que passa a ser visto com consideração, quando antes existia apenas perplexidade ou, pior, franca hostilidade. Ele passa a ser bem tratado, inclusive por balconistas e garçonetes, que o chamam de Professor Gaivota. Vira uma espécie de boêmio residente de um bar, o Minetta, na parte leste do Greenwich Village: fica no bar escrevendo a História Oral e dá um ar de boemia ao local, em troca de jantar grátis. Recebe cartas e começa a se corresponder com alguns leitores — na verdade, tenta convencê-los a se tornarem colaboradores permanentes do Fundo Joe Gould. Significa: continuar a invadir a sala de Mitchell, que precisa mais que nunca pôr em prática sua paciência para a escuta.

Só há um jeito de se livrar de Joe Gould, resolve, transferindo a responsabilidade para outra pessoa. Joseph Mitchell decide então arrumar um editor para Joe Gould. Depois de promover um encontro ao qual Joe Gould falta — a editora não parecia estar à altura para seus elevados padrões —, decide combinar com outro editor um encontro “casual” e novamente Gould se mostra reticente quanto a expor sua obra para leitura. O editor chega a propor alugarem uma limusine para buscar os originais em Long Island, mas Gould recusa, sob argumento curiosamente profético: não quer trazer a obra para Nova York porque não acredita que seja uma cidade segura. “Acho que um dia desses a cidade inteira vai explodir e

virar fumaça”, argumenta (Mitchell, 2003: 106). Nada o convence a ir em busca da História Oral.

Ao fim do encontro, infrutífero, de resto, Joseph Mitchell finalmente explode. Se ele queria tanto publicar a História Oral, a ponto de ter dito que percorrera 14 editoras e foi recusado por todas, por que agora é tão reticente? Além disso, grande momento, Mitchell deixa claro que está desconfiado da inexistência da História Oral.

Essa frase saiu do meu inconsciente, e eu não tinha muita noção do que estava dizendo — só estava desabafando minha raiva —, mas no momento seguinte, ao olhar para Gould, tive certeza de que havia descoberto a verdade sobre a História Oral. (Mitchell, 2003: 107)

Depois de se sentir deprimido por ter desmascarado Joe Gould, Mitchell pondera que talvez ele já tivesse se dado conta disso há muito tempo: não tinha o gênio ou a determinação necessárias para concluir obra tamanha. É nesse momento que talvez Joseph Mitchell esteja falando mais (ou tanto quanto) a respeito de si mesmo do que de Joe Gould. “Escrever e reescrever. E, ou por ser preguiçoso demais, ou por ser perfeccionista demais, nem esses capítulos conseguira terminar” (Mitchell, 2003: 110). Está falando dos capítulos teóricos: supostamente, a História Oral tem capítulos teóricos entremeados a capítulos de relatos orais.

Parece cada vez mais claro perceber que Joseph Mitchell se vê em Joe Gould. Nesse preciso momento, começa a relatar que também uma vez se dispôs a escrever uma obra, mas que só a elaborou mentalmente. É um romance, imaginado quando tinha 24 anos e depois da leitura de *Ulisses*, de James Joyce. “Meu romance seria ‘sobre’ a cidade de Nova York”, ele escreve. “Seria também sobre um dia e uma noite na vida de um jovem repórter em Nova York. Ele é sulista e boa parte do tempo sente muita saudade do Sul. Considera-se um exilado do Sul” (Mitchell, 2003: 110).

O romance passa pelos mesmos locais que Mitchell gostava de freqüentar — o mercado de peixes Fulton, por exemplo, o cemitério de St. Paul, certas ruas do Lower East Side ou do Village, o Harlem. Mas nunca é concretizado, permanece apenas como exercício mental, ou tentativas esparsas de capítulo, numa viagem de metrô. Antecipa a capa, verde com letras douradas, e lembrar disso o deixa constrangido, “e passei a me sentir cada vez mais solidário com Gould” (Mitchell, 2003: 113).

Existe uma espécie de simpatia em Joseph Mitchell para com Joe Gould porque ele sabe que Gould tem muito de Mitchell em si, com diferenças importantes: Mitchell não

virou um vagabundo que perambula, mas perambula pelas ruas, à procura de aliviar de algum modo a solidão, a saudade do Sul, a sensação de exílio. Também sente simpatia por Gould não ter concluído a História Oral. Sabe que livros bons são raros, “raríssimos”, e o que existe de abundante na raça humana é livro.

Um livro a menos para atravancar o mundo, um livro a menos para ocupar espaço e juntar poeira e transitar, sem ser lido, da livraria para a casa, da casa para o sebo, do sebo para o brechó e de novo para outra casa e outro sebo e outro brechó e de novo para outra casa *ad infinitum*. (Mitchell, 2003: 113)

Joseph Mitchell descobre em Joe Gould uma faceta de redenção: em vez de permanecer no interior, como bobo da corte, escolheu platéia mais ampla e simpática, encontrou a máscara que lhe cabe com maior propriedade: a de Excêntrico Autor de um Grande Livro Misterioso e Inédito. Por trás dessa máscara, “criara um personagem muito mais complexo, a meu ver, do que a maioria dos personagens criados pelos romancistas e dramaturgos de sua época” (Mitchell, 2003: 114). Passada a angústia, Mitchell decide que o melhor é que Joe Gould prossiga com sua máscara, com a postura de velho trapaceiro animado, que pelo menos põe o coração no que faz.

Gould encontra ajuda inesperada de Sarah Berman, uma pintora que um dia se encontra com ele, em más condições, e escreve uma carta para conhecidos pedindo ajuda. Um dos argumentos dela:

Sempre achei que o inconsciente da cidade talvez esteja tentando se comunicar conosco através de Joe Gould. E que os párias da cidade talvez estejam tentando se comunicar conosco através dele. E que os mortos-vivos da cidade talvez estejam tentando se comunicar conosco através dele. Pessoas que nunca pertenceram a lugar nenhum. Pessoas que ficam sentadas naqueles terríveis bares escuros. Pobres velhos sentados nos bancos dos jardins, magoados, amargos, loucos — gente que nunca recebeu seu quinhão, gente que sempre ficou de fora, gente que nunca foi convidada. (Mitchell, 2003: 119)

Substituir o nome de Joe Gould pelo de Joe Mitchell é muito, muito tentador. Na seqüência dessa ajuda, uma benfeitora se encarrega de enviar sessenta dólares mensais a Gould, sob duas condições: permanecer anônima, e o dinheiro ser entregue a alguém de confiança, de modo que Gould não pudesse gastá-lo em bebida. Habitado a pernoitar em

albergues ou ao deus-dará, Gould volta a ter um lugar que pode chamar de casa. Mesmo que a princípio não se adapte a ele.

Um olho aberto para os fatos que correm sob o fluxo incessante de uma metrópole. Coisas que seriam tradicionalmente esquecidas, mas que de repente ganham relevo. Como a história de Joe Gould, o historiador do banal. Não é à toa que a história de Joe Gould acaba interessando àqueles que também são testemunhas apressadas da história: revistas. Em 1927, a *Exile*, editada por Ezra Pound, publica um trecho da História Oral em suas páginas, por intermédio do poeta e.e. cummings. Outras revistas também se interessaram: *Broom*, *Pagany* e *Dial*, essa última editada pela poeta Marianne Moore.⁹

Num estudo intitulado *A invenção do cotidiano*, o sociólogo francês Michel de Certeau faz distinção entre os conceitos de estratégia e tática. No primeiro caso, trata-se de cálculo das relações de forças, possível numa relação com a exterioridade. Nesse sentido, nacionalidade política, econômica ou científica, por exemplo, são modelos estratégicos. No que diz respeito à tática, é um cálculo que não pode contar com um próprio, portanto a fronteira foi borrada. Certeau:

A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo a distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. (Certeau, 2000: 46-7)

Mais uma vez, é bom lembrar: as reflexões de Certeau foram produzidas nas décadas de 70 em diante. Posteriores, portanto, ao trabalho de Joseph Mitchell. É ele quem fala, num texto publicado em 1939, também na *The New Yorker*, a respeito de um evento tradicional da cidade chamado Bisteca. Mitchell estava sempre à procura desses valores de permanência numa cidade em mudança. Ele fala do evento, que era tipicamente masculino até 1920, mas que “foi reestruturado pelas décima oitava e décima nona emendas constitucionais dos Estados Unidos”. Em seguida, a nota de humor: “A décima oitava emenda permitiu que homens e mulheres bebessem juntos”. (*The New Yorker*, 15/04/1939:

⁹ Joseph Mitchell, 2003: 61-2. A edição da revista *Dial* com o texto de Joe Gould é a de abril de 1929.

32) Mitchell mostra-se inclusive contra esses avanços, em demonstração de que até mesmo a postura de compreensão tem limites.

A festa era uma manifestação de gula e maus modos, até a entrada das mulheres. Comiam de acordo com uma etiqueta muito peculiar: o homem deveria comer sem facas, garfos, guardanapos e toalhas de mesa, com as mãos. A música era metálica, de bandas alemãs. “Anteriormente, a atração da bisteca era o homem que arrotasse mais, bebesse mais cerveja, comesse mais carne e ficasse com mais gordura nas orelhas”, explica Mitchell (*The New Yorker*, 15/04/1939: 32).

A presença feminina degenerou a festa, tornando-a mais comportada. “Smokings e mulheres apareceram simultaneamente”, conta Mitchell (*The New Yorker*, 15/04/1939: 32). Mas não é a mudança que lhe interessa, e o artigo passa então a discorrer a respeito de duas escolas tradicionais de bisteca, que, por convenção, decide chamar de escolas do Lado Leste e do Lado Oeste. Mitchell gosta de valores de permanência. “Era um homem de hábitos arraigados — o mesmo restaurante, as mesmas ruas, o mesmo tipo de ambiente. Suas melhores histórias são decorrência dos seus costumes: o gosto por bares anacrônicos, o fascínio pelo mercado de peixes, a obsessão por frutos do mar, o interesse por gente idiossincrática”, registra João Moreira Salles (Salles, 2003: 149).

É aí que a cidade pode mostrar o lado mais fascinante, nesse equilíbrio aparentemente precário entre valores de permanência e personagens fora do centro. De algum modo, esses valores são os que inquietam dois pensadores contemporâneos, Marshall Berman e Richard Sennett.

A partir das mudanças físicas provocadas pelo urbanista Robert Moses,¹⁰ Berman estabelece uma reflexão a respeito das mudanças comportamentais e de visão da cidade, principalmente a partir do livro de Jane Jacobs *Morte e vida das grandes cidades norte-americanas*, em que ela narra 24 horas na vida da Hudson Street, no Greenwich Village. Mesmo o panorama da dança contemporânea parece ter sido afetado pelas alterações no traçado da cidade, de acordo com Berman.

Sennett, por sua vez, dá visão bem mais amargurada e amarga da cidade em *Carne e pedra*. Depois da saída dos filhos de migrantes para outros pontos da cidade, a década de 80 viu a decadência completa do bairro, de acordo com Sennett. Washington Square virou

¹⁰ Berman (2003: 324) o chama de “provavelmente o maior criador de formas simbólicas na Nova York do século XX”.

espécie de supermercado de drogas. A Aids assola viciados, prostitutas, homossexuais. Muitos sem-teto. As pessoas deixam umas as outras em paz, de maneira estranha:

O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações. A dificuldade dos estrangeiros manterem um diálogo entre si acentua a transitoriedade dos impulsos individuais de simpatia pela paisagem ao redor — centelhas de vida não merecem mais que um lampejo de atenção. (Sennett, 1997: 289)

É um mundo bem diferente daquele por onde transitou Joseph Mitchell. Difícil saber se ele nutriria o mesmo tipo de simpatia por esses outros deserdados. A se medir pelo silêncio pós-1964, parece que não.

Nos anos 1950, a produção de Joseph Mitchell desacelerou, mas de mais a mais valia a pena esperar cada novo texto. Ele publicou cinco perfis nessa década. O primeiro deles foi um perfil da baía de Nova York, chamado “O fundo da baía”, que saiu na edição de 6 de janeiro de 1951. Puro Mitchell, desde o começo:

A maior parte da água da Baía de Nova York é oleosa, suja e contaminada. Os homens nos tubos de sucção de sujeira, as grandes dragas da baía, gostam de dizer que você poderia engarrafá-la e vendê-la como veneno. O fundo da baía é ainda mais sujo do que a água. Em muitos lugares, está coberta com uma colcha de borra que é composta de lodo, água de esgoto, lixo industrial e óleo coagulado. (*The New Yorker*, 06/01/1951: 36)

De acordo com Ben Yagoda, o método de trabalho de Mitchell consiste em ir do geral para o individual. “O fundo da baía, o fundo da mente: Mitchell está interessado em sondar todos os tipos de profundezas” (Yagoda, 2001: 266).

Outros perfis: Também publicou “A caverna” (28/06/1952), a respeito do mercado de peixe Fulton e o restaurante Sloppy Louie’s. “A flor linda” (04/06/1955), a respeito do especialista em ciganos Daniel J. Campion. George H. Hunter, “O túmulo do sr. Hunter” (22/09/1956). Harry Lyons, “Os ribeirinhos” (04/04/1959). Yagoda comenta: “Sua prosa vagarosa e imaculada era familiar, como eram seus temas: mortalidade, o mar, frutos do mar, e a estupidez do homem” (Yagoda, 2001: 266). Acontece que aos poucos ele foi além:

Mitchell estava sendo o pioneiro de um novo tipo de jornalismo literário, uma mistura de revelação pessoal, simbolismo profundo, pintura de retratos psicologicamente profundos, e o

'humor negro' que sempre preferiu, tudo se movendo num ritmo imponente à procura da verdade universal. (Yagoda, 2001: 266)

Joseph Mitchell praticou um tipo de olhar atento ao mundo, fosse com binóculos, fosse a olho nu, em confronto direto com objetos da realidade da cidade de Nova York, sejam personagens, sejam comportamentos. Mas Mitchell também praticou com intensidade um atributo do repórter convencional: a escuta. A diferença é que enquanto a escuta corriqueira é desatenta, percebe apenas sentidos superficiais e fragmentos que se destacam no discurso do interlocutor, Mitchell ouvia em demasia, e depois pensava muito acerca do que havia escutado antes de transformar em texto a fala alheia. Em 1952, Joe Gould teve um colapso na rua e depois de passar por dois hospitais, foi enviado ao Pilgrim State, em West Brentwood, Long Island, onde morreu, aos 68 anos de idade, em 18 de agosto de 1957.

Depois de publicada a segunda parte do texto relativo a Joe Gould, em 1964, Mitchell nunca mais publicou nada, embora tenha mantido as rotinas: todo dia, escrevia em seu escritório, ou visitava quadros no Metropolitan, almoçava no restaurante de peixes da estação de trem Grand Central. O pessoal da limpeza encontrava folhas de papel amassadas na lata de lixo da sua sala na *The New Yorker*, mas quando morreu os amigos procuraram a produção silenciosa de 30 anos e não encontraram. "Mitchell morreu sem deixar gavetas", diz Moreira Salles (Salles, 2003: 156).

Especulações existem, mas nenhuma certeza. Brendan Gill não avança muito, menciona de passagem (e com elegância, como quem concorda) um procedimento de Joseph Mitchell que dá arrepios em qualquer jornalista pós-Jayson Blair.¹¹ De acordo com Joseph Mitchell, o mais famoso morador do hotel Hartford House, situado na seção portuária do trecho mais antigo de Nova York, era um certo Hugh J. Flood, empreiteiro de demolição aposentado e de mal com a vida, de origem escocesa e irlandesa, durão, com 93 anos de idade. Depois que publicou um perfil dele na *The New Yorker*, os leitores

ficaram encantados com o senhor Flood e muitos deles fizeram esforços persistentes para entrar em contato com ele no hotel. De sua parte, Mitchell fez tantos esforços persistentes quanto: ele teve que dar um jeito para que dissessem que o senhor Flood estava em visita à filha em South Norwalk quando alguém procurava um encontro com o velho cavalheiro. A bem da verdade é preciso dizer que embora Mitchell tivesse escrito a respeito dele como se

¹¹ Em 2003, o jornal *The New York Times* trouxe a público a história do jornalista Jayson Blair, que inventou fontes, aspas, personagens, enfim, fraudou reportagens e permaneceu impune por quase um ano. Junto com ele, foram demitidos o editor-executivo Howell Raines e o secretário de redação Gerald Boyd. Demissões, no entanto, não são suficientes para resolver o problema de credibilidade do jornal junto aos leitores.

fosse uma pessoa real, o senhor Flood era uma invenção — um compósito de vários velhos senhores que Mitchell conhecia e, mais importante, dos próprios devaneios de Mitchell a respeito do envelhecimento e morte. (Gill, 1997: 316)

Existe um procedimento que causa polêmica, exatamente porque desrespeita o princípio de veracidade, tão caro ao jornalismo. Somente quando o texto foi publicado como livro, em 1948, Mitchell anotou, numa nota introdutória, que o sr. Flood não existia: “Combinado nele estão aspectos de vários homens que trabalham ou circulam no Mercado de Peixes Fulton, ou que fizeram isso no passado” (Mitchell *apud* Yagoda, 2001: 401). O problema aqui parece girar em torno não de ser real, mas de parecer real. Em outras palavras, aquilo que se convencionou chamar de verdade é abolido em prol do que “parece” ser verdade. Ninguém reclamou, à época. Mas há que se considerar o peso atribuído à questão do conceito de “compósito”. Agregar partes diferentes da realidade, compromete a realidade? Sim, se se considerar que o seqüenciamento de fatos deve ser seguido estritamente. Entretanto, considere-se outra possibilidade: todo texto, por mais completo, é uma moldura, seja na formulação, na escolha do repertório de palavras, no encaminhamento. De modo que, guardada a importância de o relato ser verídico, ou seja, de manter relação com fatos que de fato aconteceram, pode-se permitir em circunstâncias especiais ao jornalista que tome um pouco de liberdade. A única questão realmente severa a se considerar é que o autor do texto deveria ter a conduta firme, todas as vezes, de deixar isso claro para o leitor desde o princípio.

Para Gill, nenhum problema. Historiadores podem colocar Mitchell de lado enquanto escritor factual, mas ele se sentia mais confortável quando “escrevia ficção disfarçada” e acrescenta: “Existe uma longa e honrosa tradição entre escritores em muitas línguas de misturar e fazer o melhor dos dois mundos de fato e ficção” (Gill, 1997: 317). Gill dá a impressão de que Mitchell se sentia confortável nessa posição, mas o fato é que o texto relativo a Joe Gould tem uma densidade forte: Mitchell desconfiava da inexistência da História Oral há tempos.

Então, resolveu trazer à história a público. Mitchell nunca mais publicou e nenhum rastro de texto foi encontrado nas gavetas vazias de sua sala na revista. Quando resolveu abandonar o papel que representava, de acreditar na existência da História Oral de Joe Gould, Mitchell também parou de representar socialmente o papel de jornalista e ou escritor.

Um dos mais talentosos herdeiros intelectuais de Joseph Mitchell é Gay Talese, que curiosamente nunca trabalhou para a revista *The New Yorker*. Ele argumenta, no prefácio do livro *Fama e anonimato*, que é possível conseguir um grau mais profundo na relação entre jornalista e fonte. Nas palavras de Talese:

Eu procuro seguir os objetos de minha reportagem de forma discreta, observando-os em situações reveladoras, atentando para suas reações e para as reações dos outros diante deles. Tento apreender a cena em sua inteireza, o diálogo e o clima, a tensão, o drama, o conflito, e então em geral escrevo do ponto de vista da pessoa retratada, às vezes revelando o que esses indivíduos pensam durante os momentos que descrevo. Esse tipo de *insight* depende, naturalmente, da cooperação total da pessoa sobre a qual se escreve, mas se o escritor goza de sua confiança, é possível, por meio de entrevistas, fazendo as perguntas certas nas horas certas, aprender e reportar o que se passa na mente de outras pessoas. (Talese, 2004: 10)

Portanto, o que está em jogo aqui é a possibilidade de o narrador jornalístico sair dessa posição de um narrador com visão “de fora” (saber menos que a fonte) e se encaminhar para a esfera de se tornar um narrador de visão “com” (saber tanto quanto). É um passo importante para situar o jornalismo num patamar distinto do que alcançou até agora, embora normalmente seja visto como um passo arriscado, porque envolve novamente a discussão das fronteiras do real, que o jornalismo convencionou entender de maneira simplificada: somente aquilo que permite verificabilidade.

Neste capítulo foi possível perceber um tipo de tratamento especial que o perfil adquiriu nas páginas de *The New Yorker*. Começou-se a produzir perfis de pessoas reconhecidas, famosas, mas aos poucos a atenção foi dirigida para o ser humano comum, só aparentemente desprovido de interesse, e daí se retirou o material para consolidar um dos mais consistentes gêneros do jornalismo, embora também um dos mais difíceis de dominar. É possível mesmo que, em função dessa consistência necessária para a produção do perfil, ele tenha sido colocado em segundo plano na produção jornalística convencional, seja por conta do tempo, seja por um recorte necessário por parte do jornalista para escrever perfil. Ele deixa de ser mero angariador de informações quantificadas de fontes para se tornar articulador qualificado dos acontecimentos e do que significam. Para escrever um perfil, não é suficiente ser jornalista com habilidade descritiva, embora esta seja uma das qualidades necessárias e nem por isso menor: fazer uma boa descrição é tarefa que exige cuidados. É preciso ir além, descobrir naquele personagem da vida real o que realmente o

coloca em posição destacada, que tipo de drama ou de relação intensa ele vive e que o torna apto a se tornar perfilado. Para usar a terminologia junguiana, é necessário compreender o arquétipo predominante, e saber destacá-lo da moldura da experiência comum.

É um gênero que procura mostrar ao leitor que aquele sujeito com o qual muitas vezes ele mantém conversação a respeito de trivialidades tem lados mais profundos, às vezes mais dramáticos ou misteriosos, que ele nem desconfiava serem possíveis. Algo que poderia ser qualificado como densidade humana, que perpassa experiências de todos, mas que o jornalismo convencional insiste em esquecer que existe, para privilegiar os mesmos atores “importantes”, capazes de articular de modo mais “adequado” a realidade circundante.

Deve-se cogitar também que a não compreensão sistematizada de como produzir um perfil tenha levado o gênero a ser produzido de forma inconsistente por outros veículos e jornalistas. No caso de *The New Yorker*, foi como se uma escola informal de produção de perfis tivesse se estabelecido ao longo das décadas de existência da revista. Ela conseguiu um grupo de repórteres especialmente interessados em se dedicar ao gênero e soube, do ponto de vista de condução, dar liberdade e estímulos necessários para que houvesse desempenho e aprimoramento do perfil. Isso, para nem mencionar os outros gêneros nos quais a revista se destacou.

Fica claro que, mesmo na produção jornalística tradicional, normalmente pautada pela pressa, é importante estimular, criar ambiente e condições propícias se se deseja produzir algum tipo de avanço. Caso contrário, corre-se o risco de reproduzir sempre o mesmo acerca do mesmo. Leva-se tempo para colocar em discussão os limites, por exemplo, dessa presença do narrador, seja naquilo que descreve, seja para alcançar níveis mais densos de angulação, como foi dito nas páginas anteriores a respeito do trabalho de Gay Talese. O narrador jornalístico parece incomodado com o recorrente discurso da objetividade e lança-se em novas direções, mas sempre a partir dessa plataforma, ou seja, sabedor de que é necessário manter como horizonte os paradigmas da atividade.

Ao dizer que é possível reportar o que se passa na mente de outras pessoas, salvaguardadas as condições especiais para que isso aconteça, Talese coloca em discussão um novo patamar que o trabalho jornalístico pretende atingir, e há, evidentemente, legitimidade nessa demanda. O que esse jornalista contemporâneo problematiza no texto é exatamente o procedimento que vinha sendo proposto ou produzido pelos jornalistas da *The New Yorker* anteriormente analisados. Lillian Ross, John Hersey, Truman Capote e

especialmente Joseph Mitchell desejaram produzir fotografias humanas, mas tiradas pelo lado de dentro de outros seres humanos.

Dentre os jornalistas selecionados para ter a produção analisada nesta tese, somente Lillian Ross permanece viva até a conclusão deste trabalho. Em agosto de 2006, ela foi convidada para a Festa Literária de Parati, no estado do Rio de Janeiro. O autor deste trabalho foi até o evento com o objetivo de fazer entrevista com Lillian Ross. A respeito da natureza do trabalho de apuração jornalística, entre outras coisas, ela explicou: “Você não diz o que uma pessoa pensa ou sente, você mostra o que uma pessoa pensa e sente” (Ross, L., 11/08/2006).

Isso é importante porque faz uma distinção técnica e operacional de como produzir jornalismo com vantagens qualitativas: em vez de simplesmente adotar um ponto de vista e manifestá-lo num discurso autoral, mesmo que disfarçado em suposta objetividade, “transferir” esse ponto de vista mediante um relato que, ao mesmo tempo em que contempla o pensamento do autor da matéria jornalística, deixa manifestas as idéias das “fontes”, complexifica o processo e o torna mais próximo da verdadeira tarefa do jornalista: tornar-se testemunha qualificada das instâncias múltiplas do presente, em vez de simplesmente tornar-se porta-voz de atores acostumados aos papéis de liderança.

CAPÍTULO 4 REVISTA REALIDADE

Este capítulo se concentra em um panorama sucinto do que foi a produção de revistas na história da imprensa nacional (subseções 4.1.1 até 4.1.5) e discute o que constitui revista em contraponto a jornal. Em seguida, analisa a participação da revista Realidade na constituição do perfil de um país (seção 4.2), principalmente a partir do trabalho de quatro jornalistas: Roberto Freire, Narciso Kalili, Luiz Fernando Mercadante e José Hamilton Ribeiro, analisados nas subseções 4.2.6 até 4.2.9.

4.1. Revistas brasileiras

A distinção conceitual entre revista e jornal não é muito clara na historiografia da imprensa brasileira. A bem da verdade, nunca foi. Nem mesmo entre os produtores (jornalistas, editores etc.) as definições algum dia foram colocadas na mesa, devidamente discutidas para só então serem praticadas. Quem produz tem como desculpa não conseguir avaliar o alcance da atividade, o que não se pode dizer dos historiadores, especialistas que se debruçam sobre eventos históricos com o devido distanciamento proporcionado pelo tempo. Estes deveriam mapear o terreno sobre o qual discorrerão, para só então chegar às conclusões. Quando se trata de Brasil, o que se descobre é que sequer o mapeamento completo foi produzido.¹ Não é raro acontecer de uma revista ganhar nome de jornal. Em 1813, ao ser lançada aquela que a historiografia considera a segunda revista do país, *O Patriota*, ela trazia como subtítulo *Jornal Literário, Político e Mercantil*. Em 1837, a revista *Museu Universal* tinha como subtítulo *Jornal das Famílias Brasileiras*. Em 1863, uma revista chamou-se *Jornal das Famílias*. A *Estação*, revista lançada em 1879, tinha como subtítulo *Jornal Ilustrado para a Família*. Os exemplos se multiplicam.

Uma definição de revista é fornecida por Lucy Niemeyer na tese *O design gráfico da revista Senhor*. Para ela, revista é “publicação feita a intervalos regulares sob a forma de feixe de páginas encadernadas (seja por que técnica for), em que são apresentadas, em seqüência, matérias feitas de textos verbais e/ou visuais, que abordam um certo âmbito de

¹ A historiadora Heloisa de Faria Cruz organizou um livro chamado *São Paulo em revista*, que traça um panorama bastante completo de revistas paulistas entre 1870 e 1930. Em 1994, a Biblioteca Nacional republicou o *Catálogo de periódicos brasileiros microfilmados*, cuja edição original é de 1985. Essa publicação relaciona 7.400 títulos de periódicos brasileiros dos séculos XIX e XX, mas somente os que foram microfilmados, não constituindo, portanto, a totalidade de títulos. Agrava que não se faz a distinção entre jornais e revistas, nem existe informação detalhada a respeito da publicação (editor, tiragem, preço etc.).

temas sob enfoques determinados” (Niemeyer, 2002: 28). Entretanto, essa mesma definição pode ser aplicada a jornal. Mais adiante, a pesquisadora fala da leitura não-linear que o leitor de revista tem a liberdade de fazer, iniciada de qualquer ponto, sem prejuízo. Em vez do contraponto com jornais, ela prefere a distinção com livros: “A leitura de revista, contrária a de livros, é desinvestida do ritual daquele do livro, que pressupõe concentração de tempo, de dedicação” (Niemeyer, 2002: 28). Faz sentido a aproximação com livros, posto que, no que diz respeito a jornais, o tipo de leitura descompromissada também se aplica.

A confusão existe desde sempre. Por exemplo, a historiografia nacional não tem dúvidas de tratar o *Correio Braziliense*, a publicação que Hipólito da Costa fundou em 1808, de jornal. O jornal de Hipólito tinha formato mais próximo ao de livro do que ao de qualquer outra coisa, além de possuir periodicidade que o afasta do conceito de jornal: era mensal. Teve um total de 175 números, que variavam entre 96 e 150 páginas, era impresso em Londres, na oficina de W. Lewis. Além disso, era deficitário, como lembra o historiador Carlos Rizzini: “Hipólito foi [...] o primeiro a dar com a cabeça no muro que por longos anos desanimaria a imprensa, reduzindo-a a circunstancial aventurismo: o custeio” (Rizzini, 1957: 30). Esse problema afetou durante muito tempo a produção de revistas no país.

Na introdução do primeiro número do *Correio Braziliense*, em que pese o subtítulo chamá-lo de *Armazém Literário*, e armazém ter proximidade conceitual com revista, Hipólito da Costa diz escrever jornal. Ele fala de um “nós” português para dizer que portugueses foram os primeiros promotores “de jornais públicos, na Europa” (Costa, 1808 [2001]: 4). Depois se pergunta se era a nação que, tendo comprado a liberdade e a independência com jornais políticos, se transformou na única nação sem esses recursos, “necessários a um estado independente o qual poderá algum dia rivalizar, pela sua situação local, em que a natureza pôs o vasto Império do Brasil, com as primeiras potências do mundo?” (Costa, 2001 [1808]: 4).

Ana Luiza Martins menciona, no estudo *Revistas em revista*, que era muito freqüente, no Brasil, a produção de revistas em formato de jornal, com folhas soltas, *in folio*, além do problema da nomenclatura (os donos, editores, redatores, não raro chamavam o jornal que faziam de revista) o que torna problemático saber o que exatamente era revista, o que foi jornal. “Interessados em qualificar a sua publicação, assumia-se uma projeção idealizada da revista, conferindo-lhe superioridade frente ao jornal”, ela escreve (Martins, 2001: 69).

“Por vezes, um jornaleco era anunciado pelo seu fundador como revista, valorizando o empreendimento.” No início do século XX, Lima Barreto, ao lançar a revista *Floreal*, em 25 de outubro de 1907, não ajudou muito, porque dizia sentir estar o público tão habituado ao jornal “que fomos buscar numa revista estrangeira um modelo que participasse das duas cousas” (Barreto *apud* Martins, 2001: 72, grifos dela). Ele continua:

Assim é que, nesta, uma parte será toda consagrada à matéria habitual das revistas e a outra, dividida em seções, será como que um jornal de quinze em quinze dias, onde serão examinados, tratados, explanados, segundo as nossas forças e aptidões, os acontecimentos de toda a ordem que se houverem passado em nosso meio. (Barreto *apud* Martins, 2001: 72, grifos dela)

Na passagem do jornal para revista, corria-se o risco do exagero, a ponto de a revista muitas vezes ganhar um formato muito semelhante ao do livro, como informa Ana Luiza Martins:

A tradicional evolução do jornal para a revista, observada nos primórdios de todo o periodismo, reiterava o equívoco. Com freqüência, as revistas surgiam originalmente em forma de jornal, de custo mais baixo, para, em seguida, transformarem-se em revista periódica, abandonando o formato tablóide, as folhas soltas, incorporando uma capa que facilitava o manuseio e conferindo-lhe a configuração de brochura, quase um livro. (Martins, 2001: 73)

Quando o Departamento Nacional de Estatística publicou um catálogo da imprensa periódica no Brasil em 1931, restringiu o alcance às publicações dos anos de 1929 e 1930. O interessante é que se pode ver como se caracterizam publicações. A iniciativa do estudo foi do diretor do Departamento, C. Tavares Bastos. Na apresentação, fica claro que não se vai tratar apenas de jornais e revistas, “mas todo e qualquer impresso que aparece com certa regularidade” (Estatística, 1931: iii). Ou seja, bastava a publicação ter regularidade para receber atenção e ser destacada no levantamento. O texto prossegue: “É assim que nela figuram, além de jornais e semanários de toda natureza, almanaques, revistas didáticas, publicações de propaganda comercial, privativas ou não, enfim qualquer publicação cotidiana ou intercadente” (Estatística, 1931: iii).

Essa confusão conceitual mudou no final do século XIX, quando uma imprensa mais competitiva “e a divisão entre o jornalista e o literato conferiram à revista um texto mais

elaborado, outro cuidado gráfico, eventualmente melhor fatura” (Martins, 2001: 69). O contato com revistas do exterior também ajudou nesse processo. Mas o que fica patente com essa dificuldade de denominação é o estágio precário em que se encontrava o jornalismo brasileiro, às vésperas de tornar-se grande empresa e, por exemplo, com falta de legislação específica.

Muniz Sodré, um dos teóricos contemporâneos da comunicação, tem um capítulo dedicado ao tema revistas no livro *A comunicação do grotesco*. Para ele, a revista brasileira se define como extensão da imprensa diária. Mais, a revista “sempre foi definida pela ilustração” (Sodré, 1971: 40), o que é claramente um equívoco. Ele diz ainda que, até cerca de 1945,

as revistas (*Cena Muda, Paratodos, Cinearte, Vida Doméstica, O Malho, Careta, Revista da Semana* etc.) primavam pela ilustração, mas estruturalmente distinguiam-se pouco dos jornais. Os repórteres eram meros noticiaristas ou articulistas. As fotografias eram estáticas, a paginação rudimentar — geralmente feita pelo próprio secretário da revista. (Sodré, 1971: 40)

Para se notar quão problemática são as definições apresentadas por ele, considere-se que o pesquisador se refere ao *Pasquim* como sendo revista (Sodré, 1971: 43).² Ele diz ainda que *O Cruzeiro* foi responsável por dinamizar a reportagem, embora admita que essa reportagem tinha caráter sensacionalista. “E num país de dimensões continentais, sem maiores limitações de censura, o campo era vasto e variado para *O Cruzeiro*” (Sodré, 1971: 41). O mundo nas páginas da *Cruzeiro* era mesmo uma sensação: índios perigosos, discos voadores, políticos de fraque e ceroula. Com o avanço da televisão ao longo dos anos 1960, o crescimento de agências noticiosas, o aprimoramento dos segundos cadernos, as revistas se viram forçadas a mudar o tipo de jornalismo que faziam.

Muniz Sodré define o que são as quatro características econômicas da indústria de revistas nestes termos: 1) alta concentração de títulos em somente duas editoras, Bloch e Abril; 2) acessibilidade do mercado, quer dizer, pequenos capitais e boas idéias para gerar o sucesso de uma revista; 3) grande vulnerabilidade, ou seja, “a fórmula de uma revista está sempre diretamente ligada a fenômenos sociais e econômicos de duração imprevisível” (Sodré, 1971: 43); e, por fim, 4) influências conjunturais, em outras palavras, variações sazonais, como escândalos, mortes de pessoas eminentes etc. O primeiro desses fatores

² Não é o único. Joaquim da Fonseca chama o *Pasquim*, lançado em 1969, de “uma revista em formato de jornal” (Fonseca, 1999: 206).

listado por Muniz Sodré não faz mais sentido, posto que o país tem hoje um número relativamente grande de editoras que se arriscam no mercado de revistas e conseguem retorno financeiro, como as editoras Três, Globo, Brasileiros, Alvinegra, Símbolo. Além do que, a editora Bloch entrou em crise e teve falência decretada em agosto de 2000, o que deixou o mercado para ser atividade disputada com folga pela Editora Abril. Acresça-se a isso o fato recente, em outubro de 2007, da compra pela Abril da Chinaglia Distribuidora, empresa que atua no ramo de distribuição de publicações desde a década de 1940, e detém perto de 30% do mercado de distribuição. Com a aquisição, criou-se uma nova empresa, a Treelog S.A. Logística e Distribuição, unificada com a Dinap (Distribuidora Nacional de Publicações), que era a empresa de distribuição da própria Editora Abril, responsável por cerca de 70% do mercado de distribuição.

A questão pode ser desdobrada em várias outras. Almanques devem ser compreendidos como revista ou fazem parte de categoria própria? A historiadora Heloisa Cruz inclui em *São Paulo em revista* vários títulos de almanques no levantamento que fez de revistas paulistas publicadas entre 1870 e 1930. Em que pese muitas vezes as publicações de quadrinhos não terem variações temáticas, como acontece com as revistas “convencionais”, são chamadas de “revistas em quadrinhos” e, só por isso, podem ser entendidas como revistas? Qual o critério, seja para a inclusão, seja para a exclusão desse enorme contingente de publicações?

O primeiro jornal a publicar quadrinhos no Brasil foi o *Diário de Notícias*, de Orlando Dantas, em 1932 — e começou com a publicação de tiras do marinheiro Popeye, distribuídas no Brasil pelo King Features Syndicate. Dantas havia trabalhado na direção do *Diário de S. Paulo*, de Assis Chateaubriand, de onde saiu para fundar o próprio jornal. Na briga que vinha estabelecendo com Roberto Marinho pela liderança do mercado de jornais, o *Diário de Notícias* de Dantas desempenhou mais tarde um papel contraditório, mas importante, na campanha contra os quadrinhos (Silva Junior, 2004: 130 ss.).

Raras as revistas, como *Realidade*, que deixam saudades para leitores quando cessam de circular. Em boa parte dos casos, exatamente em função da não resposta deles é que interromperam a circulação. José Joaquim Pessanha Póvoa, editor da *Revista Dramática*, que teve 22 números editados e começou a ser produzida em 1860, escreveu, na última edição:

REVISTA DRAMÁTICA. — Até hoje tenho publicado vinte e dois números e nesses, dos colaboradores que tive, os quais só se entusiasmarão com a idéia, mas não me auxiliavam no

trabalho, publiquei alguns artigos, que numero seis. Só, tenho sustentado a parte literária; só, tenho tido o prejuízo na publicação. — A REDAÇÃO. (Póvoa apud Freitas, 1915: 471)

Não existem, além disso, ou existem muito parcimoniosamente, dados quantitativos sobre difusão e circulação de revistas no país, a não ser de forma assistemática, descontínua. “Via de regra, principalmente até a segunda metade deste século, as folhas e revistas culturais e de variedades não traziam quaisquer informações sobre circulação e difusão, tais como tiragens, assinaturas distribuídas, venda avulsa etc.” (Cruz, 2000: 137).

Produzir revista é tarefa complexa em todas as partes. Vai desde a concepção do que possa agradar o público — revista é empreendimento para público amplo e isso vale mesmo para a segmentação que o setor tem visto nas últimas décadas — e passa por diversas fases. A primeira, conseguir colaboradores e possíveis anunciantes. Obter papel, escolher a tipologia, desenvolver projeto gráfico, fazer registro comercial, estabelecer uma sede. Descobrir gráfica adequada ao produto, distribuí-lo, ou seja, angariar assinaturas, fazer chegar à casa de cada um dos assinantes o exemplar, na data correta, fazer acordos com bancas de jornal — antes dessa instituição, editores de revistas no Brasil se socorriam de pontos estratégicos, geralmente de grande concentração humana, como charutarias, hotéis, estações ferroviárias, teatros, livrarias, que, aliás, sempre foram poucas no país. Além disso, implica em convencer, simbolicamente, o leitor a se interessar, porque a concorrência não se estabelece apenas entre outras revistas disponíveis no mercado, mas em relação a outras mídias — jornal, rádio, televisão, cinema, internet etc. Trata-se, uma vez conseguido o assinante, de mantê-lo, e aí os expedientes também se multiplicam: brindes, concursos, promoções no preço para assinante. Acresça-se a esse quadro um diferencial no preço provocado pela tiragem — quanto maior a tiragem, menor pode ficar o preço do produto, até determinado limite. Quando uma iniciativa tão cheia de etapas e de muita complexidade termina por fracassar, a explicação não deve ser procurada em um, mas numa sucessão de fatores. Resumidamente, pode-se dizer que fazer revistas é uma decisão que compreende três setores distintos: captação, edição, distribuição. Um dos problemas no Brasil para sustentar revistas foi o fato de os envolvidos no processo em geral ignorarem essas dinâmicas e não convocar especialistas para cuidarem de cada setor, separadamente, e exclusivamente se envolver com suas respectivas atribuições. Um dos motivos para entender o descompasso das revistas é exatamente o fato de, em um bom número de casos,

editores terem se incumbido de desempenhar mais do que o papel — complexo em si — e se aventurarem num dos outros setores.

Ana Luiza Martins, no estudo *Revistas em revista*, fala a respeito da inviabilidade da revista literária e dá como exemplo a *Revista Literária*, de 1895. Mesmo com colaboradores, dois diretores (Amadeu Amaral e Maximo Pinheiro Lima), um secretário (Luís Carneiro), a revista

desapareceu no primeiro ano de vida, vítima de todos os males que acometiam empreendimentos extemporâneos em relação às demandas e/ou mercados: falta de público, imprevisto da iniciativa, precariedade de administração, irregularidade dos colaboradores, mais ainda por tratar-se de periódico semanal. (Martins, 2001: 277)

Revista cumpre ao mesmo tempo a função de documentar um passado de maneira textual e iconográfica. Faz isso de maneira aparentemente lúdica, uma vez que proporciona leitura leve, relativamente amena, além de ser dirigida a público amplo, na maioria dos casos. Revistas trabalham, ainda, com perspectiva de ser produto voltado para lucro. Nesse sentido, não se esquivam de fornecer visões fragmentadas, moduladas, da realidade.

No caso brasileiro, como de resto em quase toda parte do mundo, jornais dedicam-se à imprensa política, enquanto revistas ficam com a imprensa literária. Ou pelo menos foi essa a visão que se sustentou no discurso da historiografia da imprensa. Nem sempre a relação supostamente natural entre o jornalismo de revistas e um tipo de texto de teor mais literário — como se o âmbito da literatura excluísse política ou o contrário, se o âmbito político não pudesse comportar literatura —, foi visto com bons olhos, no entanto, como se falou, no capítulo 2, a respeito do levantamento promovido por João do Rio, ao entrevistar escritores e perguntar como a atividade de redação afetou o desempenho literário.

Há um agravante no estudo das revistas. Poucos foram os historiadores que se debruçaram a respeito do assunto e, quando o fazem, não raro dedicam-se ao conteúdo, sem mencionar informações importantes, como a data de início ou final da publicação, a periodicidade e eventual intermitência, o nome do editor, do diretor, o local da publicação, a editora e a gráfica, os nomes dos colaboradores. Quando lançou *História de revistas e jornais literários no Brasil*, Plínio Doyle (1906-2000) mencionou, em advertência logo no início do livro, essas dificuldades, e disse que as publicações especializadas “pouco informam a respeito, e, na sua maioria, apreciam os trabalhos publicados, deixando de lado essas informações indispensáveis à pesquisa bibliográfica” (Doyle, 1976: 1).

Revistas funcionaram como parte de um esforço coletivo para construir uma nação. Num estudo a respeito do periodismo no ambiente da vida urbana, intitulado *São Paulo em papel e tinta*,³ Heloisa de Faria Cruz pondera:

No decorrer do século XIX, no processo de formação do Estado nacional, a cidade letrada ganharia novas dimensões. Os esforços na elaboração de corpo de leis, de códigos, de uma literatura nacional são dimensões importantes desse processo. O deslocamento da corte portuguesa, o desenvolvimento das atividades comerciais e o processo de independência colocam novas condições para o desenvolvimento da vida urbana e da cultura letrada. Agora, torna-se necessário não somente formar instituições e quadros para a nascente nação, sobretudo, ampliar e atingir o circuito de cidadãos que participam da construção da cultura. (Cruz, 2000: 41)

A revista mensal *Kosmos* é um bom exemplo desse argumento que considera que a revista deva ser um sorriso da sociedade, contrariamente ao papel combativo exercido pelo jornal. Publicada a partir de 1904, a revista teve 64 números, até 1909. Foi dirigida, inicialmente, por Mário Behring (1876-1933), e, a partir de 1905, por Jorge Schmidt. A revista possuía uma tipografia na rua da Assembléia, 62, no Rio de Janeiro. Tinha grande formato (31 x 25 cm), era impressa em papel *couché* e era cara para a época, custava 20 mil-réis por ano e dois mil-réis, o número avulso.⁴ Ilustrada de modo sofisticado, com predomínio de *art nouveau* no conceito, a revista tinha seções de prosa, poesia, crítica, história, sociologia, geografia, matemática, noticiário, publicidade, diplomacia, matéria militar (ao todo, 32 seções). E ilustrações, muitas ilustrações. Entre os colaboradores, Medeiros e Albuquerque; Olavo Bilac; Artur Azevedo; José Veríssimo; Afonso Arinos; Manoel Bonfim; Gonzaga Duque, entre outros. Fotos de Marc Ferrez também ilustraram a revista. Aliás, a fotografia começou a desempenhar um papel cada vez maior nas revistas, a ponto de Brito Broca afirmar que na proximidade do século XX, “com o desenvolvimento da

³ O livro da historiadora é uma versão impressa da tese de doutorado defendida no Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1994, com o título *Na cidade, sobre a cidade: cultura letrada, periodismo e vida urbana*.

⁴ A moeda portuguesa do século XVIII era o *real* (plural *réis*), que se escreve \$001. Com a independência do Brasil, em 1822, a moeda separou-se, mas o sistema permaneceu até o fim do século. O valor era tão pequeno que a unidade monetária era de mil-réis, ou 1\$000, ou ainda, simplesmente, 1\$. Um *conto de réis* equivale a mil mil-réis, ou seja, um milhão de réis, que se escreve 1:000\$000. Para mil contos, escreve-se 1,000:000\$000. Havia também o *vintém*, \$020, e o *tostão*, \$100. O Brasil manteve o mil-réis até novembro de 1942, quando instituiu o *cruzeiro*. A denominação *conto* permaneceu, e era escrita Cr\$ 1.000,00. Em fevereiro de 1967, apareceu o *cruzeiro novo*. Para uma tabela detalhada de taxa de conversão, confira Hallowell, 1985: 621-4. A moeda ainda sofreu alterações em agosto 1984 (*cruzeiro*), fevereiro de 1986 (*cruzado*), janeiro de 1989 (*cruzado novo*), março de 1990 (*cruzeiro*), agosto de 1993 (*cruzeiro real*) e julho de 1994 (*real*).

arte gráfica e da reportagem, o lápis do caricaturista não bastará para dar todo interesse ilustrativo a um periódico; surgirá então um elemento novo na imprensa: o fotógrafo” (Broca, s.d.: 216). Mais que isso, a fotografia começa a modificar o modo como se enxerga o mundo. Num ensaio a respeito da fotografia como documento social, Gisèle Freund diz:

A introdução da foto na imprensa é um fenômeno de capital importância. Modifica a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorriam nas suas proximidades, em sua rua, em seu povoado. Com a fotografia se abre uma janela para o mundo. (Freund, 1976: 96).

Existe uma contrapartida desagradável: o uso de fotografia para manipulação. “O mundo em imagens funciona de acordo com os interesses de quem são os proprietários da imprensa: a indústria, as finanças, os governos”, contrapõe Freund (Freund, 1976: 96).

Claro que, vista de hoje, a revista parece ser a principal porta-voz do projeto O Rio Civiliza-se, levado a cabo pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) — na linha do que havia feito com Paris no fim da década de 1850 e ao longo da seguinte o prefeito Georges Eugène Haussman⁵ —, uma vez que foi lançada próxima dos preparativos para a construção da Avenida Central. No entanto, essa conclusão pode ser precipitada. De toda sorte, era parte dos projetos das revistas defender projetos de uma elite, ou, como situa Ana Luisa Martins:

O empanar da realidade, divulgando-a conforme os interesses de classe, grupos e indivíduos, é vezo desse periodismo triunfante que, naquela virada do século, potencializado pelos recursos da propaganda e publicidade, tornou-se instrumento preferencial a serviço de relações capitalistas que permeavam a sociedade como um todo. (Martins, 2001: 23).

Ao mesmo tempo, funciona como amálgama para uma classe emergente, articula formas de sociabilidade inéditas ou, como diz a pesquisadora Heloisa Cruz, as revistas instituem-se “como veículos de relações sociais que delineiam a vida cidadina de diferentes grupos sociais” (Cruz, 2000: 142). Ela acrescenta que algumas dessas publicações — ela nomeia especificamente *Vida Moderna* e *A Cigarra* — funcionam como “verdadeiros álbuns da vida social das elites dominantes, atraindo leitores que compõem seu repertório de personagens e situações e projetando para outras camadas sociais os padrões do viver e

⁵ Confira, para mais detalhes a respeito das mudanças em Paris, o texto de Marshall Berman *Tudo que é sólido desmancha no ar* (Berman, 2005: 171 ss.). Brito Broca diferencia o projeto de Haussman, estratégico, para evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 1848, enquanto Pereira Passos se guiava “pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia” (Broca, s.d.: 13)

pensar do mundanismo internacional” (Cruz, 2000: 142). A burguesia paulista do início do século XX deixou de ser rural e se tornou urbana. Age de acordo, portanto, com novos padrões, passa a freqüentar saraus. Os periódicos menos “chiques” podem se permitir mostrar camadas populares da população. Há mesmo a emergência de uma imprensa operária nesse período, que dá vazão a novas classes profissionais em ascensão.

Associado a esse crescimento no número de publicações e interesse do público há o crescimento de outro setor: a publicidade, seja de maneira autônoma, seja muitas vezes confundida com matéria editorial, *disfarçada* de matéria jornalística. Mas essa intensa relação permitiu também campo fértil para o treino e desenvolvimento das artes gráficas.⁶

No estudo *Tempos eufóricos*, Antonio Dimas diz que a fotografia desempenhou um papel tão acentuado na revista *Kosmos*, que os jornalistas tentaram de alguma forma compensar a perda de espaço e importância com o uso de uma linguagem enfática, “tentativa inútil que só favoreceu o visual” (Dimas, 1983: 7). Problema: essa ênfase faz o texto resvalar na ficção. Reflexo de uma época em que escritores disputavam a calçada da rua do Ouvidor e as mesas da confeitaria Colombo para serem vistos, ou seja, se pavoneavam mais do que produziam literatura de qualidade. Portanto, natural que a revista desse espaço generoso à imagem, ou, como diz Dimas, que a revista “fosse feita mais para os olhos do que para o cérebro” (Dimas, 1983: 10).

Embora existam estudos sistemáticos e pontuais no que diz respeito à história dos jornais no país, é possível perceber que as revistas ainda não tiveram a mesma sorte ou, por parte dos pesquisadores, o mesmo empenho. A partir de 1890, no entanto, a ausência de uma indústria livreira relegou às revistas o papel de veicular a imagem de um novo Brasil, que surgia com a república recém instaurada. Maria Luisa Martins diz que não seria abusivo “admitir para aqueles idos que — tanto quanto o jornal, porém mais que o livro —, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso do momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo” (Martins, 2001: 27, grifos da autora). Condensado, ligeiro e de fácil consumo parece aplicar-se tão bem às revistas quanto à mentalidade da elite brasileira.

A primeira no país que funcionou como plataforma para se lançar um movimento literário (o romantismo) foi *Niterói, Revista Brasiliense, Ciências, Letras e Artes*, que surgiu em 1836, em Paris. Teve dois números, mesmo com grandes nomes que apoiavam o

⁶ Para uma análise mais detida a respeito da relação entre publicidade e periódicos em São Paulo no início do século XX, confira Cruz, 2000: 151 ss.

empreendimento: o comerciante brasileiro Manuel Moreira Neves e os intelectuais Gonçalves de Magalhães, Salles Torres Homem, Araújo Porto-Alegre e Eugène Monglave. Confira, a seguir, um quadro com revistas no Brasil nos primeiros 40 anos de publicação de títulos no país. Um quadro mais completo aparece no anexo 2.

Quadro 4 Revistas publicadas no Brasil entre 1808 e 1848

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1808	<i>Correio Braziliense</i>	Londres	1808	contato direto, edição fac-similar
1812	<i>As Variedades</i>	Salvador	1812	<i>Revista no Brasil</i> . 232
1813	<i>O Patriota</i>	Rio de Janeiro	1814	<i>Revista no Brasil</i> . 112, 232
1827	<i>O Espelho Diamantino</i>	Rio de Janeiro	1828	<i>Revista no Brasil</i> . 157, 232
1831	<i>Espelho das Brasileiras</i>	Recife	1831	<i>Revista no Brasil</i> . 158, 232
1833	<i>Revista da Sociedade Filomática</i>	São Paulo	1833	Amaral, 1968: 127; Freitas, 1915: 381; <i>Revista no Brasil</i> . 232
1836	<i>Niterói</i>	Paris	1836	<i>Revista no Brasil</i> . 112, 232
1837	<i>Museu Universal</i>		1844	<i>Revista no Brasil</i> . 67, 123, 232
1839	<i>Revue Brésilienne</i>	Rio de Janeiro	1839	Martins, 2001: 59, 168
	<i>Revista Trimestral de História e Geografia</i>	Rio de Janeiro	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 22, 112, 115, 232
1843	<i>Minerva Brasiliense</i>	Rio de Janeiro	1845	<i>Revista no Brasil</i> . 232
1844	<i>A Lanterna Mágica</i>	Rio de Janeiro	1845	Belluzzo, 1992: 209; Fonseca, 1999: 209; <i>Revista no Brasil</i> . 124, 213, 232
1845	<i>Ostensor Brasileiro</i>	Rio de Janeiro	1846	<i>Revista no Brasil</i> . 27, 123, 232
1848	<i>Iris</i>	Rio de Janeiro	1849	<i>Revista no Brasil</i> . 232

* Em 2007. A revista continua a ser publicada com o título *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, a mais antiga revista ainda em circulação no país

É preciso considerar, em termos de antiguidade, a presença da *Revista da Sociedade Filomática*, lançada em junho de 1833, pela Faculdade de Direito, do estado de São Paulo. Durou sete números, até dezembro do mesmo ano do lançamento, mas tornou-se impossível saber hoje qual foi a tiragem da revista. A população da capital não ultrapassava, à época, dez mil pessoas. Era uma revista de caráter acadêmico, ou, como definiu a pesquisadora Ana Luisa Martins, fez a intermediação entre classicismo e romantismo. Ela registra: “Naqueles anos conturbados de construção do Estado nacional ao tempo da Regência, quando os jornais eram a única manifestação de imprensa local, a criação de

revistas solucionou a ausência de espaço literário, constituindo-se em veículo possível para os grupos letrados colocarem-se em letra impressa” (Martins, 2001: 57).

Em 1866, apareceu em São Paulo a revista *Cabrião*, lançada pelo piemontês Angelo Agostini (1843-1910), Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis. Teve 51 números, e fechou em 29 de setembro de 1867. Poucos meses antes do último número, em julho, Agostini já havia se mudado para o Rio de Janeiro, onde começou a fazer outra revista, *Vida Fluminense*. “Na Corte manteve a atividade de pintor de retratos e de paisagens, com ateliê no primeiro andar do número 52 da rua do Ouvidor, conforme consta nas edições de 1869 e 1870 do *Almanak Laemmert*”, registra Marcelo Balaban no estudo *Poeta do lápis*, sua tese de doutorado (Balaban, 2005: 140). “Do ofício de desenhista, não se afastou nem por um mês.” Ana Luiza Martins registra que Agostini introduziu em São Paulo “duas novidades: a ilustração no periodismo paulista e a pilhéria no texto periódico” (Martins, 2001: 61). No Rio, assumiu em dezembro de 1871 a direção da parte ilustrada de *O Mosquito*, editada pelo brasileiro Candido Aragonês Faria desde 1869, e responsável pelos desenhos até a chegada de Agostini. Na orelha da edição fac-similar de *Cabrião*, a publicação é chamada indistintamente de jornal e revista.

A irreverência não era exatamente novidade para os pasquins que circularam à época da independência do Brasil. Na edição de 22 de outubro de 1866, os redatores, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, contestavam outra revista, a *Revista Comercial*:

O redator da *Revista Comercial* dando notícia do aparecimento do *Cabrião*, qualifica-o de jornalzinho, assim à maneira de um gigante que mal enxerga o pigmeu que lhe passa debaixo das pernas. É boa! Quem souber do caso há de acreditar que a *Revista* é maior que o *Times*, ou que o *Cabrião* é pequenino como um rótulo de garrafa. Não, senhor; a César o que é de César. Confronte o estimável colega da *Revista* os dois jornalzinhos, faça um judicioso cotejo entre ambos, e verá que a respeito do tamanho, um não poderá rir-se do outro. (Agostini et al., 2000: 26)

O nome, *Cabrião*, vem do personagem Cabrion, do folhetim *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. No folhetim, Cabrion é um pintor travesso que tira o sono de outro personagem, Pipelet, e essa situação devia agradar o pintor irreverente que foi Angelo Agostini. Outra revista publicada por Agostini, *Revista Ilustrada* (ilustração 12, abaixo), a partir de janeiro de 1876, teve o título retirado da francesa *Illustration Française*, de Paris. O primeiro artigo de fundo, no primeiro número da revista, dizia o seguinte: “O meu programa é dos mais simples e pode ser resumido nestas poucas palavras: ‘Falar a verdade, sempre a verdade, ainda que por isso me caia algum dente.’ Quem se zangar comigo, fique certo que perde seu latim. Estão prevenidos?” (Agostini *apud* Balaban, 2005: 259). Na mesma edição, havia uma caricatura de um personagem que se apresenta como Dom Beltrano (“Filho de Dom Fulano e irmão gêmeo de Dom Sicrano”), cheio de pequenos ajudantes, “meninos um tanto malcriados mas um tanto ladinos”, os repórteres. A imagem é dividida em duas partes, e na de baixo, Dom Fulano dá ordens aos ajudantes: “Vão, corram. Observem bem o que se passa por aí e voltem a dar-me notícias de tudo quanto viram. O público fluminense é muito curioso e quer novidades mesmo quando não as há” (Agostini *apud* Balaban, 2005: 263).

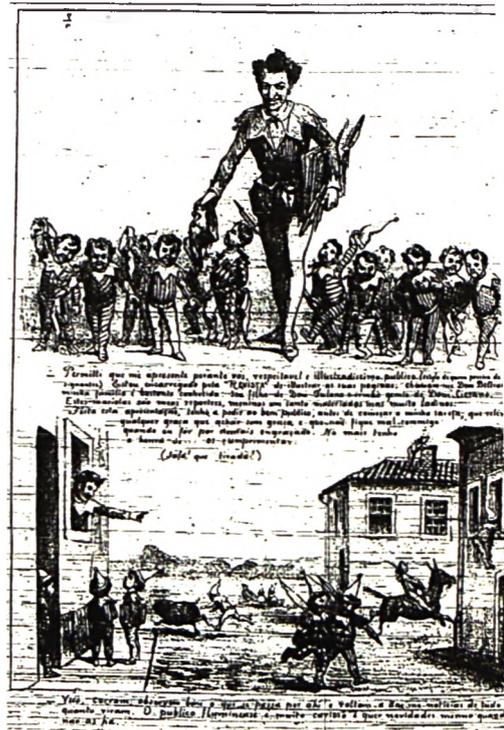


Ilustração 12 Angelo Agostini, *Revista Ilustrada*, 1876

Era muito comum a influência das publicações francesas como modelo para se fazer revista no Brasil, sendo que a *Revue des Deux Mondes*, que era publicada desde 1831, em Paris, foi uma das mais influentes. Lima Barreto, por exemplo, quando morreu, em 1º de novembro de 1922, foi encontrado sobre a cama com um exemplar da revista nos braços. D. Pedro II embarcou em 17 de novembro de 1889 no *Alagoas* para nunca mais voltar ao Brasil. Levava abraçado algumas revistas, entre elas a *Revue des Deux Mondes*.⁷ Curiosamente, seu pai, D. Pedro I, havia embarcado no navio inglês *Warspite* para o exílio, em abril de 1831, e andava abraçado “à caixa de um faqueiro de prata que pretendia vender quando chegasse à Europa” (Lustosa, 2006: 15). O pai, apegado à bens materiais. O filho, à revistas, o que demonstra outro tipo

⁷ As versões do embarque do monarca variam. Lilia Schwarcz diz que o imperador “deixava saber que só levaria a sua primeira edição de *Camões* — ‘essa lhe bastava’” (Schwarcz, 1999: 466).

de disposição. Confira, a seguir, um quadro com títulos de revistas publicadas entre 1849 e 1900. Para informações mais completas, consulte o anexo 2.

Quadro 5 **Revistas publicadas no Brasil entre 1849 e 1900**

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1849	<i>Guanabara</i>	Rio de Janeiro	1856	<i>Revista no Brasil</i> : 115
1851	<i>Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano</i>	São Paulo	1861	Amaral, 1968: 128; Cruz, 2000: 53; Freitas, 1915: 425-6; <i>Revista no Brasil</i> : 232
1852	<i>O Jornal das Senhoras</i>	Rio de Janeiro	1855	<i>Revista no Brasil</i> : 158, 232
	<i>Marmota Fluminense</i>	Rio de Janeiro	1857	<i>Revista no Brasil</i> : 232
1853	<i>Ensaio Literários do Ateneu Paulistano</i>	São Paulo	1863	Amaral, 1968: 129; Cruz, 2000: 53; Freitas, 1915: 431-7
1854	<i>Ilustração Brasileira</i>	Rio de Janeiro	1855	Fonseca, 1999: 211; <i>Revista no Brasil</i> : 127, 128, 232
1855	<i>Revista Brasileira</i> [fase 1]	Rio de Janeiro		<i>Revista no Brasil</i> : 232
1856	<i>Revista Brasileira</i> [fase 2]	Rio de Janeiro	1861	Martins, 2001: 61, 63, 66, 77, 102, 116, 419, 425, 526
1859	<i>O Espelho</i>	Rio de Janeiro	1860	<i>Revista no Brasil</i> : 232
1860	<i>Semana Ilustrada</i>	Rio de Janeiro	1876	Fonseca, 1999: 216; <i>Revista no Brasil</i> : 233
	<i>Revista Dramática</i>	São Paulo		Amaral, 1968: 130; Freitas, 1915: 471
1863	<i>Jornal das Famílias</i>	Rio de Janeiro	1878	<i>Revista no Brasil</i> : 232
1864	<i>Diabo Coxo</i>	São Paulo	1865	Fonseca, 1999: 212; <i>Revista no Brasil</i> : 233
1866	<i>Cabrião</i>	São Paulo	1867	Fonseca, 1999: 212; <i>Revista no Brasil</i> : 233
1869	<i>O Mosquito</i>	Rio de Janeiro	1877	Fonseca, 1999: 217; <i>Revista no Brasil</i> : 159, 233
1870	<i>O Novo Mundo</i>	Nova York	1878	<i>Revista no Brasil</i> : 233
1876	<i>Revista Ilustrada</i>	Rio de Janeiro	1891	Belluzzo, 1992: 212; Fonseca, 1999: 212, 218
1879	<i>Revista Brasileira</i> [fase 3]	Rio de Janeiro	1881	<i>Revista no Brasil</i> : 233
1885	<i>A Semana</i>	Rio de Janeiro	1895	<i>Revista no Brasil</i> : 233
1890	<i>A Vida Ilustrada</i>	São Paulo		Cruz, 2000: 111

(cont.)

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1895	<i>Revista Brasileira</i> [fase 4]	Rio de Janeiro	1899	<i>Revista no Brasil</i> . 233
	<i>Don Quixote</i>	Rio de Janeiro	1903	<i>Revista no Brasil</i> . 84-5, 233
1900	<i>Revista da Semana</i>	Rio de Janeiro	1959	<i>Revista no Brasil</i> . 44, 129, 234

Uma revista curiosamente representativa é a *Revista Brasileira, Jornal de Ciências, Letras e Artes*, nesse período de instabilidade de mercado, em que estavam em jogo a manutenção do novo regime e o clima geral era de mudança no rumo dos ventos, quando era mais fácil fechar revista do que dar início a uma. A começar pelo subtítulo, que contradiz o gênero. A revista, publicada no Rio de Janeiro, teve uma primeira fase, que começou em 1855, quando foi dirigida por Francisco de Paula Menezes. A segunda fase se estendeu de 1856 a 1861, e teve direção de Candido Baptista de Oliveira. Na terceira fase, entre 1879 e 1881, editada por Nicolau Midosi, a revista angariou assinantes, recebeu apoio financeiro de D. Pedro II para subvencionar número especial, comemorativo do terceiro centenário da morte do poeta português Luís de Camões, publicou obras de grandes escritores, o principal deles Machado de Assis, que lançou nas páginas da revista nada menos que *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Martins, 2001: 63). No quarto período de publicação da revista, entre 1895 e 1899, foi dirigida por José Veríssimo, e deu uma guinada no sentido de defender e incentivar as letras nacionais. É aí também que chega a uma definição do papel de revista, como está na apresentação:

Mais fácil que o jornal ou o livro, pode a revista recolher de todo o país e por todo ele disseminar as manifestações de sua vida espiritual, sendo ao mesmo tempo um centro de convergência e de irradiação de todas elas. E assim, sem sair de sua esfera, viria, na nossa federação nascente, exercer uma função social cujo alcance não precisa ser encarecido, qual o de criar e estreitar entre os estudiosos e escritores de todo o país relações de confraternidade espiritual e de levar para todo ele as vozes daqueles que nas letras, nas ciências e nas artes são órgãos do sentir e do pensar nacionais (José Veríssimo *apud* Martins, 2001: 66)

Machado de Assis menciona a retomada da revista por Veríssimo numa crônica de 6 de janeiro de 1895, publicada n'*A Semana*. Diz que é o acontecimento literário da semana, e

que ao lado de José Veríssimo estão gente como Araripe Júnior, Afonso Arinos, Sílvio Romero, Medeiros e Albuquerque, Said Ali e Beniamino Parlagreco. “Oxalá que o meio corresponda à obra”, deseja Machado. Depois relata o fato de que Edgar Allan Poe, ao entrar para uma revista, fez a tiragem aumentar de cinco mil para cinqüenta e cinco mil, ao fim de dois anos. “Não paguem o talento, se querem”, conclui Machado, “mas dêem os cinco mil assinantes à *Revista Brasileira*. É ainda um dos melhores modos de imitar New York” (Machado de Assis, 1992, III: 646). Machado de Assis, vale lembrar, foi intenso colaborador de revistas, e além de *A Semana*, onde publicava crônicas, escreveu setenta contos para o *Jornal das Famílias* e trinta e sete outros em *A Estação*. Ou seja, a metade do que produziu em termos de contos foi veiculado em duas revistas. Num jornal, *Gazeta de Notícias*, publicou cinqüenta e seis contos. “O *Jornal das Famílias* e *A Estação* eram revistas femininas, e Machado não apenas escreveu muito para elas; ele foi seu espírito orientador, ao menos no aspecto literário”, escreve o inglês John Gledson, especialista em Machado de Assis. “Esse esforço de produzir uma literatura que estimulasse as mulheres brasileiras é um dos traços menos conhecidos da carreira desse suposto retraído” (Gledson, 1998, I: 17).

Na quinta fase, quando foi dirigida por Baptista Pereira, a *Revista Brasileira* foi publicada entre 1934 e 1935. Na sexta fase, já adotada pela Academia Brasileira de Letras, a revista foi dirigida por Levi Carneiro, entre 1941 e 1966. A sétima fase, ainda na ABL e sob direção de Josué Montelo, foi publicada entre 1975 e 1980. Como se vê, uma revista cheia de intermitências e fases, como se fosse o caso insistir porque, em algum momento, ela pode vir a dar certo. O fato, no entanto, de ser uma revista intelectual a manteve a distância segura do grande público.

Seguindo um pouco o título, mas em outra linha editorial, em 25 de janeiro de 1916 foi lançada a *Revista do Brasil*, por Júlio de Mesquita, com auxílio de duas pessoas, Plínio Barreto e José Pinheiro Machado Junior. Era um empreendimento atrelado ao jornal *O Estado de S. Paulo*, que estava com tiragem na casa dos 40 mil exemplares por volta de 1915. Ana Luisa Martins anota: “O jornal voltava-se agora para uma revista, originalmente denominada *Cultura*, título transformado em *Revista do Brasil*, mais apropriado ao calor nacionalista daquela hora” (Martins, 2001: 67). Ao contrário das anteriores, lançadas ao sabor das iniciativas mais inteligentes do que propriamente qualificadas, essa agora foi planejada, com linha editorial e diretrizes bem definidas. Monteiro Lobato (1882-1948) foi convidado para participar do primeiro número, e se tornou um colaborador regular até comprar a revista, em dezembro de 1918, por 13 contos de réis, provenientes da fazenda que

havia herdado na cidade de Buquira (hoje Monteiro Lobato), perto de São José dos Campos, e que tinha vendido em 1917. “Fiz isso por esporte, por falta de ocupação depois que vendi a fazenda, e consumi um ano em apalpadelas e experiência do negócio”, escreveu ao amigo Godofredo Rangel (Lobato, 1959, v. 2: 202). “Saiu melhor do que esperei”, concluiu, e dá ao amigo um balanço otimista, que faz o escritor considerar seriamente a criação da Empresa Editora ‘Revista do Brasil’, com “planos de localizá-la no Rio” (Lobato, 1959, v. 2: 202). Ele já havia falado de mudar a revista para o Rio de Janeiro:

Ando querendo mudar para o Rio a *Revista do Brasil*. Em S. Paulo ela terá sempre o caráter regional, provinciano, e isso a diminui. Veja em França. Todas as revistas irradiam de Paris. As capitais são o centro natural de certas irradiações. E é bem possível que eu mude a *Revista* ainda este ano. (Lobato, 1959, v. 2: 199)

Em 1924, Lobato entrega a *Revista* a Paulo Prado e Sérgio Milliet, que trabalhavam com ele no projeto. “Eles são modernistas e vão ultramodernizá-la. Vejamos o que sai — e se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado” (Lobato, 1959, v. 2: 264). Lobato foi, ainda, o primeiro escritor que falou abertamente “do livro como mercadoria e da literatura como negócio” (Costa, 2005: 71). A pesquisadora Marilda A. Balieiro Ikeda explica que a revista teve quatro fases, muitas mudanças na direção, na periodicidade, interrupções, e também funcionou como laboratório para idéias modernistas. No que diz respeito à literatura e arte, na segunda fase (1926-7) a revista “não apresenta colaborações de um único grupo, mas caracteriza-se pela aceitação de artigos de participantes ou adeptos de vários grupos modernistas diferentes” (Ikeda, 1975: 10). O principal tema discutido era o nacionalismo, que esteve na primeira e na segunda fases, mas se naquela era tratado de modo geral, na segunda fase “a procura de soluções para a nacionalização é discutida apenas em relação aos assuntos artísticos” (Ikeda, 1975: 82). Prudente de Moraes, neto, que foi secretário de redação na segunda fase da revista, lembra que a revista havia sido adquirida por Assis Chateaubriand e um comitê diretor foi composto por quatro nomes: Alfredo Pujol, Pandiá Calógeras, Afrânio Peixoto e Plínio Barreto. Como eram todos homens muito ocupados, o processo de edição e fechamento da revista foi entregue a Rodrigo Melo Franco de Andrade, na época redator de *O Jornal*, também de Chateaubriand. Calógeras, de acordo com o relato de Prudente de Moraes, neto, foi o único a não aceitar essa participação parda. Convocou uma reunião e fez questão de

impor alguns nomes que deveriam freqüentar as páginas da revista. “Nós nos sujeitamos”, Morais, neto explica,

acabamos nos adaptando a esse esquema, porque tínhamos liberdade de publicar o Oswald [de Andrade], o Manuel [Bandeira], o Mario [de Andrade], o [Antônio de] Alcântara [Machado] e fomos publicando e isso já nos satisfazia um pouco e a revista não deixou de ter uma influência no movimento cultural, literário modernista, pelo fato de publicar também o general Malan, o comandante Eugênio de Castro e outros que eram levados pelo Calógeras e pelo Chateaubriand. (Morais, neto *apud* Ikeda, 1975: 146)

Era muito fácil criar uma revista. Em 1905, Oduvaldo Viana e Afonso Schmidt adquiriram uma tipografia, na verdade duas caixas de tipo, depois de terem feito uma “chamada de capitais” no Brás, e imprimiram a *Zig-Zag* (Martins, 2001: 70).

Um bom exemplo da tentativa de se modernizar a produção de revistas no país próximo ao fim do século XIX foi a *Revista Moderna*, publicada por Martinho Botelho. Era impressa em Paris, mas com textos em português, em papel couché, e tinha entre os colaboradores Eduardo Prado e Eça de Queirós. Ao lado de textos que exaltavam a imagem brasileira, como a qualificação e modernização da lavoura, havia também um rastreamento das “proezas das casas reais européias, revelando embevecimento pelos hábitos aristocráticos, divulgando a vida elegante e refinada da nobreza em permanente lazer [...]”, registra Ana Luiza Martins (Martins, 2001: 88). Claro, essas publicações, ao adotar esse tom, querem transmiti-lo aos leitores como o modelo de conduta a ser adotado.

4.1.1. Novo século, outras revistas

Uma curiosidade foi a revista *Ilustração Brasileira*, dirigida por Henrique Fleiuss (1828-1882), também com escritório em Paris, embora fosse impressa em Bordeaux (capital do departamento da Gironda, na França). Tinha numeração de páginas seqüencial de um número a outro, grande formato, era impressa em papel couché, e trazia estampada na capa do primeiro número a fotografia do então presidente da república, Campos Salles. A *Ilustração Brasileira* começou a circular no dia 1º de agosto de 1901 e o último número conhecido é o 12, de julho do ano seguinte. Essa numeração seqüencial induzia o leitor a colecionar todos os exemplares, “reforçando a constância na obtenção de seus números” (Martins, 2001: 88). Fartamente ilustrada, “a revista era o protótipo do *armazém-magazine*, quase um catálogo de vendas” (Martins, 2001: 89, grifo da autora). Publicou poesias e

contos de Júlio Brandão, Domício da Gama, Carlos Magalhães de Azeredo, Gonzaga Duque, mas também textos a respeito da vida política, curiosidades científicas e até reportagens a respeito de animais de luxo da Europa.

A virada do século XIX para o XX viu uma profusão de títulos de revistas. Eram muitas, sem dúvida, mas de material frágil, em geral, e vale lembrar que demorou muito para começar a se pensar a sério em preservação de acervo no país, de modo que se torna muitas vezes difícil recuperar as referências. A seguir, um quadro com títulos de revistas publicadas entre 1901 e 1920.

Quadro 6 Revistas publicadas no Brasil entre 1901 e 1920

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1901	<i>Ilustração Brasileira</i>	Bordeaux/ Paris	1902	<i>Revista no Brasil</i> . 234
1902	<i>O Malho</i>	Rio de Janeiro	1954	Fonseca, 1999: 220, 224, 225; <i>Revista no Brasil</i> 71, 126, 234
1904	<i>Kosmos</i>	Rio de Janeiro	1909	<i>Revista no Brasil</i> . 234
1905	<i>O Tico-Tico</i>	Rio de Janeiro	1959	<i>Revista no Brasil</i> 146-7, 234
1907	<i>Careta</i>	Rio de Janeiro	1960	Fonseca, 1999: 220; Niemeyer, 2002: 207; <i>Revista no Brasil</i> . 234
	<i>Fon-Fon!</i>	Rio de Janeiro	1945	Fonseca, 1999: 220, <i>Revista no Brasil</i> 31, 45, 70
1911	<i>O Pirralho</i>	São Paulo	1918	Belluzzo, 1992: 39; Cruz, 2000: 104, 157; Fonseca, 1999: 229; <i>Revista no Brasil</i> . 116-7, 234
1915	<i>O Parafuso</i>	São Paulo	1921	<i>Revista no Brasil</i> . 234
1916	<i>Revista do Brasil</i> [fase 1]	São Paulo	1925	Ikeda, 1975: 3; Luca, 1998: 11; <i>Revista no Brasil</i> . 118, 119, 234
1920	<i>Papel e Tinta</i>	São Paulo		Martins, 2001: 160, 231, 344, 429, 433, 523, 547

A nova ordem, em vez de mostrar um país comprometido com mudanças, mostrou na verdade a permanência de práticas arcaicas. A escravidão havia acabado, mas muito recentemente, o país era o primeiro produtor de café, falava em educação livre para todos e remodelava as capitais com empréstimos ingleses. Esse Brasil moderno convivia com as transformações no trabalho e no capital, ao mesmo tempo em que precisava lidar com um Brasil ainda mais profundo, o do interior, representado por, por exemplo, Antônio

Conselheiro e seguidores, que fizeram resistência no interior da Bahia, em Canudos, não exatamente à nova ordem política, mas assim foi entendido pela elite. Tropas do exército foram enviadas para “resolver” o problema. Foram necessárias quatro expedições e o resultado foi o massacre de todos os envolvidos, ao final da última expedição, em 1897.

Na virada do século, o Rio de Janeiro era o 15º porto do mundo em volume de comércio. No continente americano, só era superado por duas cidades: Nova York e Buenos Aires. Mesmo a decadência da economia cafeeira do Vale do Paraíba e o envio da produção do oeste de São Paulo para o porto de Santos não abalaram o volume de negócios praticados no Rio de Janeiro, que compensou com aumento das importações e “do comércio de cabotagem, que fizeram crescer na proporção de mais de um terço o movimento portuário carioca no período de 1888 a 1906”, anota Sevcenko (Sevcenko, 2003: 39). O cais não permitia o atracar de navios de maior calado.

Depois do porto, o problema eram as ruas. Ruelas estreitas, recurvas e em declive, eram típicas de uma cidade colonial. Ou seja, ficava difícil a comunicação entre porto e tronco ferroviário e a rede de armazéns e estabelecimentos de atacado e varejo. As áreas pantanosas da cidade tornavam doenças como as febres praticamente intratáveis. Sevcenko registra: “Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim” (Sevcenko, 2003: 41).

O Rio de Janeiro tinha, em 1872, somente 266 mil habitantes, metade dos quais era brasileiro livre: 30% eram estrangeiros, 20% eram escravos. Em 1890, a população terá quase duplicado para 522 mil. Com a abolição, cresce o número de ex-escravos, que se comprime no centro da cidade, em dormitórios coletivos e anti-higiênicos.

Revistas e jornais adotaram posturas diferentes diante da república incipiente. Os últimos foram severamente reprimidos (Martins, 2001: 121-6), enquanto as revistas, com público diferenciado, “empenhavam-se em cooptar leitores para sucesso de seu empreendimento, experimentando as modernas formas de comunicação técnica e visual, ensaiando novas estéticas literárias e representando grupos institucionais e sociais que buscavam sua representação” (Martins, 2001: 126). No caso das revistas, houve censura indireta, feita muito mais pelo teor comercial do que pela tesoura do censor. A exceção coube às revistas de humor, como *O Parafuso*, *A Rolha*, *A Farpa*, *O Queixoso*, que cumpriram papel semelhante ao dos pasquins no período da independência. Essas revistas “se voltaram,

sem temor, contra as mazelas do regime, através da arte do pincel e lápis de seus ilustradores e caricaturistas” (Martins, 2001: 130). Nem sempre com sucesso. Benjamim de Andrade, o jornalista criador da revista *O Parafuso*, teve a revista suspensa, tentou transferi-la ao Rio de Janeiro para ser impressa, sem sucesso, retornou a São Paulo e conseguiu a impressão nas oficinas de *O Estado de S.Paulo*, mas a polícia cercou o jornal e impediu a circulação da revista (Martins, 2001: 130). *A Rolha*, que sucedeu *O Parafuso*, padeceu dos mesmos problemas.

Nem todo mundo estava de acordo com esse tom adotado pelas revistas para servir de plataforma a uma elite vaidosa. Houve quem reclamasse. No final dos anos 1910, mais precisamente em 1919, Lima Barreto vivia intensa fase de declínio da sanidade mental. Na noite de Natal sofreu um segundo surto psicótico, o que o levou a ser internado no hospício, um sombrio casarão da Praia Vermelha, onde permaneceu até o começo de fevereiro de 1920. Começou a escrever as anotações de *Diário do hospício*. Registrou o desabafo: “A minha pena só me pode dar dinheiro escrevendo banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de empregar, na minha idade, a minha inteligência em futilidades” (Barreto, 1961b: 68).

4.1.2. Os agitados anos 1920

O mesmo ano de 1922 que viu ser criada a Lei de Imprensa é um divisor de águas importante, se for considerado o impacto cultural provocado pela Semana de Arte Moderna. Foi ano de fundação do Partido Comunista do Brasil, o ano do Levante dos 18 do Forte, marco inicial do movimento tenentista, a comemoração do centenário da independência. Em maio, foi lançada a revista *Klaxon*.

Depois do episódio das cartas falsas atribuídas a Artur Bernardes, o presidente Epitácio Pessoa mandou fechar o Clube Militar e prender o marechal Hermes da Fonseca, fato que acirrou ânimos. Em 5 de julho, ocorreu a insurreição no Forte de Copacabana, conhecida posteriormente como “os 18 do Forte”: tenentes marcharam para morrer no tiroteio com tropas governistas. Sobreviveram dois: os tenentes Eduardo Gomes e Siqueira Campos. Interessado em acalmar as pessoas, Epitácio Pessoa contratou uma demonstração para ser feita na Exposição do Centenário da Independência do Brasil. No dia 7 de setembro, o presidente usou pela primeira vez no país o rádio, que transmitiu a voz presidencial até o pavilhão onde ocorriam as festividades. A transmissão contou também com 80 aparelhos em São Paulo, Niterói, Petrópolis. Em seguida, foi transmitida a ópera *O*

Guarani, de Carlos Gomes, que estava sendo apresentada no Teatro Municipal. Os equipamentos permaneceram no país, por iniciativa de Edgard Roquette-Pinto e Henrique Morize, para dar início à primeira emissora “oficial”, a PRA-2 Sociedade Rádio do Rio de Janeiro. Ruy Castro, na biografia de Carmen Miranda, conta que ela foi com o coral do colégio Santa Teresa, cantar no estúdio do rádio. “Ao começar no Brasil, o rádio era uma ação entre meia dúzia de amigos de Roquette, que se cotizavam para receber as transmissões em aparelhos feitos com uma caixa de charutos, uma vara de bambu à guisa de antena, e um fio terra ligado na torneira da pia”, anota ele (Castro, 2005: 16). Roquette-Pinto fez transmissões educativas: conferências científicas, música erudita, análise de fatos políticos e econômicos. Conseguiu colocar um microfone na boca de celebridades de passagem pelo Rio de Janeiro, como o físico Albert Einstein e o ensaísta italiano Tommaso Marinetti.

O surgimento do rádio coincidiu com o movimento de profissionalização em toda a imprensa. Muitos autores comentam que passaram a receber por colaborações. Monteiro Lobato, por exemplo, fazia traduções do *Weekly Times* para *O Estado de S.Paulo*, e recebia dez mil-réis. Também recebia pelas colaborações para a *Tribuna de Santos*, o que ajudava a pagar o aluguel, como diz em carta para o amigo Godofredo Rangel, com quem insistia: “Atende ao *Pirralho*, Rangel. É preciso um pouco de comercialização” (Lobato, 1959, v. 2: 57). Para o literato brasileiro, no entanto, essa profissionalização teve um lado ruim, pois retirou dele um espaço que ocupava tradicionalmente e o relegou a suplementos literários, ou à revista, que se beneficiou dessas mudanças. A revista, diz Ana Luiza Martins, “permitiu o abuso da literatura a serviço da reportagem e, precedendo o jornal, resultou em veículo para experimentos da modernidade técnica” (Martins, 2001: 142). A revista aprendia, ou, como disse Domingos Ribeiro Filho numa carta para Lima Barreto, de 1909, para explicar a pouca virulência de seus artigos na revista *D. Quixote*, de Bastos Tigre: “A Revista tem uma botica e não vive sem a receita” (Barreto, 1961a, v. 1: 214).

Era muito raro encontrar alguma revista que trouxesse a expressão *editorial*, em lugar do *artigo de fundo*. Ana Luiza Martins diz ter encontrado somente um caso, o da revista *Autoridade. Jornal semanário, órgão do Club Monarquista*, que começou a ser publicada em 1897 (Martins, 2001: 152). Podia acontecer de o artigo de fundo ser substituído por uma crônica, em geral *crônica do mês* ou *crônica da semana*, de acordo com a periodicidade, e “passava em revista” os acontecimentos da temporada. Essa característica híbrida da crônica — entre literatura e jornalismo — foi responsável, segundo Ana Luiza Martins, pelo

surgimento de dois outros gêneros jornalísticos, o artigo e a reportagem, “compatíveis com a dinâmica dos tempos de velocidade” (Martins, 2001: 156). Sendo que a reportagem foi importada do jornalismo francês, embora Ana Luiza Martins a defina como “mais abreviada ainda que o artigo e a crônica” (Martins, 2001: 156), o que para os padrões de hoje parece um contra-senso. Era uma reportagem que provocava sensação, não raro incorria mesmo em sensacionalismo, como a que a *Revista Moderna* veiculou em 1897, a respeito de um incêndio do Bazar da Caridade, em Paris, em 4 de maio do mesmo ano, causado pela lanterna de um cinematógrafo. “Mais do que a síntese”, escreve Ana Luiza Martins, “o traço peculiar da inicial *reportagem* do periodismo trazia a marca sensacionalista, cobrindo escândalos da época, tratados sob o viés do tumulto, do alvoroço, da reprovação moral” (Martins, 2001: 157, grifo da autora). A reportagem se tornou parte do discurso da imprensa, como mostra esse texto da revista *O Momento*, na edição de número 1, de 20 de julho de 1914:

[...] a alma do jornalismo hodierno é a reportagem: os jornais, à parte as idéias que representam, valem segundo o número de informações que prestam ao público, arrancando ao papelório das secretarias e dos escaninhos da sociedade as negociatas rendosas, as sinecuras magníficas e todos esses escândalos que fazem a glória canalha desta época. *O Momento* será a última palavra em reportagem: ainda mais a reportagem documentada por fotografias. (*apud* Martins, 2001: 157)

A imagem fotográfica, aliás, tornou-se o novo brinquedo da elite, que gostou de se ver bem na foto, de ter a própria imagem divulgada. Recepções em palácios, funerais de autoridades, abertura do Congresso, inaugurações de exposições, tudo interessava, tudo deveria ser registrado pela fotografia. Depois de uma primeira fase, com seis números, em 1857, a revista *O Brasil Artístico*, publicada no Rio de Janeiro, teve uma segunda fase, em 1911. No texto de apresentação da revista, se fala dos avanços:

Outrora, só a xilogravura, a litografia e a água forte ilustravam os livros e as publicações jornalísticas. Com o aperfeiçoamento dos processos químicos da fotogravura, tornando-a comercialmente menos dispendiosa e mais rápida, foram relegadas para plano posterior — senão esquecidos — as Artes de que falamos. (*apud* Martins, 2001: 186)

O crescimento da lavoura cafeeira e o fim do tráfico negreiro (a partir de 1850), são fatores que colaboraram para importante mudança no fluxo de capital no Brasil. Os

cafeicultores, interessados em contratar mão de obra livre, em função do preço elevado do escravo importado — e, mais grave, contrabandeado —, começaram a considerar interessante o fluxo migratório, que se intensificou, com origem na Europa. A colonização europeia mostrou interessar-se em algo diferente da monocultura. “Serão esses pequenos proprietários e seus familiares os clientes dos fotógrafos também estrangeiros, estabelecidos em Porto Alegre desde os anos 1860, como o alemão Baldwin Röhrig e o italiano Luiz Terragno, entre vários outros”, registra Boris Kossoy (Kossoy, 1980: 39). O capital que antes era colocado em compra de escravos começou a ser investido, entre outras coisas, em tecnologia, embora a base da economia continuasse a ser, ao longo da segunda metade do século XIX, a exportação de matérias-primas tropicais, ou seja, no caso brasileiro, café. A expansão da cultura do café e de estradas de ferro fomentou a concentração urbana. “Nas cidades do interior, os fotógrafos caracterizavam-se por sua mobilidade à procura de mercado, lembrando os itinerantes dos primeiros tempos”, escreve Kossoy (Kossoy, 1980: 39). “Quando o café ainda se encontrava no auge no vale do Paraíba [São Paulo], alguns fotógrafos tentavam a sorte na região.”

A fotografia cresceu, portanto, dentro dos estúdios ou, quando fosse o caso, dentro das casas de famílias. Mas outro desenvolvimento se deu: a fotografia a céu aberto, em ambientes inóspitos ou em situações complexas, como a documentação geográfica, geológica, ou de construção de estradas de ferro, de atividades militares. No estudo *Origens e expansão da fotografia no Brasil*, Boris Kossoy pormenoriza:

A pequena latitude do material sensível, os problemas da preparação das chapas — na época das chapas úmidas a colódio [solução viscosa de nitrocelulose em álcool e éter] — minutos antes da exposição, e de sua revelação logo após, obrigava o fotógrafo a transportar uma tenda, para ser armada no campo, que fazia as vezes de câmara escura e laboratório. Além das câmeras de grande formato, lentes, tripés e acessórios afins, o fotógrafo levava consigo, dependendo do tempo que permaneceria em viagem, centenas de placas de vidro para serem preparadas no local, um grande número de drogas para a composição dos banhos, vasilhames de diferentes tamanhos, banheiras etc. No caso de documentações mais distantes e longas, utilizavam-se de diligências ou carroças especialmente adaptadas e equipadas com materiais necessários como o fizeram os pioneiros Roger Fenton (1819-1869), fotógrafo inglês documentando em 1855 vários aspectos da guerra da Criméia; Mathew Brady (1823-1896), juntamente com uma equipe de fotógrafos, a guerra da Secessão nos Estados Unidos, além de

muitos outros fotógrafos desenvolvendo trabalhos significativos em todo o mundo. (Kossoy, 1980: 57)

O uso da fotografia em revistas começou a se articular a partir da *Revista da Semana*, criada por Álvaro de Teffé, com ajuda de Medeiros e Albuquerque e Raul. De acordo com Brito Broca, a revista, por procurar manter certo compromisso com a tradição do século XIX, “substituíra, por vezes, a fotografia pela gravura decalcada naquela” (Broca, s.d.: 216). Em 1901, surgiu a *Ilustração Brasileira*, em que a fotografia predominava sobre o desenho. A revista era rodada em Bordeaux e circulou em Paris, resultado da circunstância, segundo Brito Broca, “de não possuímos, até então, oficinas gráficas em condições de imprimir um *magazine* desse gênero” (Broca, s.d.: 217). Oficinas que certamente existiriam daí a pouco, quando do lançamento de *Kosmos*, em 1904. A seguir, um quadro ilustra alguns títulos da década de 1920. O anexo 2 traz informações mais completas.

Quadro 7 Revistas publicadas no Brasil entre 1921 e 1930

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1921	<i>A Cena Muda</i>	Rio de Janeiro	1955	<i>Revista no Brasil</i> . 160, 234
1922	<i>Klaxon</i>	São Paulo	1923	Niemeyer, 2002: 45; <i>Revista no Brasil</i> . 110-1, 234
1924	<i>Estética</i>	Rio de Janeiro	1925	<i>Revista no Brasil</i> . 118, 234
1925	<i>A Revista</i>	Belo Horizonte	1926	Ikeda, 1975: 12; <i>Revista no Brasil</i> . 112, 118, 234
1926	<i>Festa</i>	Rio de Janeiro	1928	
	<i>Terra roxa... e Outras Terras</i>	São Paulo	1926	<i>Revista no Brasil</i> . 118, 234
1927	<i>Verde</i>	Cataguases (MG)	1929	<i>Revista no Brasil</i> . 116, 118, 234
1928	<i>O Cruzeiro</i>	Rio de Janeiro	1975	contato direto (Senado); Netto, 1998; <i>Revista no Brasil</i> . 45-50, 139, 140, 234
	<i>Revista de Antropofagia</i>	São Paulo	1929	Niemeyer, 2002: 46, <i>Revista no Brasil</i> . 116, 118, 234
1929	<i>Revista de Antropofagia, 2ª Dentição</i>	São Paulo	1929	Niemeyer, 2002: 46; <i>Revista no Brasil</i> . 118
	<i>Revista do Globo</i>	Porto Alegre	1967	<i>Revista no Brasil</i> . 120, 234
1930	<i>O Estado de S. Paulo — Suplemento em rotogravura</i>	São Paulo	1944	<i>Revista no Brasil</i> . 234

Lançar uma revista não era somente um investimento temerário do ponto de vista de lidar com gêneros específicos, mas também com o silêncio do público e da mídia. Ao lançar a revista *Floreal*, Lima Barreto e seus colaboradores — Antônio Noronha Santos, Domingos

Ribeiro Filho, entre outros — obtiveram uma sala atrás da oficina de um alfaiate na rua Sete de Setembro, mas só conseguiram vender 38 exemplares do primeiro número, 82 do segundo e somente no terceiro obtiveram vitória moral: um elogio de José Veríssimo na coluna crítica do *Jornal do Comércio* (Broca, s.d.: 224). A revista fechou depois do quarto número, o que, nas palavras do crítico Brito Broca, era lógico de acontecer: “Dificilmente se poderia admitir um periódico literário nessa época, sem um forte lastro de mundanismo. Além do mais, esses jovens escritores com hábitos boêmios não estavam suficientemente organizados para levar avante uma iniciativa tão árdua” (Broca, s.d.: 224). Com a modernização do parque gráfico, a aquisição de novos equipamentos e técnicas, as revistas puderam aparecer, financiadas pelo café ou pela indústria nascente. Mas havia claramente, conforme identificou Ana Luiza Martins no estudo *Revistas em revista*, um contraste entre a embalagem moderna e arrojada e o interior, ainda antiquado, marcado por uma mentalidade de tradição escravocrata e valores católicos. “A revista foi, naquele momento, a embalagem industrial moderna, para textos ainda de fatura parnasiana”, ela escreve (Martins, 2001, 192). Além do que, por volta de 1890, 80% da população era analfabeta (Martins, 2001: 199). Esses níveis se alteraram pouco nas décadas seguintes, embora as populações de algumas cidades tenham apresentado crescimentos consideráveis. São Paulo tinha 30 mil habitantes em 1872. Na virada do século, a população atinge o número de 240 mil e, em 1920, são 500 mil (Cruz, 2000: 60; 138). Na década de 1940, quando o total da população do país atingiu 40 milhões de pessoas, a taxa de analfabetismo continuava elevada: 61% (Silva Junior, 2004: 121).

Outro problema sério a ser enfrentado, além da falta de público potencial, era a produção de papel. O aumento no consumo, pelo público em geral ou pelos jornais e revistas, sugeria uma mudança na estrutura nacional de produção. Até 1913, só existiam duas empresas nacionais fornecedoras de papel para o mercado interno (Martins, 2001: 212), a Companhia Melhoramentos, com sede em Caieiras, e a Klabin irmãos, com dez fábricas, quatro em São Paulo, quatro no Rio de Janeiro, uma no Rio Grande do Sul e outra em Pernambuco. Mas a produção não dava conta do consumo. A Klabin conseguia produzir, em 1916, 50 a 55 toneladas de papel diariamente, e o gerente dizia que se todas as fábricas produzissem juntas, se atingiria uma produção de cinco mil toneladas, mas, só em papel de impressão, havia entrado oito mil toneladas, pelo porto de Santos, em 1913. Em outras palavras, não era possível produzir no país todo o volume necessário de consumo. Ana Luiza Martins diz, em *Revistas em revista*: “O crescimento da cidade e a burocracia dos

negócios tornaram o papel imprescindível. Impressos de circulares, faturas, *memoranduns*, notas de venda, papel para escrever à máquina, à tinta, papel para cópia, papel pautado e sem pauta, em branco e marcado, papel de linho, enfim, a necessidade do artigo era premente!” (Martins, 2001: 210). Mesmo a produção de papel por fábricas no Brasil dependia de matéria-prima — celulose química, telas metálicas, feltros, sulfato de alumínio e demais ingredientes — que vinham de fora, e, portanto, os preços ficavam sujeitos às oscilações do mercado internacional. A Primeira Guerra Mundial, por exemplo, afetou muito os preços. Ana Luiza Martins avalia:

Naquelas circunstâncias adversas, o circuito do papel em crise reforçou um círculo vicioso, extremamente prejudicial ao periodismo, qual seja: o alto custo daquele exigia redução de seu consumo, enquanto a situação internacional beligerante demandava maior espaço da imprensa para divulgação de notícias, especialmente nos jornais e revistas. Concomitantemente, o suporte econômico que advinha dos anúncios nos periódicos retraíase, dificultando ainda mais a sobrevivência do produto. (Martins, 2001: 214)

A escassez atingia também a mão-de-obra do setor, enquanto a procura pelo impresso aumentava e a má qualidade do produto interno se fazia sentir.

Em termos de estratégias para atrair o leitor, valia tudo: distribuição gratuita, redação bilíngüe, solicitação de artigos ao público, fascículos para colecionar. Algumas vezes, a numeração das edições do mesmo título vinha em ordem crescente, de forma a sugerir que todas as edições, juntas, formavam uma mesma coleção, como fez *A Crônica*, em 1908, ou havia feito a também paulista *Íris*, em 1905. Algumas revistas lançaram descontos para aquisição de livros. “O proprietário de *O Fazendeiro*, de 1908, Lourenço Granato, autor de obras de agricultura prática, colocou-as no mercado por meio de anúncios daquela revista que facilitavam ao assinante a aquisição da obra”, registra Ana Luiza Martins (Martins, 2001: 239). Nas revistas literárias, o anúncio de lançamento de livros funcionou como vitrine para autores nacionais e editoras. A estratégia do folhetim, decorrente do jornal, também foi incorporada pela revista. O romance *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, foi concebido especialmente para entrar na *Revista Moderna*, de Martinho Botelho. Outra idéia em andamento foi solicitar retratos de crianças, o que fazia as pessoas que enviaram fotos para redações comprar em seguida a revista para conferir se havia sido publicada. “Em 1908, a *Ronda* se utilizou com sucesso do expediente”, explica Ana Luiza Martins (Martins, 2001: 240). Concursos literários ou concursos de beleza eram outro

recurso para atrair leitores. Na verdade, concursos de toda ordem, de música amadora, de costureira mais bonita, de melhor dançarino, de melhor sociedade recreativa e melhor marca de cigarros. A pesquisadora Ana Luiza Martins anota: “Todos esses ardis de divulgação nada mais foram do que ensaios de técnica de venda e propaganda, tentados intuitivamente, enquanto o comerciante brasileiro não se conscientizara da importância da publicidade, veiculada em moldes profissionais” (Martins, 2001: 242).

As revistas passaram, a partir da Semana de Arte Moderna, a entender que uma nova rotação se dava. Embora nem todo mundo concorde que o impacto tenha acontecido todo de uma vez. Laurence Hallewell fala, em *O livro no Brasil*, que o apelo do movimento foi limitado. “Não obstante seu desejo de *épater les bourgeois*, seus partidários eram essencialmente *dilettanti* da classe alta dirigindo-se a essa mesma classe — senão, de fato, apenas uma *jeunesse doré* falando para si mesma” (Hallewell, 1985: 248-9). A modernização das relações comerciais havia dado mostras do que poderia ser uma mudança de rumos com Monteiro Lobato. Ele lançou em 1918 a própria editora, primeiro como Editora Revista do Brasil, desdobrada em Monteiro Lobato & Cia. e depois em Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, que chegou a ter duzentos operários e oitenta sócios. Foi pouco depois do lançamento do livro de contos *Urupês*, e Lobato começou a falar em experiência de vendas em larga escala, para um mercado que dispunha de quarenta pontos de venda. Enviou uma carta-circular a papelarias, farmácias, bazares, vendas, açougues, bancas, e ofereceu a mercadoria: livro em consignação. Conseguiu ampliar para 1.200 nomes de casas comerciais. Não era mais possível simplesmente fazer o livro, era necessário se mexer para vendê-lo, e Lobato não sossegou. Oferecia 30% da venda ao dono do estabelecimento e, caso não vendesse, poderia devolver o livro pelo correio, com porte pago pela editora.

O Brasil entrou no século XX, finalmente, e o discurso parnasiano, arcaico, deveria ser esquecido, ou pelo menos assim quiseram os modernistas. Mas, em todo o processo o que se percebe é uma tentativa de definir o que é o nacional. Aliás, essa parece a questão por excelência que sempre permeou o país: entender o que define o brasileiro, o que faz do Brasil, Brasil. Machado de Assis havia escrito um ensaio a respeito, publicado em 1873, “Instinto de nacionalidade”, tema que ele retoma em outra clave, ficcional, em outra parte da obra (nos contos “A parasita azul” e “O espelho”, “O machete”, e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*; cf. Gledson, 1998, 1: 24 e ss.). Isso se deu também com outros ensaístas, uma tradição que inclui Joaquim Nabuco, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda. Não seria fácil, uma vez que são muitos os modelos em volta. São questões de

raça, de dependência, seja a financeira, seja a cultural, até mesmo a configuração territorial, com a incorporação do Acre ao território brasileiro (houve um conflito em 1899 entre brasileiros e bolivianos, conhecido como Questão do Acre, e a posse definitiva aconteceu em 1903, com o Tratado de Petrópolis), tudo concorria para deixar o brasileiro sem saber muito como apresentar sua carteira de identidade. Houve quem reclamasse, como Monteiro Lobato:

Minha ojeriza contra o “patriotismo” e o “nacionalismo” que o Nogueira, o Bilac, o Sura e outros andam a lançar, vem duma coisa orgânica em mim: o “*Amicus Plato sed magis amica veritas*”. Ponho sempre a verdade no topo — e não há verdade possível em nada visto através dos óculos desnaturadores de qualquer apaixonamento — seja patriotismo, nacionalismo, hermismo, civilismo etc. Tudo isso não passa de políticas partidárias, de que os filósofos naturalmente se afastam. (Lobato, 1959: 80)

No fim da década de 20, surgiu uma revista que iria mudar o modo como o brasileiro consome revistas. A primeira edição de *Cruzeiro* (o artigo definido, *O*, seria acrescentado apenas no ano seguinte, na edição de número 30) anunciava uma tiragem de 50 mil exemplares e apareceu nas bancas no dia 10 de novembro de 1928. Assis Chateaubriand comprou o título da revista de Edmundo Miranda Jordão, por dois contos e 500 mil réis. A revista começou num prédio, de número 152, da rua Buenos Aires. Um de seus editores foi Accioly Netto, que lembra o planejamento inédito no país para o lançamento da revista. No dia anterior, a Avenida Rio Branco foi inundada por chuva de papel picado, pouco antes do encerramento do expediente. As pessoas pegaram o papel: era publicidade da revista. Dizia: “Compre amanhã *O Cruzeiro*, em todas as bancas, a revista contemporânea dos arranha-céus” (Netto, 1998: 36-7). Ele completa a história:

No dia seguinte, nas centenas de bancas de jornais do Rio, do Centro aos subúrbios, Botafogo, Copacabana ou Leblon, lá estava a anunciada publicação, com sua capa vistosa, trazendo estampado o rosto de uma linda mulher, em impressão a quatro cores sobre fundo prata, com a constelação do Cruzeiro do Sul, as estrelas abertas em branco e o título em vermelho, com letras do tipo clássico. A estratégia de lançamento funcionou muito bem: a revista esgotou em poucas horas. (Netto, 1998: 37)

Impressa em rotogravura, um sistema que até então não existia no Brasil, com muitas páginas em cores e capa em papel *couché*, com textos de colaboradores renomados como

Menotti del Picchia e Manuel Bandeira, a revista durou 46 anos, o que por si só representa um feito: como já foi dito anteriormente, a regra da revista brasileira é não dar certo, perdurar é exceção. A distribuição era inovadora: cada número estava em todas as grandes cidades brasileiras no mesmo dia do lançamento. Outro feito foi a tiragem, que atingiu patamares elevados (80 mil em 1945) e, na cobertura do suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954, 720 mil exemplares. Mas também teve fases de vacas magras, como os 15 primeiros anos, quando Chatô chegou a pensar em encerrar a revista. Como diz a historiadora Leoní Serpa, “entre 1920 e 1925 surgiram 41 revistas, porém algumas delas não chegaram a completar um ano de circulação, como foi o caso de *Miscelânea*, em 1920. De 1925 a 1930, circulavam no país 24 revistas nacionais, a maioria de pouca expressão e tiragem” (Serpa, 2003: 25).

Na capa do primeiro exemplar de *Cruzeiro*, o desenho com um rosto de mulher lança um beijo na direção do leitor. Como moldura, as cinco estrelas que formam *O Cruzeiro do Sul*. Fotografia só iria aparecer no quinto número — mostrava Santos Dumont. O texto que apresentava a primeira edição dizia: “Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização traçou a reta da Avenida Rio Branco: uma reta entre o passado e o futuro” (*Cruzeiro*, 10/11/1928: 3). Mais adiante, nesse mesmo editorial de abertura, se fala que a função da revista ainda não foi suficientemente compreendida no Brasil.

Em país da extensão desconforme do Brasil, que é um amálgama de nações com uma só alma, a revista reúne um complexo de possibilidades que, num certo sentido, rivalizam ou ultrapassam as do jornal. O seu raio de ação é incomparavelmente mais amplo no espaço e no tempo. [...] O jornal dura um dia. Essa existência, tão intensa como breve, dificulta os grandes percursos. É um vôo célere e curto. O jornal é a própria vida. A revista é já um compêndio da vida. (*Cruzeiro*, 10/11/1928: 3)

A revista era uma das cinco que o grupo Diários Associados teve. Em 1931, a sede da revista mudou-se para o edifício dos Diários Associados, construído na Rua 13 de Maio com oito pavimentos e dois subterrâneos. Passou a dividir espaço com outras publicações do grupo: o matutino *O Jornal* e o vespertino *Diário da Noite*, impresso em papel verde claro.

A busca pelo mundo cheio de charme do cinema produzido em Hollywood, em outras palavras, *glamour*, é o que talvez melhor define as intenções da revista. A revista procurou

divulgar o que o cinema norte-americano produzia, imagens de belos homens e mulheres, um imaginário próprio, calcado na valorização do charme, no uso de uma indumentária elegante, e o Brasil gostou. Pelo menos a parte do país interessada em leitura de revista. As mulheres apareciam maquiadas nas capas e, dentro, fazia sucesso o anúncio com os produtos possivelmente utilizados pelas estrelas para se tornarem belas. “Em média, dedicavam-se no semanário aproximadamente 50% das páginas para assuntos relativos ao imaginário feminino, que não compunha apenas um perfil feminino, mas vários perfis”, anota Leoní Serpa, no estudo a respeito da presença feminina nas páginas da revista, intitulado *A máscara da modernidade* (Serpa, 2003: 11-2). A revista, de Assis Chateaubriand, recebeu recursos de um banqueiro gaúcho, sob pressão direta de Getúlio Vargas, então ministro da Fazenda de Washington Luís, para se iniciar. Luiz Maklouf Carvalho define a revista, em 1943, nestes termos:

Desordenadamente ilustrada, com profusão de fotografias, *O Cruzeiro* oferecia rica variedade de temas: farta cobertura da Segunda Guerra Mundial; acontecimentos sociais de toda ordem; moda, beleza e culinária; muito cinema americano; competições esportivas; notícias requentadas. Prevalcia, no texto, o chamado “nariz-de-cera” — aquelas longas introduções que antecediam a informação propriamente dita. Tudo isso, apresentado num *design* confuso, sem unidade, em meio a muitos anúncios, matérias pagas ou sem caracterização publicitária. Editorialmente, era governista e conservadora — refletindo os acertos da reconciliação entre Chatô e Vargas. (Carvalho, 2001: 63)

A revista também foi responsável por colocar em cena, com força, um gênero ainda não completamente compreendido pela crítica nacional: a grande reportagem, principalmente com o trabalho de um repórter problemático, David Nasser. Junto com ele trabalhava o fotógrafo Jean Manzon, e ambos iniciaram em 1943 um hábito que se tornaria mais tarde quase uma obrigatoriedade na prática do jornalismo: a saída para a pauta pela dupla jornalista-fotógrafo. Infelizmente, não tinham respeito por um dos princípios básicos do jornalismo, contar fatos verídicos. É um jornalismo de invenção. Nasser é definido por Luiz Maklouf Carvalho em *Cobras criadas* como portador de “fértil imaginação que lhe seria marca registrada” (Carvalho, 2001: 22). Entenda-se: como um mentiroso compulsivo, capaz de dizer num texto publicado na revista *Manchete*, em 1967, que o avô paterno, Abdalla Nasser, viveu numa caverna até os 105 anos, “alimentando-se de leite de cabra e de

azeitonas que guardava na terra” (Nasser *apud* Carvalho, 2001: 22) e que o pai, Alexandre, foi fotógrafo das expedições do marechal Cândido Rondon e da coluna Prestes. Tudo lorota.

Jean Manzon, por sua vez, vinha de uma experiência européia com a fotografia. Havia começado, aos 16 anos, em 1931, no vespertino *L’Intransigeant*. Passou pela revista *Vu*, pioneira francesa das revistas ilustradas modernas e pela *Paris-Match*, que tinha dois milhões de exemplares em 1940. A fotografia ganharia destaque com o lançamento da revista norte-americana *Life*, em novembro de 1936, e esse modelo espalhou-se pelo mundo, chegando a *O Cruzeiro* com a reformulação editorial iniciada no final de 1943 (Carvalho, 2001: 63 ss.). Da experiência francesa, Manzon colecionava tanto um furo importante como fotografar o bailarino russo Vaslav Nijinski, internado há quase vinte anos num sanatório da Suíça, quanto situações forçadas: impedido de fotografar os rostos de monges para uma reportagem, vestiu dois amigos a caráter e os colocou no lugar dos verdadeiros (Carvalho, 2001: 65). Chegou ao Brasil em 1940, por sugestão do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, e o primeiro trabalho que conseguiu foi no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado em dezembro de 1939, que exercia a censura à imprensa e cultuava a imagem do ditador Getúlio Vargas. Getúlio adorou, perguntava pelo fotógrafo quando não o via logo numa das viagens oficiais. Luiz Maklouf Carvalho registra:

O Brasil nunca vira fotos produzidas como as de Manzon, a não ser quem comprava as revistas ilustradas estrangeiras. Enquadramento perfeito, ângulos novos, closes de arrepiar, caras e bocas que pareciam em movimento, um estilo completamente novo se comparado ao das fotos da imprensa brasileira, incluindo *O Cruzeiro*. (Carvalho, 2001: 67)

A reunião dos dois, portanto, seria tempero explosivo para reportagens inventadas. Eles começam a aparecer juntos na edição de 16 de outubro de 1943. No começo de 1944, uma matéria a respeito da aventura da dupla na Amazônia. As fotos de Manzon haviam sido feitas quando ele era funcionário do DIP, e Nasser é autor de “um dos textos mais delirantes que produziu” (Carvalho, 2001: 90), no qual os índios têm rabos de macaco, o avião é rebocado por canoas e botos são criados em currais fluviais. Na edição de 25 de março, os repórteres anunciam terem entrado no povoado de Curupaiti, próximo ao Rio, no qual “todos os habitantes” eram leprosos. Entre as muitas invenções que fizeram, na edição de 6 de maio de 1944 anunciavam a morte de Jean Manzon, numa nota publicada junto com matéria a respeito da vida dos mortos. Era brincadeira, mas que muita gente levou a sério. Nasser classificou a aventura, que tem um relato do próprio fotógrafo, contando como foi o

momento de sua “morte” por atropelamento, de “reportagem ficcionista” (Carvalho, 2001: 103).

As farsas continuavam, e uma das clássicas foi “Enfrentando os Chavantes!” [sic], publicada na edição do dia 24 de junho de 1944. A matéria tem 20 páginas e 26 fotos e não se sabe se Nasser fez a viagem. O provável, conta Luiz Maklouf em *Cobras criadas*, é que as fotos tenham sido presente de João Alberto de Lins e Barros, diretor da Fundação Brasil Central e coordenador da Expedição Roncador, que efetivamente fez a viagem na qual sobrevoou a aldeia xavante na serra do Roncador, em Mato Grosso, num bimotor Focke Wulf, pilotado pelo capitão Antônio Eugênio Basílio, da Força Aérea Brasileira (Carvalho, 2001: 109 ss.). Foi publicada, em 13 de agosto de 1943, na primeira página e em página interna de *O Globo*, matéria a respeito. Dez meses antes do “furo”, portanto, da dupla em *O Cruzeiro*.

Os dois também conseguiram colocar Chico Xavier, o médium da cidade mineira de Pedro Leopoldo, dentro de uma banheira, vestido, para uma das fotos publicadas na edição de 12 de agosto de 1944. Em outra ocasião, Nasser se vestiu de mulher, para se passar pela madame Chiang Kai-shek, mulher do ditador anticomunista chinês, o grande “furo” da dupla na edição de 16 de setembro de 1944.

Essa postura desagradava profundamente um colega de redação, Millôr Fernandes, mas tinha anuência do chefe, Frederico Chateaubriand, conhecido como Freddy, sobrinho de Assis Chateaubriand e diretor de redação de *O Cruzeiro*. É ele mesmo quem admite em depoimento a Maklouf Carvalho: “Os fatos não eram importantes para o David, e sim a criatividade. Ele inventava coisas para poder valorizar as reportagens. Foi o Manzon que ensinou isso para ele. Eu era tolerante. Se você é jornalista e quer vender, você tem que ser escroto” (Frederico Chateaubriand *apud* Carvalho, 2001: 127). É um depoimento cheio de contradições, porque ele diz saber reconhecer pessoas talentosas, diz que ao talento se pode perdoar os excessos e que o que interessa é vender. “Não me interessa se o leitor vai comprar gato por lebre. Tinha limites, é claro. Eu não ia fazer coisas tenebrosas e fora dos limites éticos” (Frederico Chateaubriand *apud* Carvalho, 2001: 127). O que ele entendia como limites éticos não fica claro.

Em termos de produzir discurso convincente, o repórter caprichava. David Nasser defende no capítulo introdutório ao livro *Mergulho na aventura*, o único em parceria com Jean Manzon, que “não há nada mais convincente que o fato, o fato nu, frio, duro” (Nasser, 1945: 11).

Na edição de 29 de junho de 1946, a dupla Nasser e Jean Manzon apresentou o deputado constituinte Edmundo Barreto Pinto, do Partido Trabalhista Brasileiro, só de cuecas e fraque. O escândalo repercutiu na mídia e no resto de mandato do deputado, que foi cassado por falta de decoro parlamentar.

A venda da revista (*ilustração 13, abaixo*) havia crescido consideravelmente nos anos 1950, no país e no exterior — Portugal, Argentina, Chile e México —, o que levou a direção a tentar fazer a tradução de algumas reportagens para o espanhol, que circulariam nos exemplares enviados a esses países. Chegou-se a pensar numa edição inteira voltada para esse mercado. A edição latina da revista atingiu tiragem de 300 mil exemplares, mesmo



Ilustração 13 Revista *O Cruzeiro*, 1960

com o fracasso de negociações que incluíam os governos brasileiro — Juscelino Kubitschek, de acordo com o relato de Accioly Netto — e norte-americano, via Departamento de Estado. O derrame seguido de paralisia de Assis Chateaubriand em 1959 e as negociações do espólio que se seguiram levaram Leão Gondim de Oliveira a abrir mão das ações que possuía de *O Cruzeiro*. “Estava assim condenada à morte a revista *O Cruzeiro*”, argumenta Accioly Netto (Netto, 1998:163). O desmonte começou a partir da iniciativa internacional e, em seguida, voltou-se à edição brasileira. Em 1974, depois de uma sucessão de diretores nomeados e de um recuo inclusive físico

— a revista passou a funcionar em três pequenas salas de um prédio na Rua do Livramento — e de atrasos nas contas da revista, ela fechou definitivamente, e encerrou um capítulo importante da história das revistas no país.

4.1.3. Anos 1930 e 1940, surge uma nação

Num mergulho que precisava ser mais intenso nas questões de nacionalidade e, para isso, precisava ser mais profissional, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi fundado, em 1937, mais precisamente em 13 de janeiro, por meio da lei nº 378, e o primeiro diretor foi Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969). Em torno dele gravitava um time de intelectuais importantes, também colaboradores da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, lançada em 1937. Gente como Mario de Andrade, Lucio Costa, Manuel Bandeira. Mais tarde, ganharia o estatuto de instituto, e o

nome mudou para Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e passou a estar vinculado ao Ministério da Cultura. Em 1936, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde (1934-1945), pediu a Mario de Andrade que elaborasse anteprojeto de lei para salvaguardar o patrimônio histórico. A instituição foi fundada com viés de preservar primeiro o patrimônio de Minas Gerais, como relata Heloisa Pontes (1959-) em *Destinos mistos*:

A predominância de bens arquitetônicos religiosos, a importância conferida à produção artística do século XVIII e a centralidade de Minas Gerais entre os estados contemplados pelo SPHAN exemplificam o tipo de definição de patrimônio e de política de tombamento praticada por essa instituição. (Pontes, 1998: 25)

Os primeiros tombamentos, nas três primeiras décadas de funcionamento da instituição, foram de bens culturais, artísticos e históricos do período colonial: ao todo, 529 inscrições, com pouca atenção aos legados do Brasil imperial “e menos ainda aos monumentos da Primeira República” (Pontes, 1998: 25). O país queria olhar para a frente, e o governo fez isso, por exemplo, ao mandar construir a sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, erguido entre 1936 e 1943. “Para o governo, a arquitetura tornou-se o símbolo da emergência do Brasil como nação moderna”, anota Lucy Niemeyer (Niemeyer, 2002: 47). Ou seja, era um duplo movimento, aparentemente paradoxal: recuperar o passado mais remoto (colonial), apostar no futuro que ainda não chegou (o modernismo arquitetônico).

Enquanto o Brasil procurava se entender, um “inimigo” divertido fazia sua entrada em cena. A chegada dos quadrinhos — das histórias em quadrinhos ou, como eram conhecidas à época, historietas em quadrinhos — não mais voltados para crianças, mas para o público adulto, se deu a partir da iniciativa do jornalista Adolfo Aizen, ex-funcionário de *O Globo*, de *O Malho* e de *O Tico-Tico*, que tomou a iniciativa de trazer dos Estados Unidos esse modelo, ao qual associou outro: o de suplementos a serem encartados em jornal.

O primeiro a publicar os suplementos foi *A Nação*, jornal que havia sido fundado em janeiro de 1933 e era dirigido por João Alberto de Lins e Barros. Em 1934, Aizen procurou João Alberto e propôs o negócio: um suplemento por dia da semana, a começar na terça (o jornal não circulava às segundas), dia 13 de março. Os suplementos eram: *Humorístico*, *Infantil*, *Policia*, *Feminino* e *Esportivo*. A repercussão foi ótima. Gonçalo Junior registra em *A guerra dos gibis*: “Os cadernos de *A Nação* se tornaram um acontecimento importante na

história da imprensa brasileira porque introduziram o formato tablóide nos jornais” (Silva Junior, 2004: 30). Mais adiante no livro, ele se contradiz ao afirmar que em 1929 surgiram dois jornais em formato tablóide, *A Gazetinha*, encartado em *A Gazeta*, de São Paulo, e *Mundo Infantil*, da Editora Vecchi, no Rio de Janeiro (Silva Junior, 2004: 48). Como encarar esses suplementos, encartados todo dia no jornal, mas com periodicidade semanal (para o fechamento) senão como um possível desdobramento de revista?

Embora, para Aizen, não fosse tarefa fácil fechar o material. Gonçalo Junior conta que o jornalista superou as dificuldades com a compra de textos e desenhos norte-americanos, “vendidos no Brasil por representantes de agências conhecidas nos Estados Unidos como *syndicates*, distribuidoras de *features* (ilustrações, artigos e reportagens)” (Silva Junior, 2004: 30). Logo, um dos suplementos começou a se destacar em relação aos demais: exatamente o infantil, que trazia aventuras de Buck Rogers, Agente Secreto X-9, Flash Gordon, Jim das Selvas, Mandrake, Brucutu, Príncipe Valente, Tarzan, Brick Bradford, Pinduca, Rei da Polícia Montada e histórias inéditas de Walt Disney.

A iniciativa de Aizen prosperou. Tanto que ele transformou o *Suplemento Policial* em revista autônoma, desde que os suplementos pararam de ser encartados em *A Nação*, em junho de 1934. O *Suplemento Infantil* mudou de nome, para *Suplemento Juvenil*. O policial passou a se chamar *Suplemento Policial em Revista*, com tiragem semanal de aproximadamente 25 mil exemplares. Gonçalo Junior explica que tinha custo baixo porque “pirateava os melhores textos das publicações policiais americanas, e as traduções muitas vezes eram duvidosas” (Silva Junior, 2004: 52).

Em 1937, Roberto Marinho resolveu dar o troco ao ex-funcionário e entrou na concorrência, com o lançamento de *O Globo Juvenil*, um nome que era referência clara ao *Suplemento Juvenil* de Aizen. Nada satisfeito, Aizen processou o ex-patrão, mas o processo não resultou vitorioso. Os advogados de *O Globo* “alegaram que o termo era de uso corrente na imprensa, em especial na esportiva — quando se falava de futebol, para designar as equipes anteriores à categoria profissional” (Silva Junior, 2004: 61). O responsável por fechar as edições do periódico ficaria reconhecido mais tarde como o melhor dramaturgo brasileiro do século XX: Nelson Rodrigues.

A esse formato inovador, o tablóide, seguiu-se outro: o *comic book*, que era o tablóide dobrado ao meio, o que duplicava o número de páginas original. A história, antes publicada em fragmentos, poderia agora vir de uma só vez. Segundo Gonçalo Junior, “esse tipo de revista iria, a médio prazo, dominar o mercado brasileiro de quadrinhos e decretar a morte

do tablóide na década de 1940” (Silva Junior, 2004: 66). O primeiro *comic book* brasileiro foi lançado em 16 de maio de 1939: era o *Mirim*, iniciativa também de Aizen. A princípio, teve circulação nacional e logo passou a duas vezes por semana, às quartas e domingos (Silva Junior, 2004: 67). Em meados dos anos 1940, Aizen, Marinho e também Assis Chateaubriand

difundiam entre seus leitores uma mania que seria o grande barato das duas décadas seguintes: o saboroso hábito de colecionar revistas, prazer comparável apenas ao de completar álbuns de figurinhas, que fazia estrago no bolso da meninada brasileira desde o século anterior. O ritual de juntar gibis envolvia troca, compra e venda de exemplares nas tardes dos fins de semana, nas portas dos cinemas, antes das disputadas matinês dos seriados de aventura que passavam semanalmente. (Silva Junior, 2004: 94)

Confira a seguir um quadro com títulos de revistas dos anos 1930 e 1940.

Quadro 8 Revistas publicadas no Brasil entre 1931 e 1949

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1931	<i>Revista Nova</i>	São Paulo	1932	<i>Revista no Brasil</i> . 120, 234
1934	<i>Suplemento Juvenil</i>	Rio de Janeiro	1945	<i>Revista no Brasil</i> . 234; Silva Junior, 2004: 52-4
1935	<i>A Voz do Rádio</i>	Rio de Janeiro	1936	Netto, 1998: 58; <i>Revista no Brasil</i> . 234
1936	<i>Vamos Ler!</i>	Rio de Janeiro	1948	<i>Revista no Brasil</i> . 125, 234
1937	<i>O Globo Juvenil</i>	Rio de Janeiro	1950	<i>Revista no Brasil</i> . 140, 234; Silva Junior, 2004: 60, 162;
1938	<i>Diretrizes</i>	Rio de Janeiro	1944	Niemeyer, 2002: 65, <i>Revista no Brasil</i> . 50, 234
1939	<i>Gibi Semanal</i>	Rio de Janeiro	1955	<i>Revista no Brasil</i> . 140, 151, 234; Silva Junior, 2004: 68
1941	<i>Clima</i>	São Paulo	1944	Pontes, 1998: 18; <i>Revista no Brasil</i> . 119, 120, 235
1942	<i>Seleções do Reader's Digest</i>	São Paulo	Em circulação*	Fonseca, 1999: 256; <i>Revista no Brasil</i> . 235; Silva Junior, 2004: 130
1946	<i>Joaquim</i>	Curitiba	1948	contato direto (ed. fac-similar)
1948	<i>Revista do Rádio</i>	Rio de Janeiro	1970	<i>Revista no Brasil</i> . 31, 235
1949	<i>Mindinho</i>	Rio de Janeiro	1974	<i>Revista no Brasil</i> . 235; Silva Junior, 2004: prancha 1

* em 2007

Nos anos 1980, os quadrinhos começaram a ser chamados pelos norte-americanos — e em seguida pelos brasileiros — não mais de *comics*, termo que passou a ser considerado depreciativo, mas de *graphic novels* (romances gráficos). “Sem perder o *glamour*, mas remoçados por outra paginação gráfica, Dick Tracy, Flash Gordon e Tarzan juntaram-se a jovens personagens, como Conan, Ronin e Lobo Solitário”, explica *A Revista no Brasil* (*Revista no Brasil*, 2000: 154).

Durante a Segunda Guerra Mundial, um problema semelhante ao que havia ocorrido na primeira se reapresentou, ou seja, racionamento de papel. A preocupação tinha sentido: a importação era feita do Canadá, e sempre havia o risco de os navios que traziam o produto serem atacados pelos nazistas. O governo brasileiro decretou um racionamento, e usou a distribuição de cotas de papel como recurso para aplacar a oposição (mesmo que fraca, àquela altura) ao governo de Getulio Vargas. A revista *Diretrizes*, por exemplo, de Samuel Wainer, foi uma que sofreu com os cortes. Por outro lado, uma revista como a *Seleções do Reader's Digest*, lançada no Brasil em 1942 com material traduzido, chegou a ter tiragem de 500 mil exemplares na década de 1950, o que mostra que as vendas podiam superar o problema de fornecimento de papel.

Em 1943, o jornal *O Estado de S. Paulo* fez um inquérito que publicou entre meados desse ano e início do seguinte, 1944. Foram convidados 29 representantes da intelectualidade brasileira — a maioria paulista — para opinar a respeito da cultura brasileira, e o inquérito pretendia entender o que era possível esperar dos jovens pensadores nos campos da ciência, das artes e das idéias, que formação e qual o nível das preocupações que tinham. O inquérito foi coordenado por Mário Neme. As escolhas recaíram em pessoas entre 23 e trinta anos de idade e vários dos participantes configuravam o que ficou conhecido como Grupo Clima, formado no início de 1939 por estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo: Lourival Gomes Machado, Antonio Candido de Mello e Souza, Ruy Coelho e Paulo Emilio Salles Gomes, o mais velho do grupo, então com 27 anos. Em 1940, ele havia sido um dos fundadores do Clube de Cinema. Quando se lançou a revista *Clima*, em maio de 1941, Paulo Emilio se tornou um dos mais promissores críticos de cinema de São Paulo. A revista teve 16 edições e fechou em 1944. O grupo ficou conhecido também pelo apelido que Oswald de Andrade arrumou para os moços bem-comportados e universitários: *chato-boys*. Foram responsáveis por renovar a tradição de ensaios no país. “Como críticos ‘puros’, romperam com a concepção de trabalho e com o padrão de carreira da geração anterior (que tinha um pé na

literatura e outro na doutrina política)", escreve Heloisa Pontes na introdução do livro em que analisa essa turma. "Como intelectuais, diferenciaram-se dos modernistas e dos cientistas sociais com os quais conviveram na Universidade de São Paulo" (Pontes, 1998: 14).

A idéia de lançar a revista *Clima* foi dar cobertura ao movimento cultural que acontecia em São Paulo. Além de Paulo Emilio sobre cinema, a revista contava com os talentos de Decio de Almeida Prado, que escrevia a respeito de teatro; Antonio Candido, como crítico de literatura; Ruy Coelho, polígrafo que atuava nessas três áreas mencionadas; Gilda de Mello e Souza, que se lançou como ficcionista e escreveu críticas literárias. O grupo marcou posição diferente dos modernistas de 22 (embora a revista tenha procurado e obtido o aval de um de seus principais representantes, Mario de Andrade), dos intérpretes do Brasil da geração de 1930 e dos cientistas sociais que atuavam dentro e fora da Universidade de São Paulo. A revista não teve mais que mil exemplares por edição, mas "causou grande impacto entre os intelectuais da época" (Pontes, 1998: 64). A importância da atuação desse grupo, de acordo com a pesquisadora Heloisa Pontes, é que a história cultural e intelectual de São Paulo no "decorrer dos anos 40 e 50 é ininteligível sem o rastreamento da presença, da trajetória e da atuação desses outrora jovens em início de carreira" (Pontes, 1998: 65).

Mais do que isso: a revista serviu como catapulta para alavancar interesses. Heloisa Pontes fez uma entrevista com Decio de Almeida Prado, na qual ele diz que Lourival Gomes Machado descobriu a vocação para crítico de artes plásticas por causa de *Clima*, bem como ele mesmo nunca havia escrito a respeito de teatro antes de participar da revista, nem Antonio Candido havia escrito a respeito de literatura, nem Paulo Emilio Salles Gomes, de cinema (Pontes, 1998: 98). Cumpriu ainda a missão de tirar a crítica do ambiente de rodapés de jornais ou de revistas literárias e conferir-lhe um caráter de maior seriedade, algo que, de acordo com Heloisa Pontes, caracterizou os anos 1940. Antonio Candido não esteve sozinho nessa empreitada: Alvaro Lins (1912-1975), Sérgio Milliet (1898-1966), Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Afrânio Coutinho (1911-2000), entre tantos outros, também contribuíram. A idéia era mudar a crítica literária "tendo em vista a superação do impressionismo e do amadorismo que ainda caracterizavam a crítica da época" (Pontes, 1998: 101).

No sul do país, Dalton Trevisan, um dos grandes nomes do conto brasileiro no século XX, também teve dias de editor de revista. Em abril de 1946 lançou, junto com Antônio P.

Walger e Erasmo Pilotto, a revista *Joaquim*, “em homenagem a todos os joaquins do Brasil”, dizia uma chamada, no alto da página 3 (*Joaquim*, 04/1946: 3). Era uma revista de arte e cultura, com, por exemplo, uma entrevista feita com Poty (Potyguara Lazzarotto), que mais tarde se tornaria um dos secretários da revista. Poty celebrizou-se por ter feito as ilustrações da primeira edição de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, lançado em 1956. A revista, em que pese a participação desse grande artista plástico, sempre careceu de direção de arte. Era feita em quatro colunas, com uso de fios entre as colunas e muito texto, o que confere um aspecto de peso ao equilíbrio formal da página.

No segundo número (embora mensal, essa segunda edição é de junho), a revista trouxe trecho de uma carta enviada por Carlos Drummond de Andrade, com data de 5 de maio e endereçada a Dalton Trevisan. “Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços”, escreveu Drummond (*Drummond apud Joaquim*, 06/1946: 17). Os velhos estão calados, e cabe aos jovens produzir, continua o poeta. “Espero que vocês nos darão sensações mais duradouras que o espanto”, prossegue. “O caso de Poty está reclamando outros casos irmãos na poesia e na ficção.” Nessa edição, o trio que se assinava “direção” no primeiro número espalhou responsabilidades: a direção coube a Erasmo Pilotto; Dalton Trevisan aparece como proprietário; Antônio P. Walger, como gerente. A redação ficava na Rua Emiliano Pernetta, 476, motivo de riso para Drummond: “Que delícia uma revista cuja redação é na rua Emiliano Pernetta, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título ‘Emiliano, poeta medíocre’” (*Drummond apud Joaquim*, 06/1946: 17). De fato, na página 16, assinado por Dalton Trevisan, comparece o artigo. “Emiliano Pernetta foi uma vítima da província, em vida e na morte”, começa o texto de Dalton Trevisan (*Trevisan apud Joaquim*, 06/1946: 16). A revista teve 21 números e deixou de circular em dezembro de 1948. Dalton Trevisan continuou a produção literária que o tornaria uma das principais referências do conto contemporâneo brasileiro.

4.1.4. Anos 1950, modernidade para todos

O Brasil viveu nos anos 1950 um período agitado. O debate de idéias foi marcado pela discussão política, pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, pela criação de instituições como O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb, 1955), a Escola Superior de Guerra (ESG, 1948), pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB, 1952). A cultura também se mostrou intensa e criativa em diversas áreas. A arquitetura nacional deu um salto qualitativo rumo à modernidade com o projeto urbanístico de Lucio

Costa e arquiteto de Oscar Niemeyer para Brasília; o Cinema Novo deu os primeiros passos, a partir do lançamento do longa-metragem *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955; a Bossa Nova redirecionou a música popular, incorporando o jazz e o bebop norte-americanos na batida do samba; o grupo em torno da poesia concreta mostrou que é possível fazer produção literária sem depender de algum movimento exterior e repercutiu junto ao público ao ter as idéias veiculadas em suplementos literários de jornais; o romance regional, que teve apogeu nas duas décadas anteriores, se sofisticou no romance psicológico; no campo dos estudos sociais, antropologia, sociologia e educação deram grandes saltos; editoras, teatro, cinema, rádio, televisão, disco, publicidade começaram a se organizar como indústrias de massa (Abreu, 1996: 13 ss.); jornais foram criados — *Tribuna da Imprensa* (1949) e *Última Hora* (1951) — ou começaram a produzir suplementos literários — *O Estado de S.Paulo* e o *Jornal do Brasil* lançaram seus respectivos em 1953 e 1956 — ou, ainda, fizeram reformas editoriais e gráficas importantes, caso do *Jornal do Brasil*. Outros jornais, como o *Diário Carioca*, começaram a incorporar modelos de linguagem importados — especificamente, o *lead* e os primeiros manuais de redação, cujo objetivo é sistematizar procedimentos. Na avaliação de Lucy Niemeyer, o *Última Hora* criado por Samuel Wainer “talvez tenha sido o que mais contribuiu para a modernização da imprensa brasileira” (Niemeyer, 2002: 56). As inovações, tanto técnicas quanto gráficas e empresariais, terminaram por contaminar os concorrentes, entre eles o *Jornal do Brasil* com novo padrão gráfico criado por Amílcar de Castro, embora ele tenha adotado princípios estéticos distintos dos feitos por Andrés Guevara para o *Última Hora*.

No plano internacional, os eventos também repercutiram e os ecos foram percebidos no Brasil. Em 4 de outubro de 1957, Moscou lançou *Sputnik*, o primeiro satélite artificial da Terra, e marcou importante passo no avanço da ciência cósmica. Na verdade, o *Sputnik* era uma pequena esfera de aproximadamente 50 cm e com 83,6 quilos, sem nenhuma função a não ser transmitir um sinal de rádio que podia ser sintonizado por qualquer radioamador. O satélite girou seis meses em torno da Terra, antes de cair. Doze anos e 20 bilhões depois, os Estados Unidos conseguiram enviar os primeiros humanos à Lua a bordo da espaçonave *Apollo 11*, onde pisaram em 20 de julho de 1969.

Num estudo a respeito dos intelectuais e a imprensa nos anos 1950, Alzira Alves de Abreu afirma que a imprensa brasileira fez uma mudança, nessa década, da influência francesa, de um jornalismo opinativo, para um modelo norte-americano, “um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão

objetiva e impessoal da informação” (Abreu, 1996: 15). Aliado a isso, Juscelino Kubitschek assume a presidência, em 31 de janeiro de 1956, e alavanca, entre as muitas mudanças que capitaneou, a indústria gráfica. Em mensagem ao Congresso, em princípios de 1958, diz que a produção de livros é um “indicador excelente” do progresso cultural do país e exige do governo “a mais entusiasta ajuda e estímulo” (Kubitschek *apud* Hallewell, 1985: 442). Hallewell avalia que quase 30 anos de escassez de divisas estrangeiras e restrições à importação de bens de capital havia deixado a indústria gráfica com maquinário obsoleto. “Graças a Kubitschek, a indústria gráfica cresceria 143,3% entre 1950 e 1960, a quinta maior taxa de crescimento entre as indústrias do país (ainda que muito desse crescimento representasse recursos para a produção de jornais)” (Hallewell, 1985: 443).

Uma concorrente de *O Cruzeiro* foi lançada em abril de 1952. Adolfo Bloch colocou nas ruas *Manchete*, revista inspirada na francesa *Paris-Match* e a primeira revista impressa em *offset* do Brasil, numa impressora Webendorfer. Na capa do primeiro número, a bailarina Inês Litowski, do Teatro Municipal, ao lado de uma carruagem do Museu Imperial, em foto de Orlando Machado. Na primeira edição, aliás, por falar em fotografia, a revista dizia a que veio: conseguiu subtrair do concorrente o fotógrafo Jean Manzon, que publicou uma reportagem fotográfica. Logo no terceiro número, enfrentou problemas com a censura, ao publicar material a respeito de dança africana em Paris, considerado atentatório.

Em julho de 1954, Otto Lara Resende tornou-se diretor de redação da revista, numa fase em que *Manchete* esgotou, no mês seguinte, cinco números sucessivos. O assunto no Rio de Janeiro vinha esquentando progressivamente, com o atentado no dia 5 de agosto a Carlos Lacerda na rua Toneleros, no qual morreu o major-aviador Rubens Florentino Vaz; a publicação por *Manchete* de uma lista dos criminosos que levava a Gregório Fortunato, chefe da guarda de Getúlio Vargas; e o suicídio do presidente, em 24 de agosto.

A revista conseguiu se manter próxima do presidente Juscelino Kubitschek, ao publicar, em 1955, uma entrevista de Otto Lara Resende com o general Henrique Teixeira Lott, sobre o movimento militar que garantia a posse de JK. Otto foi substituído em 1956 por Nahum Sirotsky e, em 1958, *Manchete* trazia edição especial a respeito da construção de Brasília. “Foi também a primeira empresa jornalística a instalar uma sucursal na nova capital, ainda durante as obras”, anotam Carla Siqueira e Tatiana Murilo (Siqueira; Murilo, 2001: 3.520).

Manchete foi a única revista a registrar a imagem de João Goulart deposto. Lançou edições especiais nas décadas de 1980 e 1990: uma revista em russo, em 1988, para

acompanhar a visita do presidente José Sarney à União Soviética; uma em francês, em 1989, para comemorar o bicentenário da Revolução Francesa; uma em 1992, para acompanhar a Eco-92. A revista deixou de circular em 2000.

Confira, a seguir, um quadro com revistas da década de 1950.

Quadro 9 Revistas publicadas no Brasil entre 1950 e 1959

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1950	<i>Anhembi</i>	São Paulo	1962	<i>Revista no Brasil</i> . 119, 198, 235
	<i>O Pato Donald</i>	São Paulo	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 152, 235; Silva Junior, 2004: 166;
1951	<i>Cinemin</i> [fase 1]	Rio de Janeiro	1964	<i>Revista no Brasil</i> . 235; Silva Junior, 2004: 160
1952	<i>Manchete</i>	Rio de Janeiro	2000	Niemeyer, 2002: 58, 207; <i>Revista no Brasil</i> . 39, 51, 139, 235
	<i>Noigandres</i>	São Paulo		Niemeyer, 2002: 41
	<i>Capricho</i>	São Paulo	em circulação*	Niemeyer, 2002: 207; <i>Revista no Brasil</i> . 167, 176, 235
	<i>Visão</i>	Rio de Janeiro/São Paulo	1993	<i>Revista no Brasil</i> . 196, 235
1954	<i>Querida</i>	Rio de Janeiro	1971	<i>Revista no Brasil</i> . 140, 172, 235
1955	<i>Módulo</i>	Rio de Janeiro	1989	<i>Revista no Brasil</i> . 235
1958	<i>Sétimo Céu</i>	Rio de Janeiro	1992	<i>Revista no Brasil</i> . 141, 181, 235
1959	<i>Senhor</i>	Rio de Janeiro	1964	contato direto (Senado), Niemeyer, 2002: 32, 35, 86, 88; <i>Revista no Brasil</i> . 71-2, 122-3, 129, 130, 132, 235

* Em 2007

A história da Editora Abril começa com Victor Civita, filho de italianos, nascido em Nova York, criado em Milão e com passagem pela empresa Time, Life Inc. Ele chegou ao Brasil em 1950 e, em julho, fundou a Editora Abril Ltda., mesmo nome da editora que seu irmão Cesar tinha colocado na editora que havia aberto na Argentina.

Victor Civita começou com quadrinhos. Lançou *Raio Vermelho*, que não deu certo. E, em seguida, *O Pato Donald*, de Walt Disney. Dois anos depois, lançou *Mickey*. Por ser norte-americano, e por causa da legislação brasileira (artigo 160 da Constituição de 1946, que ratificou um decreto-lei de 1934) que impedia estrangeiros de terem participação acionária em empresas de comunicação no Brasil, Civita se associou a Giordano Rossi, filho de

italianos, que além de assinar o expediente das revistas da editora até a primeira metade da década de 1960 como editor, tornou-se contador e administrador da Editora Abril. “Mesmo com sua atuação restrita aos bastidores da editora, Civita se tornaria nas duas décadas seguintes o principal expoente do ramo, por estabelecer um importante mercado editorial de revistas e livros em São Paulo”, escreve Gonçalves Silva Junior (Silva Junior, 2004: 166-7). De fato, ele desempenhou um papel importante no mercado de revistas: com ele, as revistas conseguiriam estabilidade e durabilidade. Não apenas um, mas vários dos títulos lançados pela Abril persistem desde a década de 1950 e 1960 em diante e continuam a ser publicados hoje em dia.

A Editora Abril lançou, depois das revistas em quadrinhos, *Capricho*, revista feminina, em 1952; *Manequim*, de moda, em 1959; *Quatro Rodas*, a respeito de carros, em 1960, a primeira que o editor aparece como tal no expediente; *Claudia*, também feminina, mas mais refinada, em 1961; e *Transporte Moderno*, revista técnica, em 1963. Em 1965, a editora lançou a Bíblia Sagrada em edição ilustrada, por meio de fascículos quinzenais. Com a rede de bancas à disposição — 18 mil no país —, as vendas atingiram 150 mil exemplares por fascículo. Essas vendas estavam tão boas que outros fascículos foram programados: *Pequeno dicionário da língua portuguesa ilustrado*, *Livro da vida*, *Enciclopédia Abril*. Depois outros, mais especializados: *Enciclopédia da mulher*, *Boa idéia: artesanato em casa*, *Enciclopédia do automóvel*, *Ciência ilustrada*, *Os pensadores*, *Gênios da pintura*. Laurence Hallewell conta, em *O livro no Brasil*, que boa parte do material era traduzida, principalmente da editora Fabbri, da Itália, mas aos poucos o conteúdo brasileiro aumentou (Hallewell, 1985: 568). Em 1982, a editora lançou a série *Os economistas*, na esteira do sucesso de *Os pensadores*, que vendia cem mil exemplares por semana. “Cinquenta autores, entre os quais [François] Quesnay, Adam Smith, [David] Ricardo, [Karl] Marx, [Alfred] Marshall, [Celso] Furtado, vinte dos quais nunca haviam sido publicados em português” (Hallewell, 1985: 568). De acordo com relato de Thomaz Souto Corrêa no livreto *Oficina sobre edição de revista*, foi o filho, Roberto Civita, quem tentou fazer um acordo com dois jornais, *Folha de S.Paulo* e *Jornal do Brasil*, para produzir uma revista que seria encartada aos domingos. O projeto desandou, embora ele não entre nos pormenores do motivo, e Roberto foi conversar com o pai para perguntar o que faria. “Faz uma revista”, respondeu Victor Civita, e assim teria surgido *Realidade* (Civita, V. apud Corrêa, 2006/2007: 19-20).

A imprensa, de modo geral, e a indústria editorial davam mostras de modificar procedimentos, intenções, alcance. O processo de industrialização acelerou e impulsionou

as mudanças. No livro *Pena de aluguel*, Cristiane Costa comenta: “Do início do século ao fim dos anos 50, a imprensa nacional mudou totalmente de perfil: revistas ilustradas proliferaram, o uso da fotografia se expandiu, a diagramação foi remodelada, o modelo americano de jornalismo objetivo e texto conciso começou a ser implantado” (Costa, 2005: 98).

Realidade foi capaz de retomar o diálogo entre essas áreas do conhecimento, mas com o devido respeito às especificidades de cada uma, e ao mesmo tempo conseguiu repercutir em escala uma tendência que vinha se anunciando desde meados dos anos 1950, quando Juscelino Kubitschek, eleito presidente, decidiu mudar a capital da República para uma cidade nova a ser construída em velocidade recorde. Isso provocou intensa migração de trabalhadores de muitos pontos do país em direção a Brasília, os candangos, que deram formas aos projetos do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-), sobre o traçado urbanístico de Lucio Costa (1902-1998), e o processo todo desencadeou a afirmação, mais uma vez, de uma “identidade nacional”. Para Lucy Niemeyer, “houve, assim, a valorização de nossas fontes históricas, étnicas e culturais. Precisávamos traçar nosso perfil para que nos apresentássemos a nós mesmos” (Niemeyer, 2002: 49). Quando, portanto, a revista *Realidade* aparece, na década seguinte, estará de alguma forma respondendo a essa necessidade de apresentação de perfil para uma nação. Ao mesmo tempo que atinge o auge de um período de investimento nas indústrias nacionais, com conseqüente aquisição de material gráfico sofisticado e formação embrionária de uma linguagem gráfica correspondente.

Uma prova disso é o surgimento da revista carioca *Senhor* em 1959. O editor-redator-chefe, Nahum Sirotsky, convidou nada menos que Carlos Scliar para ser diretor de arte. Por sua vez, o diretor de arte convidou três assistentes para ajudá-lo na tarefa: Glauco Rodrigues, Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe (ele mesmo, o Jaguar), e a jovem artista plástica Bea Feitler. Não apenas era graficamente quase um acinte de tão bela, a revista tratava de temas “sérios”, ou, pelo menos, foi isso que imaginou Simão Weissman, o dono da revista, ao contratar Sirotsky. Ruy Castro explica em *Ela é carioca*:

Simão Weissman gostou da idéia de Sirotsky de fazer uma revista “para ser lida pelos elementos mais responsáveis pela vida nacional, a fim de estimulá-los a considerar com mais seriedade os problemas culturais do país”. Dito assim, parecia mais uma receita de bolo chocho. Mas, com a equipe que Sirotsky reuniu em fins de 1958, *Senhor* era um *choix* de baba de moça, quindim e ambrosia, em termos editoriais e gráficos. (Castro, 1999: 343).

Os textos também brilhavam, desenvolvidos por um time de primeira linha, como Luiz Lobo, que assinou o primeiro e único editorial publicado, totalmente dirigido às mulheres e cheio de humor; Paulo Francis; Ivan Lessa; Clarice Lispector, que chegou a ter uma seção na revista, intitulada *Children's Corner*; Rubem Braga; Carlos Drummond de Andrade; Josué de Castro; Fernando Sabino; Elsie Lessa; Vinicius de Moraes; Armando Nogueira; Ferreira Gullar; Guimarães Rosa, entre muitos outros.

Numa das matérias bem-humoradas da seção *Serviços* do primeiro número, Miguel de Carvalho sugeria: “Nunca beba água”:

Estatísticas dignas do maior crédito provam que em cada dez mortos todos passaram a vida bebendo água diariamente. Muito embora cada um possa ter morrido de maneira diferente (moléstia, desastre, atentado, suicídio ou velhice), o que é evidente, pelos números, é que todos têm uma coisa em comum: beberam água diariamente e estão mortos. E foi isto, certamente, que os matou, um por um. (*Senhor*, 03/1959: 85)

Segue-se uma lista enorme do que um cavalheiro deve ter em casa para dar de beber aos convidados. “Se o senhor acha muito, dê uma espiadela no armário do banheiro, repleto de vidrinhos de drogas caríssimas, que o senhor tem à mão porque também bebe água” (*Senhor*, 03/1959: 85).

Se é possível encontrar conexões entre o tipo de jornalismo que *Realidade* se propõe a fazer e aquele que vem sendo delineado pela revistas norte-americanas *The New Yorker*, a influência já se faz sentir em *Senhor*. Para fazer a boneca (o modelo de uma publicação em que a abordagem visual fica patente) da revista, Carlos Scliar “muniu-se de vários exemplares das revistas norte-americanas *Esquire*, *The New Yorker*, *Fortune* e outras que eram o que havia de mais moderno no gênero naquela época” (Niemeyer, 2002: 81). Foi com recortes dessas publicações que Scliar desenhou a boneca mostrada a Sirotsky e Waissman. Na página do sumário do número 32 da revista *Senhor* aparece um senhor com trajes do século XIX, em desenho a bico de pena, muito semelhante à imagem que se tornou a logomarca da *The New Yorker*, chamado de Eustace Tilley, o dândi que observa uma borboleta através de um monóculo.

Em 6 de outubro 1956, o jornal *O Estado de S. Paulo* lançou um *Suplemento Literário*, “com a finalidade de preencher a função de uma revista literária de porte nacional” (Pontes, 1998: 208), como explica Heloisa Pontes no estudo a respeito do grupo *Clima, Destinos mistos*. Ou seja, semanalmente, o suplemento publicava resenhas, contos, poesias,

artigos a respeito de literatura, crítica literária e cinematográfica, seções de teatro, música e artes plásticas, apenas com o suporte em papel jornal (e distribuição idem, encartado que era no *Estado*). O tom é confirmado pela “Apresentação” publicada no primeiro número (e redigida por Decio de Almeida Prado, que dirigiu o suplemento idealizado por Antonio Candido nos primeiros dez anos de existência), quando se atesta essa distinção entre o jornal, preocupado com o dia-a-dia, e o *Suplemento*, que vai trabalhar numa perspectiva mais próxima daquela das revistas

que, visando sobretudo a permanência, pode dar-se ao luxo de considerar mais vital a crônica dos amores de um rapaz de dezoito e uma menina de quinze, na Verona pré-renascentista, do que qualquer fato de última hora, pelo motivo de que as crises, as guerras, até os impérios, passam com bem mais rapidez do que os mitos literários, muitos dos quais vêm acompanhando e nutrindo a civilização ocidental há pelo menos trinta séculos [...]. (Decio de Almeida Prado *apud* Pontes, 1998: 209)

4.1.5. Anos 1960, começo da segmentação

Foi a década da contradição. Enquanto o tempo esquentou na política brasileira, esquentou também na cultura, mas por motivos e com resultados bem diferentes.

Nessa década, alguns escritores se aventuraram a se tornar editores. Fernando Sabino e Rubem Braga, juntos, fundaram a Editora do Autor, em 1960. A editora não chegou a fechar a década, mas inovou, por exemplo, ao alterar a relação de o autor receber 10% do preço de capa do livro, ou na contratação de craques para fazer capas com concepção avançada. Sabino e Braga ainda mudaram o nome da editora para Sabiá, antes de fechá-la. É importante a menção a essa iniciativa, porque vários profissionais que trabalharam para a editora — Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Bea Feitler, Jaguar, Fortuna — também transitavam pelo universo de revistas. Quando a revista *Senhor* apareceu, ela vinha com tiragem em torno de 40 mil exemplares. Junto com *Realidade*, a revista foi um importante passo para solidificar o trabalho de um profissional até então pouco reconhecido, o diretor de arte, também chamado hoje de *designer* (Melo, 2006: 100). Além disso, eram revistas que buscaram um equilíbrio entre qualidade e sobrevivência comercial (Melo, 2006: 104), nem tão apelativas quanto as que publicavam fotonovelas, nem tão elevadas quanto as revistas culturais, em geral de vida breve (*Revista Civilização Brasileira, Invenção, Habitat e Módulo*). A seguir, um quadro com revistas publicadas nos anos 1960.

Quadro 10 Revistas publicadas no Brasil entre 1960 e 1969

DATA DE INÍCIO	TÍTULO	CIDADE	CIRCULOU ATÉ	FONTE
1960	<i>Quatro Rodas</i>	São Paulo	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 59, 132, 136, 144, 235
	<i>Pererê</i>	Rio de Janeiro	1964	<i>Revista no Brasil</i> . 152, 235; Silva Junior, 2004: 318, 327
1961	<i>Claudia</i>	São Paulo	em circulação*	Niemeyer, 2002: 207, <i>Revista no Brasil</i> . 60, 136, 156, 164-5, 235
	<i>Fatos & Fotos</i>	Rio de Janeiro	1985	<i>Revista no Brasil</i> . 52, 141, 235
1962	<i>Invenção</i>	São Paulo	1967	<i>Revista no Brasil</i> . 235
1963	<i>Contigo!</i>	São Paulo	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 181, 235
	<i>Pif-Paf</i>	Rio de Janeiro	1964	Fonseca, 1999: 254; <i>Revista no Brasil</i> . 213
1965	<i>Revista Civilização Brasileira</i>	Rio de Janeiro	1968	<i>Revista no Brasil</i> . 120-1, 194, 235
1966	<i>Realidade</i>	São Paulo	1976	Contato direto: Câmara, Senado, UnB; <i>Revista no Brasil</i> . 40, 53-7, 59, 235;
1967	<i>Exame</i>	São Paulo	em circulação*	Correspondência eletrônica; Niemeyer, 2002: 207; <i>Revista no Brasil</i> . 38
1968	<i>Veja</i>	São Paulo	em circulação*	Contato direto, <i>Revista no Brasil</i> . 58-63, 235
1969	<i>Pais & Filhos</i>	São Paulo	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 136, 141, 170
	<i>Ele Ela</i>	Rio de Janeiro	em circulação*	<i>Revista no Brasil</i> . 136, 141, 235

* Em 2007

Segundo Terezinha Fernandes, também jornais alternativos, livros de romances e contos-reportagens “começavam a apresentar modos de representação verbal mais adequados à informação e à interpretação dos comportamentos e do viver cotidiano da gente brasileira em fase de transformação” (Fernandes, 1988: 11). Livros, jornais e revistas modificam modos de produção para se adaptar aos novos tempos. Muitas vezes, ao se olhar para esse período, parece factível afirmar que a ficção no período era capaz de retratar a realidade brasileira com maior intensidade do que jornais, por exemplo, que começaram a sentir o gosto amargo da censura instituída pelo regime militar responsável pelo golpe de 1964.

Os anos 1960 dão início, no Brasil, ao processo de segmentação do mercado de revistas. Em outras palavras, menos revistas de generalidades, cada vez mais revistas específicas. Jardinagem, motocicletas, tatuagem, cães, qualquer assunto é passível de ter

uma revista a respeito. Mulher e comportamento, por exemplo, geraram, nessa década, as revistas *Claudia* (1961), *Desfile*, *Ele Ela* e *Pais & Filhos* (essas três criadas no mesmo ano, 1969). Várias se dedicaram à fotonovela, como *Grande Hotel* (1947), *Capricho* (1952), *Querida* (1954), *Ilusão* (1958), *Sétimo Céu* (1958), *Noturno* (1959), *Contigo!* (1963). Criaram-se revistas para tratar de carros — *Quatro Rodas* (1960), um importante embrião para *Realidade* — e, no início da década seguinte, surgiu uma revista dedicada ao futebol (*Placar*, 1970). Importante também foi a criação, em 1961, do Instituto de Verificação de Circulação (IVC), porque impede que jornais e revistas “exagerem” na hora de contar ao leitor — e, do ponto de vista das vendas, tão relevante quanto, ao anunciante — a tiragem.

É importante notar que muitos desses títulos criados na década de 1960 sobrevivem até o presente momento, indicação de que houve uma mudança significativa na produção de revistas, para compreender os gostos do leitor e se adequar a eles, de modo a permitir a sobrevivência do veículo. Em outras palavras, a segmentação foi a resposta da indústria editorial para evitar que as revistas se perpetuassem como manifestações episódicas, soluções intermitentes, e se tornassem referência para leitores, conseguindo assim se perpetuar.

4.2. Realidade, reportagem densa

Esta seção se concentra na compreensão de como a revista Realidade, mensal, publicada em São Paulo e distribuída nacionalmente, entre 1966 e 1976, funcionou como celeiro de textos e imagens que procuraram interferir na discussão do que é o país, seus problemas, conflitos, avanços, comportamentos etc. As subseções 4.2.6 até 4.2.9 se detêm na avaliação do trabalho de quatro dos mais destacados repórteres da revista: Roberto Freire, Narciso Kalili, Luiz Fernando Mercadante e José Hamilton Ribeiro.

Quando os 250 mil exemplares da primeira edição da revista *Realidade* chegaram às bancas, em abril de 1966, havia no conteúdo o anúncio de uma novidade interessante: a capa era uma fotografia do rosto de Pelé, usando o *busby*, o chapéu dos guardas da rainha da Inglaterra. A idéia de fazer o retrato de alguém, em primeiro plano, se tornou o modelo de produzir revistas e não era exatamente novidade, mas o fato de trazer uma narrativa aliada precisa ser considerado. O que fazia Pelé com o quepe dos soldados ingleses? A imagem

deveria provocar estranhamento e curiosidade, como de fato deve ter provocado. A explicação é que, com a Copa Mundial de Futebol, que iria acontecer na Inglaterra naquele ano (*ilustração 14, ao lado*), a revista pretendia publicar uma “reportagem prévia” de antecipação do desempenho da seleção brasileira, que conquistaria a Copa. A chamada na capa dizia: “Foi assim que ganhamos o tri” (*Realidade*, 04/1966: capa).

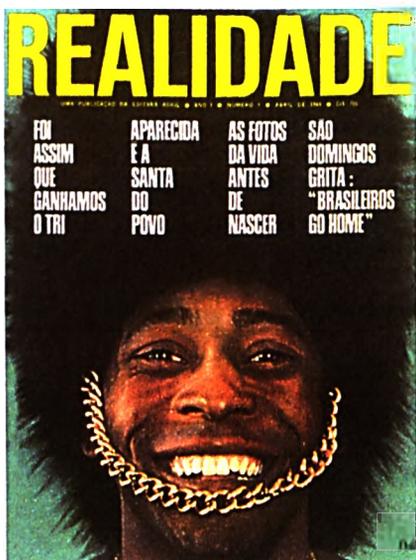


Ilustração 14 Revista *Realidade*, 1966

A foto havia sido produzida na Argentina, onde Pelé estava, junto com o time para o qual jogava, o Santos. Foi tirada num hotel de Buenos Aires, e o fotógrafo argentino estava tão nervoso que se esqueceu de colocar filme na máquina. Pelé sorriu 92 vezes para a câmera (*Realidade*, 04/1966: 31). A foto interna mostra um Pelé com o braço

erguido no ar, para ecoar a vitória anunciada no título.

Três meses depois, o time foi eliminado na primeira fase, e a previsão não se cumpriu. Aprendeu-se que jornalismo não pode se aventurar em demasia nas previsões, há um limite razoável que deve ser respeitado.

No chapéu usado por Pelé estão quatro chamadas escritas em letras brancas, espalhadas em cinco linhas cada uma. Elas dizem: “Foi assim que ganhamos o tri”, “Aparecida é a santa do povo”, “As fotos da vida antes de nascer” e “São Domingos grita: ‘Brasileiros, go home’”. Como se vê, variedade de abordagens nos assuntos selecionados: futebol, vida no interior, ciência, internacional. Além das mudanças na angulação das matérias, coisa que a imprensa e o público brasileiros não estavam acostumados a ver,⁸ a revista era de grande dimensão, media 23,5 x 30,5 cm.⁹ Ela foi publicada entre abril de 1966 e março de 1976, período em que *Realidade* teve 120 edições. Era uma revista da Editora Abril, editada em geral em três colunas, com um número de páginas variável, sendo que as menores tiveram 108 páginas, e a maior, 328 páginas (a edição especial, temática, a respeito da Amazônia), em outubro de 1971. A redação da revista ficava em São Paulo, no nono andar da rua João Adolfo, 118.

O título da revista é uma alusão direta à francesa mensal *Realités* — *Revue de Paris*. O design da revista — tipos condensados, fotografia valorizada, diagrama seco com texto em

⁸ Junto com *Realidade*, outra experiência importante foi o aparecimento do *Jornal da Tarde*, no mesmo ano de 1966.

⁹ A revista passou por duas mudanças no tamanho: em outubro de 1968 foi reduzida para 23 x 29,7 e, em outubro de 1973, foi reduzida ainda mais, para 21 x 27,3.

blocos — é influência da revista alemã *Twen*, de acordo com informação de Chico Homem de Melo. “Segundo as normas vigentes no design da época, fundos pretos em capas de revistas destinadas a grande público eram proibidos. *Twen* havia feito da transgressão a essa norma sua marca registrada. Daí vêm algumas das capas de fundo preto de *Realidade*” (Melo, 2006: 183).

A periodicidade mensal da revista permitia fazer reportagens de fôlego, com previsão cuidadosa de temas e angulações. A profundidade na elaboração dos textos, o espírito crítico, marcaram o jornalismo brasileiro e tornaram a revista um referencial toda vez que se pensa em modelos ideais — ou algo próximo a isso — de redação para se trabalhar. Para o pesquisador Roberto Sabato Claudio Moreira, autor de um texto a respeito da revista, é importante raciocinar em mão dupla: tanto *Realidade* é resultado de um processo social na economia e na sociedade brasileira, quanto estudar a revista ajuda a entender que processo foi esse. Para o pesquisador, a revista “representaria um exemplo destacado do momento inicial de implantação e consolidação de uma indústria cultural no país” (Moreira, 2002: 413). Claro, considerando-se as presenças marcantes e anteriores tanto do rádio quanto da televisão nesse cenário.

A revista apresentava roteiro cultural nas páginas de abertura, sob a retranca ‘Panorama’, mas isso foi mantido até a edição de número cinco, quando a seção ficou temporariamente sem título e, a partir da décima quinta edição, ‘Roteiro — artes, espetáculos e indicações’. A estrutura mudou para incorporar cartas dos leitores, como material de abertura, antecedendo o roteiro. Seguiam-se a isso em geral 12 textos de reportagem em profundidade a respeito de algum assunto. Na última página da revista, sob a retranca ‘Brasil pergunta’, uma polêmica era estabelecida e dois convidados especiais debatiam contra ou a favor do assunto proposto. Um exemplo, ao acaso. Na edição de número 8, ou seja, novembro de 1966, o leitor Júlio S. Moreira pergunta: “Os cassados têm o direito de defesa?”. Oscar Pedroso Horta, ex-ministro da Justiça, respondeu favoravelmente. O deputado Armando Falcão, também ex-ministro da Justiça, se posicionou contrário ao direito de defesa. O interessante nessa estrutura de enfeixamento das editorias é a localização do roteiro cultural nas páginas iniciais da revista, fato que chamou a atenção da pesquisadora Márcia Eliane Rosa, autora da tese *Os sentidos pluralistas do cotidiano da cultura nas reportagens da revista Realidade nos anos de 1966 a 1968*: “Assunto que em todas as revistas de informação geral era deixado para o final da edição, como se observa até hoje em publicações similares” (Rosa, 2006: 26).

No comando da redação estavam jornalistas que haviam trabalhado em *Quatro Rodas* sob direção de Mino Carta. Paulo Patarra era o redator-chefe. O editor de texto era Sérgio de Souza. Entre os redatores, gente como Roberto Freire, Carlos Azevedo, Luiz Fernando Mercadante, José Hamilton Ribeiro, Narciso Kalili, Mylton Severiano da Silva, Eurico Andrade, José Carlos Marão. O chefe de arte era Eduardo Barreto Filho e o secretário gráfico, Woile Guimarães. Entre os colaboradores especialmente convidados para escrever nas páginas da revista, contam-se Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Adoniran Barbosa, Carlos Lacerda, Paulo Francis e Plínio Marcos, entre outros. No comando geral, como editor e diretor, Victor Civita.

José Salvador Faro diz em seu estudo a respeito de *Realidade* que o setor de publicações de informação geral vinha sendo dominado antes da chegada da Abril ao cenário

pelas revistas dirigidas ao grande público urbano e tratado de forma indiferenciada, como eram os casos de *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos & Fotos*. Havia, assim, espaço mercadológico para uma nova publicação; e havia também espaço para uma concepção intelectualmente mais refinada de uma revista mensal que pretendia ampliar o nível do trabalho que os grandes nomes da reportagem produziam nas publicações então existentes. (Faro, 1999: 88)

No primeiro número da revista, Victor Civita parecia otimista: “O Brasil vai crescendo em todas as direções” (*Realidade*, 04/1966: 3), dizia o editorial. Num país preocupado em olhar os problemas de frente e enfrentá-los, apostava o editor, surgia a revista. “Será a revista dos homens e das mulheres inteligentes que desejam saber mais a respeito de tudo”, pontuou (*Realidade*, 04/1966: 3).

O tom mudaria bastante ao longo do tempo. Por exemplo, na edição de julho de 1970, o texto assinado pelo editor se pergunta pelo presente e pelo futuro do país. Mais adiante, fornece como resposta o seguinte:

No que depender dos seus filhos mais conscientes e capazes, ele será livre, próspero e democrático. Nas palavras do presidente da República, transcritas no artigo que fecha o número e que traz a essência do pensamento do General Medici: “Creio nos milagres que os homens fazem com as próprias mãos. E nos milagres da vontade coletiva. E na solidariedade da família brasileira. Creio na alma generosa da mocidade. Creio na minha terra e no meu povo”. *Realidade* também acredita. E haver realizado essa missão de reconhecer e proclamar o

Brasil atual constitui um ato de fé. A nossa própria fé no futuro do país. (*Realidade*, 07/1970: 3)

Houve um número zero, experimental, que circulou em novembro de 1965 e serviu a duplo propósito: testar se o formato daria certo e angariar anunciantes. Deu certo, pois os anunciantes apareceram no primeiro número, de abril de 1966, e os 251.250 exemplares esgotaram-se nas bancas. Na segunda revista, publicada em maio, um texto de editorial sob o título “Voto de confiança” fala das cartas entusiásticas que a redação recebeu. “Interpretamos o êxito de *Realidade* como um voto de confiança do público leitor”, concluiu o texto (*Realidade*, 05/1966: 3). “E como um incentivo para continuar.” Dois meses depois, a tiragem atingia 354 mil.

O mercado brasileiro não dispunha, até o surgimento de *Realidade*, de revista voltada para reportagens com periodicidade mensal, embora a própria Abril tivesse lançado revistas segmentadas. Era, evidentemente, uma temeridade lançar uma revista de reportagens, ainda mais feita em São Paulo. Woile Guimarães, que foi secretário-gráfico e secretário de redação da revista, deu depoimento ao jornal *Unidade*, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, publicado na edição de março de 1976, no qual relembra que, embora houvesse espaço nas bancas, persistia também “um medo estranho no ar. ‘Paulista não deve fazer revista de reportagens; isso é com os cariocas’” (Guimarães, 1976: 11). Era preconceito, baseado no fato, prossegue Guimarães, de que *Manchete* e *Cruzeiro* eram revistas do Rio de Janeiro. Havia expectativa de que a tiragem da revista se fixasse, após alguns números, na casa dos cem mil exemplares. “A Redação da revista foi que lucrou com isso. Fez um acordo informal com a Editora: a cada 100 mil exemplares vendidos, aumento de salário. Em pouco tempo, era a equipe mais bem paga da imprensa brasileira”, explica Guimarães (Guimarães, 1976: 11).

Esse aumento na tiragem, em outras palavras, essa repercussão junto ao público tão rápida e eficaz, sugere que a revista poderia ter algum tipo de fórmula mágica. Na verdade, não se trata disso. Mas é possível arriscar análises que apostem em verticalidade da proposta de entender o Brasil, o que de alguma forma estava em sintonia com a vontade do brasileiro, que começou a fazer a transição dos meios rurais para centros urbanos (transição que se concretizou na década de 1970); no critério de escolhas temáticas que a equipe da revista fazia; mesmo na estrutura de texto que se desenvolveu, diferenciada das demais revistas. “Tudo era feito com muito critério, discutia-se cada título, cada legenda, cada

seleção de fotos”, relembra Woile Guimarães (Guimarães, 1976: 11). “A revista era um desafio para cada um...”

Reportagem é um gênero pouco compreendido pelas análises jornalísticas. Em geral, publicam-se relatos ou as próprias reportagens, dificilmente se encontra algum tratado específico para dizer o que caracteriza, exatamente, este gênero jornalístico. Na apresentação do livro *A arte da reportagem*, Igor Fuser, o organizador da coletânea, reclama da entrada de dados estatísticos como parâmetro para se avaliar qualquer dos acontecimentos (o exemplo que ele usa é uma partida de futebol) da vida cotidiana. “A vida, nas páginas dos jornais, é previsível e insossa como um sanduíche de *fast-food*. O ser humano se tornou, quando muito, um detalhe [...]” (Fuser, 1996: xv). Pelo menos nisso todos parecem estar de acordo: a reportagem tem como centro o ser humano e sua aventura, precária ou bem sucedida, no mundo. Quando muito, se avança para uma especificação um pouco mais qualificada. Igor Fuser diz ter usado como critério para selecionar os textos que compõem a obra “a idéia da reportagem como gênero jornalístico que, dentre todos, mais dá espaço aos oprimidos” (Fuser, 1996: xvi). Como contraponto, ele apresenta outro gênero jornalístico, a entrevista, que privilegia, na maior parte das vezes, celebridades. Embora a reportagem possa contemplar também pessoas de destaque, “é por excelência o lugar dos humildes, dos anônimos, dos que só aparecem no jornal uma vez na vida” (Fuser, 1996: xvi). Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, autores de *Técnica de reportagem*, a reportagem é extensão da notícia, “e, por excelência, a forma-narrativa do veículo impresso (embora a entrevista, sobretudo o perfil, possa também, às vezes, assumir uma forma-narrativa)” (Sodré; Ferrari, 1986: 11). É a partir da presença da narrativa, de acordo com os autores, que o gênero se define. Algumas de suas características — predominância da forma narrativa; humanização do relato; texto de natureza impressionista; objetividade dos fatos narrados — podem ou não estar presentes, mas o que realmente é importante é a presença da narrativa.

O procedimento de obtenção da reportagem, portanto, é trabalho de rotina, como atesta John Hohenberg no livro *O jornalista profissional*: “Monótono, persistente, como verificação de arquivos, localização de fontes de informação, corroboração do material conseguido, longas vigílias à espera de um informante que não aparece” (Hohenberg, 1981: 232-3). Pode levar semanas, meses, ou em alguns casos, como foi visto no capítulo 3 em relação ao trabalho de Truman Capote, anos. Requer atenção a detalhes e minúcias que a pressa jamais deixaria o repórter captar. Há como que um trabalho de ruminação, para se

chegar ao núcleo das afirmativas e construir, com paciência, um texto agradável ao leitor, sem deixar de lado o teor de compreensão da realidade abordada no tema da reportagem. Sorte ou intuição existem, mas desempenham papel secundário no processo. O resultado bem sucedido em geral é decorrência de trabalho duro e empenho.

A realidade é social e simbolicamente construída. Os textos de *Realidade* compõem um cenário que procura mostrar a amplitude de abordagens textuais a respeito das questões do país: há trabalho infantil; populações indígenas; mudanças de comportamento; mudanças nas estruturas simbólicas de religiosidade; alterações na vida e nos comportamentos urbanos. É verdade que nem sempre é possível compreender todas as dimensões do jogo. As matérias a respeito de nações indígenas não chegam a estabelecer contato direto com indivíduos dessas nações, em geral mostram apenas como os brancos — por exemplo, os Vilas Boas — tomaram para si a responsabilidade de preservar essas populações. Falta talvez à formação dos jornalistas de *Realidade* — mas isso não é prerrogativa exclusiva deles — as ferramentas oriundas da antropologia, por exemplo. Em outras palavras, interessa às matérias muito mais proporcionar um relato *colorido* da aventura (e o mecanismo aqui é claramente a narrativa) do que realmente apresentar ao leitor um mergulho algo mais complexo nas relações sociais amplas que o conhecimento de conceitos de antropologia e da sociologia certamente proporcionaria. As noções, por exemplo, de *campo de possibilidades* e de *projeto*, desenvolvidas pelo antropólogo Gilberto Velho, ajudariam bastante.¹⁰ No artigo ‘Narrativa jornalística e conhecimento imediato do mundo’, Luiz Gonzaga Motta menciona a possibilidade de reconstituição de um pano de fundo cultural, ético e moral para compreender notícias em narrativas coerentes: “É do ponto de vista da cultura, a meu ver, que o jornalismo se configura como narrativa da contemporaneidade. Sua significação é cultural e sua interpretação precisa ser antropológica” (Motta, 2007: 55). Mais importante: ele arregimenta para a discussão princípios da historiografia, da estética da recepção, da antropologia e da psicologia social.¹¹

Em vez de buscar essas ferramentas, o jornalismo parece ter se contentado com as próprias, por mais lacunares que sejam. A entrevista, por exemplo, é um tipo peculiar de observação participante de forma muito temporária — apenas o suficiente para que o repórter seja capaz de perceber que *tem* o texto desejado, ou seja, quantidade suficiente de

¹⁰ Confira a discussão no ensaio “Unidade e fragmentação em sociedades complexas”, em Velho, 1994: 19 ss. e 28 ss. Ele volta ao conceito no ensaio seguinte, intitulado justamente “Trajetória individual e campo de possibilidades”, *id.*, 1994: 31-48.

¹¹ Nesse artigo ele desenvolve argumentos que havia lançado em outro, anterior, intitulado “O jogo entre intencionalidades e reconhecimentos” (Motta, 2003).

informações que lhe permitam escrever um texto no tamanho previamente determinado. Ele não procura compreensão, procura uma história para narrar. O repórter sairia em vantagem se pelo menos aprendesse a negociar uma diferenciação no tempo de apurar o material. Mas, em geral, parece existir na profissão um *ethos* quanto ao tempo razoável de levantamento de dados para produzir uma reportagem, e todos estão mais ou menos de acordo quanto a respeitar esse prazo. O jornalista não consegue um mergulho mais denso naquilo que Gilberto Velho chama de “interação das diferenças” (Velho, 1994: 44). A lógica que funciona melhor nesse ambiente é a de atacar e correr: o repórter passa tempo com a fonte, depois retorna para o “abrigo” da redação, seu “habitat” natural, embora tenha, evidentemente, um alto grau de instabilidade nesse terreno sempre móvel. O jornalista ou bem cultiva certas fontes às quais periodicamente recorre para se abastecer, ou, se se trata daquela fonte que aparecerá somente uma vez, dificilmente volta a recorrer a ela, anos depois, para *checar* o que mudou em sua vida.

Em outubro de 1968, o chefe de reportagem de *Realidade*, Paulo Patarra, demitiu-se, embora seu nome tenha aparecido ainda nas edições de outubro e novembro. Somente em dezembro de 1968 aparece como diretor Paulo Mendonça e como redator-chefe, Milton Coelho. Na edição de dezembro, uma “Nota da redação” esclarece que Paulo Patarra deixa a direção de redação para dirigir “o setor de novas publicações da Abril Cultural” (*Realidade*, 12/1968: 7). A “despedida” dele é a matéria de capa: a entrevista com Luís Carlos Prestes. Parece desafiador, mas o texto minimiza ao máximo:

Trata-se de um documento importante sobre os comunistas, essa seita subterrânea marcada por tantas incógnitas e tantos dogmas, hoje como sempre ditados por Moscou. Uma seita que permanece viva, fiel à sua vocação totalitária e obstinadamente empenhada, pelos tortuosos caminhos da ilegalidade, em tomar o poder no Brasil, diretamente, se possível, por intermédio de prepostos, se necessário. (*Realidade*, 12/1968: 7)

Em depoimento posterior numa palestra na Universidade de São Paulo, ele diz que sofria pressão de todos os lados: os jornalistas da equipe com vontade de continuar o processo de escolha das pautas; a direção temerosa de represálias governamentais, passou a censurar cada vez mais textos e temas: “Era muito desgastante este jogo cruzado”, declarou (Patarra *apud* Fernandes, 1988: 19). Preferiu sair. Vale lembrar: o lançamento de *Veja* se deu em setembro. Em dezembro, foi decretado o AI-5, que iria tornar ainda mais complicada a relação entre censura e jornalistas.

A saída de Paulo Patarra provocou a primeira ruptura na produção da revista. Junto com ele, 14 repórteres anunciaram o desligamento da revista, conforme depoimento de Mylton Severiano da Silva a Luiz Maklouf Carvalho, por *e-mail*.¹² “Em seu lugar, assumiria alguém por quem não tínhamos lá muito respeito, seja como profissional, seja como gente, o Alessandro Porro.” Na verdade, quem ficou à frente da equipe na segunda fase foi Paulo Mendonça.

O Brasil havia entrado numa disputa social interessante: por um lado, o golpe militar de 1964 prometeu acirramento moral e controle intenso das atividades públicas fosse de que natureza fosse, aliou isso a uma internacionalização da economia e promoveu a euforia do chamado milagre econômico, enquanto em outra frente baixava atos institucionais que ameaçavam liberdades políticas (o Ato Institucional nº 2, por exemplo, baixado por Castello Branco em outubro de 1965, além de estabelecer eleições indiretas para presidente suprimiu os partidos políticos que existiam e implantou o bipartidarismo) e individuais (o mesmo AI-2 permitia a cassação de direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos), seguidos de perseguição aos opositores do novo regime. Para dobrar os mais empedernidos, a receita podia ser um tanto sofisticada: dar incentivos para importação de máquinas de impressão mais modernas para editores, tanto de jornais quanto de revistas. Sindicatos sem autonomia, greves praticamente proibidas e impedimento de reajustes salariais em intervalos menores que um ano completam um quadro intenso de opressão. De outro lado, era época de desbunde, a Tropicália surgiu na esteira da Bossa Nova; Leila Diniz aparecia no cenário como mulher liberada; o país tinha 2,3 milhões de aparelhos de televisão, todos preto-e-branco; Dalton Trevisan publicou *O vampiro de Curitiba*, em 1965. No plano internacional, em 1968 estudantes fizeram um movimento que pedia avanço educacional em Nanterre, na França (mas com manifestações também em Roma, Milão, Londres, Madri e Varsóvia), que terminou na ocupação da Sorbonne, em Paris, com choques de rua e 365 feridos; a guerra norte-americana no Vietnã (1958-1975) estava em andamento, e os Estados Unidos entraram no conflito em 1964, depois de um ataque norte-vietnamita a dois de seus navios; Alexander Dubcek tornou-se secretário do Partido Comunista da Tchecoslováquia, o que deu início à Primavera de Praga; a primeira fase da crise do petróleo em 1973 iniciou outra crise, de maior extensão, que repercutiu na economia brasileira.

Realidade aparece em meio a essas reviravoltas todas. A revista é conhecida por ter tido três fases bem definidas. A primeira é essa já mencionada, sob gestão de Paulo Patarra,

¹² A íntegra da entrevista pode ser conferida em <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/myltainho.html>>.

que durou de 1966 até 1968. A segunda acontece com Paulo Mendonça como chefe de reportagem, vai de 1968 até 1973, e se caracteriza por pelo menos uma mudança significativa no projeto original conduzido por Patarra: em vez de muitos temas por edição, um grande tema e todos envolvidos em cobri-lo. Por exemplo, o material a respeito da Amazônia, publicado em outubro de 1971, que rendeu um prêmio Esso no ano seguinte. Não foi o único Esso. No período em que durou a revista, foram oito, dos quais cinco são da primeira fase: “Brasileiros, go home” (04/1966); “Uma vida por um rim” (12/1966); “Os meninos do Recife” (08/1967); “Do que morre o Brasil” (01/1968); “Eles estão com fome” (08/1968); “Marcinha tem salvação: amor” (11/1968); “Amazônia” (10/1971); e “Seu corpo pode ser um bom presente” (02/1973). O que, no total, a revista trazia de novo para o cenário eram matérias a respeito de comportamento, como se os repórteres fossem estimulados a captar o espírito de mudanças da época.¹³

A seguir, um quadro sintético resume as três fases da revista. Outro quadro, mais detalhado, aparece no anexo 1.

Quadro 11 Fases da revista *Realidade*

FASES	PRIMEIRA	SEGUNDA	TERCEIRA
Duração	abril 1966 até novembro 1968	dezembro 1968 até setembro 1973	outubro 1973 até março 1976
Exemplares publicados no período	1 a 30	31 a 90	91 a 120
Dimensões da revista (em cm)	23,5 x 30,5	23 x 29,7	21 x 27,3
Diretor de redação	Paulo Patarra	Paulo Mendonça	Ulysses Alves de Souza
Principais características	Perfis-reportagem a respeito do Brasil, multiplicidade temática na cobertura	Grandes temas e todos os repórteres na mesma cobertura. Censura e autocensura	Reportagens curtas e sem assinatura de repórter; muito material traduzido

Audálio Dantas, que foi repórter e editor da revista na segunda fase, faz análise bastante crítica do período: “Em [19]68, apesar de muitas pessoas discordarem, começou a morte lenta da revista, se bem que ela foi boa até [19]71, [19]72, mas aí já havia uma censura dentro da empresa. Havia a autocensura. As matérias eram levadas para um censor”

¹³ A dissertação de mestrado de André Koeche, *A revista Realidade e o significado de suas matérias sobre sexo: manipulação ou liberação?*, defendida em 1989, na PUC do Rio Grande do Sul, aborda como a revista tratou de temas sexuais.

(Dantas *apud* Fernandes, 1988: 21). A cada edição provocadora — uma no cravo — a respeito do Brasil e problemas sociais que enfrentava, havia ao mesmo tempo tentativas de aplacar uma reação mais intensa por parte da censura militar, com, por exemplo, perfis de presidentes da ditadura — outra na ferradura. Luiz Fernando Mercadante assinou, já em fevereiro de 1967, o texto “Quando Costa e Silva era garoto”.

Na terceira fase, os textos encurtaram em tamanho (bem como o formato da revista reduziu-se). De acordo com Márcia Eliane Rosa, a Editora Abril, “atenta para os prejuízos, evitou problemas com possíveis censuras e, assim, as pautas e textos tornaram-se bem diferentes naquele momento” (Rosa, 2006: 69). Na apresentação do novo formato, em outubro de 1973 (edição nº 91), Victor Civita assina um texto que menciona os prêmios conquistados pela revista, com destaque para os Esso, e acrescenta que, uma vez que o país está sempre em mudança, a revista também muda. “Por isso optamos por uma nova fórmula que permitisse à revista não só continuar com os temas que lhe trouxeram fama como incluir outros novos” (*Realidade*, 10/1973: 3). A edição da Amazônia, em outubro de 1971, tem como diretor Milton Coelho e, como editores, Audálio Dantas, Hamilton Ribeiro, Múcio Borges da Fonseca e Roger Bester. Isso, na página regular para expediente, porque o editor da equipe especial para esta edição foi Raimundo Rodrigues Pereira, como indicado num expediente especial à página 32. A equipe de 16 repórteres teve que percorrer 184 mil quilômetros de avião, 1.232 horas de barco e visitou 131 cidades, além de ter produzido mais de 30 mil fotos.

O diretor editorial da revista, Luís Carta, explica que ao final do processo, a equipe conhecia desde as milhares de folhas da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre estrangeiros na Amazônia, até as origens da história, bem com os motivos de uma diferença de avaliação no tamanho da Amazônia: entre a avaliação da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) havia 186 mil quilômetros quadrados de diferença. Ele completa:

No nosso trabalho quisemos contar as coisas de uma maneira diferente, como se não fôssemos partir apenas do ponto de vista do faraó ou de Colombo, mas do escravo que carregou as pedras para a pirâmide e dos marujos que acompanharam o descobridor dos novos mares. Queríamos contar a Amazônia do ponto de vista do herói diário, do seringueiro, do técnico, do pescador, do desempregado, do índio. Até, num certo sentido, do jacaré, da onça, dos peixes e das árvores. (*Realidade*, 10/1971: 31)

A revista buscou produzir o perfil do país, não por meio de reforço aos mitos, mas ao produzir levantamentos relevantes e trazer para primeiro plano um personagem que não costumava ter vez: o cidadão comum.

Em outra matéria da edição inaugural, em abril de 1966, uma seqüência de fotos mostra como se desenvolve o embrião, do momento em que ocorre a fecundação até que se forme o feto. Chico Homem de Melo comenta: “*Realidade* nascia assim sob o signo da metalinguagem — e também do sucesso: os 250 mil exemplares do primeiro número transformaram-se em impressionantes 450 mil a partir da sexta edição, patamar mantido ao longo dos anos seguintes” (Melo, 2006: 148).

Não apenas a metalinguagem: o uso da primeira pessoa na construção do texto também era permitido. Em geral, detectam-se duas influências diretas, ambas de extração norte-americana: o *New Journalism* e o movimento literário *beatnik*, criado por Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997) e William S. Burroughs (1914-1997), entre outros. Pode ser que haja influência de proximidade desses movimentos, mas é preciso entender que o Novo Jornalismo como manifestação de um tipo de texto adensado, em geral voltado para preocupações humanas, vinha ganhando força desde os anos 1920 com a revista *The New Yorker*, tema do terceiro capítulo deste trabalho. E, claro, cumpre ressaltar que não se pode entender uma influência direta, pura e simplesmente. Funciona mais como um *Zeitgeist* que termina por contaminar processos e visões de mundo.

A contribuição da revista foi associar esse novo “molho” textual à narrativa fotográfica, de modo a manter um equilíbrio ao mesmo tempo atraente e provocador. Algumas vezes, o uso da primeira pessoa se fazia onde menos seria de se esperar: nas chamadas de capa da revista. A edição de fevereiro de 1967, por exemplo, tem três chamadas que são, por assim dizer, convencionais: “O porquê dos preconceitos”, “Quando Costa e Silva era garoto”, “A escola do futuro já existe”, mas o quarto assumia a primeira pessoa: “Tenho câncer e não quero morrer”, tom modulado pela chamada principal, abaixo da foto de David Drew Zingg que mostra o rosto sorridente de uma mulher de olhos fechados e adota um plural: “Carnaval: esta é a festa de todos nós” (*Realidade*, 02/1967: capa).

Chico Homem de Melo, num ensaio a respeito do design fotográfico da revista, diz que essa é a maior contribuição “de *Realidade* à história da linguagem jornalística brasileira: texto, fotografia e design passam a andar juntos, dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso” (Melo, 2006: 149).

Um time multinacional de fotógrafos participou da redação. O chefe da fotografia era o norte-americano Lew Parrella. Outros norte-americanos que trabalharam em *Realidade*: David Drew Zingg e George Love. A suíça Cláudia Andujar, o italiano Luigi Mamprin e o inglês Roger Bester estavam na redação ainda na década de 1960. A inglesa Maureen Bisilliat começa a colaborar na década de 1970. A essa equipe somaram-se os fotógrafos brasileiros Walter Firmo, Jorge Butsuem, Geraldo Mori, Zé Pinto e Amâncio Chiodi. Num ensaio a respeito da fotografia na revista, Chico Homem de Melo especula se essa quantidade de fotógrafos tem a ver com o olhar dos estrangeiros que acompanham missões de reconhecimento no país a partir do século XIX. Esse olhar confere primeiro um estranhamento e permite, em seguida, um reconhecimento. “Pode vir daí o frescor das imagens presentes nas páginas de *Realidade*, fruto de um afastamento capaz de re-conhecer o país”, ele escreve. “Uma reunião de imagens publicadas nos três ou quatro primeiros anos da revista comporia um eloqüente e multifacetado retrato do Brasil, um retrato cuja força talvez derive exatamente do fato de tantos dentre os fotógrafos não serem brasileiros” (Melo, 2006: 150).

Na edição de maio de 1968, um obituário do fotógrafo Geraldo Mori, assassinado “ninguém sabe por quem” (*Realidade*, 05/1968: 12) na rua. Nos dois anos que trabalhou na revista, diz o texto, fez cerca de seis mil fotos, que variavam entre passar dias num laboratório em São Paulo para fotografar um dente, ou sair do Haiti com filmes escondidos, perseguido pela polícia do ditador François Duvalier. O último ensaio que a revista publica, em homenagem a Mori, tem sempre flores.

No Nordeste andou às turras com coronéis. E suas reportagens cobriram quase 150 páginas de revista, nesses dois anos. Ele retratou operários, jogadores de sinuca, o Coronel Fontenele, o mundo do café, escolas modernas, freiras, homens que tiveram rim transplantado, candidatos a deputado tentando eleição, estudantes, camponeses, jogadores de futebol, brancos em atitudes racistas contra negros, sessões espíritas, lutadores de judô. Mas sempre, entre as fotos que trazia, havia flores. (*Realidade*, 05/1968: 12)

O texto sugere que talvez estivesse pensando num ensaio a respeito de flores. Conta, como acontece nos obituários, alguma história interessante para ilustrar como era o ser humano. No caso, o fato de acompanhar Roberto Freire ao Recife, onde fizeram matéria a respeito de meninos abandonados. Quando Freire passa mal, o que parece um ataque cardíaco, Mori segura o trânsito, coloca-o num táxi e leva-o para o hotel. O médico demora

a chegar e o texto diz que o fotógrafo pega o repórter pelos braços e sai com ele, aos gritos de “vá morrer na rua, lugar de repórter morrer não é na cama!” (*Realidade*, 05/1968: 12).

4.2.1. No interior da revista

Uma das características do texto da revista era colocar o título depois do subtítulo, em geral como se fosse uma conclusão sintética do enunciado na frase do subtítulo. Um exemplo interessante, que faz o texto “conversar” com a imagem: uma fotografia que ocupa toda a página 34 da edição de número 7, com data de outubro de 1966. A foto de Roger Bester mostra nove jovens homens, com roupas comuns, diante de uma mesa encimada por uma cruz simples e dois castiçais, cada um deles com uma vela. O subtítulo anuncia: “Estes homens são frades. Vivem e estudam no Convento dos Dominicanos, em São Paulo. O repórter Narciso Kalili passou 15 dias entre eles e descobriu que, pregando o amor e usando o Evangelho, eles fazem” (*Realidade*, 10/1966: 35). A frase fica completa com o título da matéria, em maiúsculas: “Revolução na igreja”. Se lido separadamente, o título funciona sozinho, mas ao mesmo tempo é complemento do enunciado no subtítulo que o antecede.

Outra característica interessante nas primeiras seis edições da revista é que não havia uma manchete na capa. Em geral, uma das quatro chamadas era representativa da foto. Só a partir da sétima edição, que tinha uma foto de Arrelia na capa, apareceu a manchete de capa: “O palhaço, o que é?”, anunciada no canto direito da foto, com tipologia discreta, como se fosse o caso interferir o mínimo possível na imagem. As outras quatro chamadas vinham acima da foto. A partir dessa edição, as manchetes de capa permaneceram constantes.

Num texto de Luiz Fernando Mercadante a respeito da vida de um jornal, em outubro de 1966, a diagramação segue nas duas páginas de abertura o modelo do jornal que é objeto da matéria, o *Jornal do Brasil*. O título usa a mesma tipologia da logomarca do jornal: “A aventura da notícia”. A “manchete” principal ocupa duas páginas: “Vinte e quatro horas na vida de um jornal”. Acima da foto de Nelson di Rago, que mostra um operário da gráfica retirando a edição do dia do jornal, onde se pode ler parte da manchete — “Castello admite revogar AI-2...” —, consta uma espécie de título da foto: “A prova de todo dia”. A legenda explica bem o processo: “Mais um pouco, ele estará nas bancas. Mais um pouco, será velho. Depois, tudo recomeça. Como em todos os dias” (*Realidade*, 10/1966: 132-3). O texto começa em duas colunas à página direita. Na página à esquerda, pequenos depoimentos de repórteres ou editores do *Jornal do Brasil*, imitando o modelo de classificados que vinham

no jornal, antes da reforma de 1956. Um desses depoimentos é interessante de ser reproduzido, pois se trata de Alberto Dines, desde 6 de janeiro de 1962 editor-chefe do *Jornal do Brasil* (até 1973) e um dos responsáveis por consolidar o processo de reformas do jornal. Ele diz:

A sociedade democrática moderna se caracteriza pela tremenda força que as suas partículas mais ínfimas podem adquirir quando conjugadas. E nesta sociedade democrática, três tipos de elementos infinitesimais podem transformar-se em forças gigantescas, quando reunidas por interesses comuns: o eleitor, o consumidor e o leitor. (Dines *apud Realidade*, 10/1966: 132)

O texto de Mercadante mostra bem o clima de reportagem especial típica da revista. Começa com uma ambientação, uma atmosfera que pretende lançar o leitor para dentro da narrativa de maneira incontornável: “Em Copacabana, às sete da manhã, o moço engole o café e despenca pelo elevador. Quando senta no ônibus, já mergulhou no livro tomado ao acaso em uma pilha que separou para ler. Seu ar jovem, seu livro e seus óculos revelam um estudante a caminho das aulas. Mas não é” (*Realidade*, 10/1966: 133). Esse primeiro parágrafo cria um suspense relativamente fácil de resolver, mas é eficiente na entrada ao clima de acompanhamento das rotinas de produção de um jornal que a matéria pretende desenvolver.

Esse jovem é Fernando Gabeira, então com 25 anos, jornalista desde os 17, “o primeiro a chegar”. O texto diz que ele é o editor da pauta do jornal, depois explica para o leitor: “Isto é, o homem que faz a receita do jornal” (*Realidade*, 10/1966: 133). A pretexto de acompanhar a produção das pautas do dia 25 de agosto, uma quinta-feira, o repórter mostra para o leitor o tipo de linguagem empregada pelos jornalistas. A escolha de Gabeira foi feliz, historicamente: ele iria se tornar um dos jovens que pega em armas para combater a ditadura, no início de 1969, aos 26 anos. Participou do seqüestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em 4 de setembro de 1969, “um diplomata de 61 anos a caminho da aposentadoria depois de uma carreira modesta” (Gaspari, 2002b: 88). Preso, mais tarde exilado, Gabeira virou motorneiro de metrô em Estocolmo, em 1973. De volta ao Brasil, redigiu memórias, o livro *O que é isso, companheiro?*, publicado em 1979, depois candidatou-se a deputado federal pelo Partido Verde, cargo que ocupa até o presente momento.¹⁴

¹⁴ Em outubro de 2006, Fernando Gabeira foi eleito para mais um mandato de quatro anos, que começou em 2007 e deve ser concluído em dezembro de 2010.

No ano anterior à reportagem de *Realidade*, Gabeira havia sido escalado pelo editor-chefe, Alberto Dines, para coordenar uma publicação interna na redação do *Jornal do Brasil*, chamada *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, uma espécie de precursor impresso do site *Observatório da Imprensa*, ou seja, um artefato onde veicular crítica da mídia, seja interna, seja de caráter nacional. Gabeira era editor do departamento de pesquisa. Dines lembra: “O Gabeira, pelo menos naquela época, adorava isso, era capaz de ficar em pé numa esquina 20 horas conversando sobre jornalismo” (Dines *apud* Abreu; Lattman-Weltman; Rocha: 2003: 92).

Embora o tom dessa matéria de Mercadante, em geral, seja de equilíbrio, alguns deslizes que para os padrões de hoje são considerados à beira do sentimentalismo comparecem, como neste parágrafo:

Da multidão que vai passando na calçada da Avenida Rio Branco, alguns jovens se desgarram e entram por aquela porta alta do edifício antigo onde, no terceiro andar, o moço que lê no ônibus continua a receita do jornal. Aquele andar é deles, aquele prédio é deles, aquele jornal é deles. Eles são repórteres, os garimpeiros da notícia. Sem eles não se faz jornal. (*Realidade*, 10/1966: 135)

O exagero está no momento em que começa a dizer que o “andar é deles”. Claro, trata-se de uma metáfora, que termina resvalando no que não deveria ao anunciar “o jornal é deles”, o que, evidentemente, não ocorre. Mais adiante na matéria, ele chama os copidesques de “lapidadores da notícia” (*Realidade*, 10/2006: 142). Mas o parágrafo cumpre uma função importante ao fazer em todo o texto a ligação por meio do personagem do moço no ônibus/fazedor de receita. Em seguida a esse, um parágrafo resume a trajetória de um repórter, José Maria Mayrink, que veio de Belo Horizonte, trabalhou em alguns jornais e hoje é empregado em tempo integral do *JB*. O texto afirma que seu trabalho mais importante foi uma série de reportagens a respeito das universidades brasileiras, e que sua função, hoje, é explicar o plano Doxiadis, um projeto urbanístico para a Guanabara, formulado por uma empresa grega. “A missão de Mayrink foi trocar o plano em miúdos”, anuncia o texto. “O repórter não é urbanista, arquiteto, paisagista, médico, engenheiro, padre, advogado, militar ou economista. O repórter é o homem que sabe trocar tudo em miúdos” (*Realidade*, 10/1966: 135).

A matéria continua a reproduzir a rotina da redação — reunião dos editores, reunião dos editorialistas — entremeada com pequenos perfis de personagens que fazem jornalismo. Ao final, retoma o dia seguinte, a repetição da rotina, com ligeira alteração.

Manhã seguinte, pouco mais de sete horas, em Copacabana. Um moço engole o café e despenca pelo elevador. No ponto de ônibus, bem às suas costas, uma moça pede na banca de jornal:

— Me dá aí o *Jornal do Brasil*.

O jovem com o seu livro sorri. Ele é o pauteiro. Vai para o *JB*. Fazer outra receita. (*Realidade*, 10/1966: 142)

Na edição de março de 1967, quando a revista completava um ano, um texto assinado pelo redator-chefe, Paulo Patarra, conta como foram produzidas as 12 capas de *Realidade*. Essa matéria é interessante também por mostrar a capa da edição piloto, de número zero, a única que chegou a ter mais de uma foto (tinha três). Foi rodada com cinco mil exemplares. Na capa da segunda edição, que tem uma moça bonita, embora desconhecida, com uma camiseta estampada com o rosto de Roberto Carlos, a idéia era juntar uma mulher famosa e a camiseta do Roberto Carlos. Com isso, resolviam-se duas matérias: a da rebelião juvenil capitaneada pela Jovem Guarda e o ensaio fotográfico para ilustrar o poema de Vinicius de Moraes *Receita de mulher*. Claudia Cardinale, Sophia Loren, Monica Vitti, Elizabeth Taylor ou Elke Sommer, esta última atriz nascida na Alemanha. Todas elas atrizes famosas, que repercutiam internacionalmente. A tarefa não era, como se sabe, das mais fáceis. Alessandro Porro, repórter da sucursal carioca, foi enviado à Europa levando na bagagem as camisetas, de diversas cores, com o rosto do cantor brasileiro. Doze dias depois enviou um telegrama em que dizia: “Claudia Cardinale concordou” (*Realidade*, 03/1967: 32). Mas era alarme falso, porque o empresário da atriz proibiu a foto prometida. Em Nova York, o correspondente Odillo Licetti tentava com atrizes norte-americanas: Jane Mansfield, Claire Bloom, Jane Fonda, Geraldine Chaplin, Natalie Wood, Kim Novak. Nada feito. O prestígio nacional da revista não atingia esferas internacionais, pelo menos não no mundo da cultura cinematográfica européia e norte-americana. Conseguiram uma foto, “só que com uma atriz tão desconhecida aqui como Roberto Carlos lá”, anota Paulo Patarra (*Realidade*, 03/1967: 32). Quando, no Brasil, se soube que a foto era com uma desconhecida, uma solução de emergência aconteceu: foi enviada para a gráfica a foto de um astronauta russo. A foto de Nova York chegou e, como a moça era linda, foi mesmo para a capa.

A edição de novembro de 1966 tem uma capa muito interessante e sugestiva. Sob o título “Os novos donos do samba”, a foto de David Drew Zingg reúne nove pessoas que estão claramente em pose para o fotógrafo. Eles são Rubinho, do Zimbo Trio, Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Gilberto Gil, Toquinho, Caetano Veloso e Magro, do grupo vocal MPB4. Em dois anos, a capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* reproduziria uma composição semelhante, apenas com personagens diferentes. Os únicos que estão em ambas as fotos são Caetano Veloso e Gilberto Gil, exatamente os principais representantes do Tropicalismo. De acordo com Chico Homem de Melo, a foto para a *Realidade* foi feita no dia seguinte à final do Festival da Record, de onde *A Banda*, de Chico Buarque e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, haviam saído vencedoras, “e estavam todos cansados das comemorações madrugada adentro” (Melo, 2006: 181). “Só faltou Elis Regina, que chegou atrasadíssima e perdeu a sessão.”

O título da matéria de Narciso Kalili difere ligeiramente daquele da capa. O subtítulo anuncia que a Bossa Nova mudou: em vez de falar de céu, sol e mar, canta a vida, amor e liberdade. Diz que os jovens que fazem e interpretam essa música são, e esse o título, “A Nova Escola do Samba”. A discussão, diz a matéria, não é mais a respeito de “barquinho-sorriso-amor-flor”, ou “se ela [a música] é samba-jazzificado ou jazz-sambificado” (*Realidade*, 11/1966: 116). A nova qualificação, arrisca o repórter, é moderna música popular brasileira, ou MMPB. “E não pertence mais, como em 1958, quando surgiu a bossa, a um grupo só, uma *igrejinha* local. Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influência das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil” (*Realidade*, 11/1966: 116, grifo do autor).

Essa nova geração, herdeira da Bossa Nova e que de algum modo pretende modificar essa herança, disputa a atenção dos jovens com o ié-ié-ié, o movimento da Jovem Guarda capitaneado por Roberto Carlos. É esse o tom da matéria, que articula como essa geração procura se situar entre essa herança da Bossa Nova, a concorrência com a Jovem Guarda e a chamada música participante, ou seja, as músicas de protesto, cantada por Luís Carlos Sá e por Geraldo Vandré. Há uma primeira parte do texto que é bastante analítica, um procedimento pouco habitual para reportagem. Depois, permite-se aos novos cantores e compositores que dêem depoimentos. São dez páginas, mais ou menos equilibradas entre texto e fotos.

De todos os depoimentos colhidos, o mais consistente é o de Chico Buarque, 23 anos, ex-estudante de arquitetura, “o maior representante da música urbana brasileira da

atualidade, seguindo uma tradição firmada por Noel Rosa” (*Realidade*, 11/1966: 124). Chico é descrito como alguém que fala pouco, “embora não seja tímido”, um adjetivo que mais tarde seria incorporado a sua imagem pública. O texto faz uma lista de cinco pontos fundamentais defendidos pelo programa de Chico Buarque:

- 1 — O compositor deve estar situado em sua época. Deve ser participante. A sensibilidade não deve estar dirigida somente para a composição melódica, mas também para aquilo que pretende dizer.
- 2 — A música popular brasileira volta hoje às suas raízes, como se os primeiros que fizeram bossa-nova tivessem esquecido alguma coisa que cabe a nós ir buscar.
- 3 — Não sou compositor de músicas de protesto intencional. Isso porque quando alguém se decide a fazer alguma coisa estraga a espontaneidade. É preciso sentir os problemas de hoje e traduzi esse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva, pois apenas se queixa.
- 4 — Particularmente, não dirijo minha música a ninguém. Ela é intuitiva, subjetiva, mas não egoísta, espero, pois sempre procurei viver junto ao povo, sentindo seus dramas e reivindicações. Sou subjetivo objetivamente.
- 5 — acho fácil o povo cantar minhas músicas, pois interpreto a vida de maneira simples e o povo consegue cantar as coisas simples facilmente. (*Realidade*, 11/1966: 124)

A respeito desse depoimento, dois comentários. O primeiro diz respeito à crítica intensa que Chico Buarque faz à música de protesto intencional. Ele, que será identificado como um articulador inteligente de protesto na música, que sabe driblar a censura exatamente porque não faz um enfrentamento direto, mas sutil, nas entrelinhas, parece estar se queixando nesse momento do fato de ter dividido o prêmio do Festival da Record com Geraldo Vandré, na noite anterior. O outro comentário diz respeito ao fato de Chico declarar que sua música não se dirige a alguém em particular. Ele usa uma frase que é interessante para se entender o tipo de postura adotado pelos repórteres da *Realidade*: “Sou subjetivo objetivamente”. A fórmula, invertida, pode ser aplicada ao jornalista: “Sou objetivo subjetivamente”.

4.2.2. Edições especiais e problemas com censura

Em janeiro de 1967, a revista veio temática. A edição especial tinha como título “A mulher brasileira, hoje”, e havia algo pouco comum numa revista: um editorial, assinado por Roberto Civita. Na verdade, não se trata exatamente de editorial, mas de uma espécie

de carta ao leitor, em que se conta o que precisou ser feito para realizar a edição, desde entrevistar 1,2 mil mulheres até enviar equipes a pontos diferentes do país. O título escolhido fica entre a brincadeira e a seriedade: “O trabalho que elas deram”. Luiz Fernando Mercadante e Geraldo Mori foram encarregados de preparar reportagem a respeito das “novas” freiras, que dirigem paróquias, e foram para o Araguaia e várias cidades pequenas de quatro estados do Norte e Nordeste. Para o perfil de uma mãe-de-santo, Roberto Freire e David Zingg moraram em Salvador. Narciso Kalili e Cláudia Andujar foram ao Rio Grande do Sul atrás de uma parteira.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, Alessandro Porro foi encarregado de encontrar a similar nacional da atriz sueca Ingrid Thulin, então em voga, e encontrou Ítala Nandi. Em São Paulo, os repórteres Carlos Azevedo e Luigi Mamprin visitaram indústrias à procura de uma mulher de sucesso no mundo dos negócios. José Carlos Marão ficou encarregado de conversar com desquitadas e dois outros repórteres, Eduardo Barreto e Jaime Figuerola, fizeram curso intensivo de medicina e biologia para preparar a reportagem ‘Ela é assim’. Além disso, o editor lamenta que Paulo Henrique Amorim tenha entrevistado centenas de universitárias “para, no fim, produzir uma reportagem tão grande que não coube nesta edição” (*Realidade*, 01/1967: 3).

A matéria que provocou polêmica nessa edição foi exatamente a de Kalili e Andujar, sob o título “Nasceu”. Em Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, descobriram que o progresso transformou a atividade de agricultura em operariado e comércio, que a modernidade trouxe hospitais e muitas tradições, inclusive a da parteira que atende em domicílio, tinham acabado. Bem, não de todo, restava dona Odila. É exatamente o relato de um dos partos feitos por dona Odila que a matéria aborda. É matéria descritiva, minuciosa, que começa quando o pai vem buscar, aflito, a parteira, porque a mulher está com contrações.

O homem torcia as mãos, seu olhar suplicava. Ele não conhecia a parteira, mas se sentiu confiante logo que a viu: o rosto redondo e corado, tão corado que na cidade é conhecida como *Vermelha*, os olhos claros e o ar determinado dos que estão acostumados a mandar.

Dona Odila tirou um dos braços da cintura, apoiou-se no batente da porta, enquanto esfregava os dedos do pé descalço na perna, disse com simpatia, apesar da voz brusca:

— Calma. Quem é tua mulher? (*Realidade*, 01/1967: 71, grifo do autor).

Uma das matérias considerada provocativa na edição foi, não o texto, mas as fotos de Cláudia Andujar. Ela mostra cuidadosamente Odila e apenas de maneira sutil — um detalhe do braço, da mão — a mãe, cujo rosto não aparece na matéria. Entretanto, entre as páginas 72 e 73, é mostrado o momento em que a criança nasce. A foto não é, em absoluto, escandalosa. É possível ver as pernas dobradas da parturiente, identificada pelo apelido, Preta, e o bebê nas mãos de dona Odila. As fotos seguintes mostram o momento em que o cordão umbilical está sendo amarrado, o banho na criança e o pai carregando-a, com um sorriso. Mas aquela foto do parto chocou Luiz Santana Pinto, segundo curador de Menores, que requereu a apreensão de todos os exemplares, com o que concordou o juiz de Menores de São Paulo, Artur de Oliveira Costa.

O comentário, noutra carta ao leitor, veio na edição seguinte, num texto em duas páginas. De acordo com o texto, o que se alegou para apreender a edição da revista foi o fato de ela ser “obscena” e “ofensiva à dignidade da mulher” (*Realidade*, 02/1967: 3), mas os juízes responsáveis pela apreensão não explicam exatamente o que é “obsceno”. Cogitam-se hipóteses: os desenhos que mostram o funcionamento do corpo; o índice de abortos; a entrevista com uma mãe solteira; a foto de uma prostituta incluída num ensaio a respeito de maternidade; o debate, na última parte, provocado pela pergunta “a mulher deve ser virgem ao casar?”; ou a foto de Andujar. O texto, dessa vez não assinado, como acontecia com o da edição de janeiro, questiona a decisão.

Torna-se evidente, portanto, que a “obscenidade” — no sentido exato da palavra — não estava em jogo, pois a revista não continha sequer uma frase maliciosa, uma foto provocante, um desenho erótico ou um texto libidinoso. O que estava — e ainda está — na balança é uma atitude perante a vida, o mundo e a realidade brasileira. (*Realidade*, 02/1967: 4)

O texto continua com a defesa de princípios — dúvidas e problemas debatidos no Brasil — e a recepção do público, que fez a tiragem alcançar, em seis meses, 475 mil exemplares. Alcança um ponto forte no parágrafo mais contundente de defesa que a revista poderia se permitir formular naquele momento. É ao mesmo tempo contido e desafiador, num equilíbrio arriscado. Ele diz:

A apreensão do número de janeiro constitui, assim, muito mais que uma simples ação punitiva contra qualquer vulgar publicação licenciosa. Significa, essencialmente, que qualquer juiz de menores pode impedir que uma revista circule em todo o país, apenas por não concordar com o seu ponto de vista. Significa que basta a simples opinião de uma autoridade administrativa

para anular meses de trabalho e provocar vultosos prejuízos materiais. E significa, finalmente, que a liberdade de imprensa vê-se novamente em perigo, uma vez que este tipo de apreensão ameaça jornais e revistas que publicarem fatos, estatísticas e opiniões julgados inconvenientes a critério exclusivo de uma única pessoa. (*Realidade*, 02/1967: 4)

Ao mesmo tempo em que faz esse discurso em defesa da liberdade, a edição de fevereiro também dá uma na ferradura: traça o perfil do presidente, Arthur da Costa e Silva. O presidente voltaria a ser tema de matéria, com título 'Há um novo tempero no poder', na edição de junho de 1967, em texto assinado por Luiz Fernando Mercadante, o mesmo repórter que havia traçado o perfil da infância do presidente. O tom da matéria, nesse momento, é o de um presidente que tem tranqüilidade para governar. "Serenos, forte política e militarmente, nas suas primeiras dez semanas de governo, Costa e Silva cuidou de administrar", elogia o texto (*Realidade*, 06/1967: 29).

Ele havia publicado, na edição de maio de 1966, um texto intitulado 'Feliz aniversário, seu Arthur'. Na edição de junho, outro texto sobre um presidente da ditadura. Intitulado 'Este é o Humberto', fala a respeito de Castello Branco. É um texto simpático, que o coloca como pessoa comum, em visita a parenta que faz aniversário para, em seguida, tornar-se o centro das atenções. Conta piadas. "Os cabelos estão embranquecendo", diz o texto. "Sete vezes avô, ele vai se transformando num velhinho simpático, que dosa a severidade com um pouco de bom humor e sabe que não é preciso ser chato para ser austero" (*Realidade*, 06/1966: 52).

Como se para compensar aquelas pautas um tanto à direita, na edição de julho de 1966, o repórter foi encarregado de passar duas semanas no Uruguai, junto do fotógrafo Luigi Mamprim, para ver dois políticos exilados, João Goulart, o Jango, e Leonel Brizola. Na verdade, para falar dos conflitos políticos entre eles, unidos por relacionamento familiar: Brizola foi cunhado de Jango, era casado com Neusa, irmã do ex-presidente deposto. O texto pondera:

Brizola considera a queda de Jango aviltante para o Presidente deposto. Jango a considera aviltante para os que o abandonaram. Mas o passado é o de menos. O abismo cresce diante do futuro. Jango pensa em voltar um dia, de forma pacífica, após o temporal que lhe caiu em cima, amenamente composto com o governo que lhe permitiria o regresso. (*Realidade*, 07/1966: 49).

Em junho de 1967, a revista decidiu contar aos leitores como funcionava a censura de diversões públicas, na verdade, cinema. A matéria diz que são 17 funcionários encarregados de decidir “que filmes crianças podem ver, o que os adultos podem ver e o que ninguém pode ver” (*Realidade*, 06/1967: 95). O título: “Isto é proibido”. De acordo com o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Romero do Lago, sua equipe é responsável por cortar dos filmes as cenas “que chocam, despertam violência, ofendem o decoro público ou subvertem” (*Realidade*, 06/1967: 95). O texto, de José Carlos Marão, diz que Lago não gosta de cinema e “quase nunca entra na sala de projeções do departamento” (*Realidade*, 06/1967: 95). A sala de projeção da equipe responsável pela censura comporta 300 lugares no subsolo do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico, enquanto o departamento ocupa metade do quarto andar. Os filmes são vistos por grupos de dois, três ou quatro funcionários. Eles votam e, no caso de empate, Romero do Lago ou um segundo grupo desempata. Entre os funcionários está Augusto da Costa, beque da Seleção Brasileira na Copa de 1950. A matéria recupera a censura eclesiástica sobre o cinema, ao proibir o beijo de John C. Rice em Mary Irvin no filme *A viúva Jones*, feito no ano em que o cinema foi criado, 1896. Para depois tecer uma comparação: “No Brasil, 71 anos depois, o censor é um funcionário público que ainda faz restrições ao beijo: — O beijo passa, é claro, mas se o galã começa a dar mordidinhas nos lábios da mocinha, aí vamos estudar o caso” (*Realidade*, 06/1967: 95). A matéria tem ironia como uma das ferramentas para tratar o assunto: “No estudo do caso, há pelo menos 16 critérios para julgar o que o povo não pode ver: um para cada censor” (*Realidade*, 06/1967: 95, grifo no original).

Na verdade, os critérios existem, a matéria esclarece em seguida. Passam por ofensa ao decoro público, cenas de ferocidade, incentivo aos maus costumes, ofensa à coletividade ou às religiões, ser prejudicial à cordialidade com outros povos, provocar incitamento contra o regime vigente, ferir a dignidade e o interesse nacional, induzir ao desprestígio das forças armadas. O problema com o decoro público, a matéria continua, é que “como até hoje ninguém definiu nem indicou quando o decoro público é ofendido, os censores usam, para julgar, a intuição e o bom senso pessoal” (*Realidade*, 06/1967: 97, grifos no original). Fica transparente que os critérios são somente aparentes. No fundo, o que conta é a cabeça de cada censor envolvido na atividade. José Pedro Chediak, antecessor de Romero do Lago na chefia do departamento, declarou: “Como é que aquela gente do interior da Bahia vai entender ou suportar um filme como *O Silêncio*, se não for cortado?”. O filme de Ingmar Bergman sofreu quatro cortes, “duas de relações sexuais, uma de masturbação e outra em

que aparece um seio de mulher” (*Realidade*, 06/1967: 97), diz a matéria. Ou seja, tudo o que aquele pessoal no interior da Bahia não quer ou precisa ver.

Terra em transe, de Glauber Rocha, havia sido censurado recentemente, por cinco votos contra um. Romero do Lago nem viu o filme para dar o parecer. Declarou: “Realmente, esse filme leva uma mensagem marxista de subversão da ordem” (*Realidade*, 06/1967: 97). Naquele momento, o recordista de cortes era o filme de Walter Hugo Khouri *Noite vazia*, com Norma Bengell e Odete Lara. Cinco cenas haviam sido cortadas.

O repórter procurou ouvir também o outro lado, nesse caso, os cineastas. Carlos Diegues, diretor de *Ganga Zumba*, foi peremptório: “Sou contra qualquer tentativa de impedir a expressão livre de quem quer que seja” (*Realidade*, 06/1967: 99). Paulo Francis, jornalista, ensaísta e crítico literário, reforça o coro e Josué Montelo, escritor e membro do Conselho Nacional de Cultura, também condenam a censura. “No Brasil, em particular, a censura tem sido um fator de obscurantismo político e sexual”, reclama Francis. “Só aceito como válida à obra de arte a censura feita em nome de princípios de ordem estética”, ecoa Montelo, e completa: “E esta é exercida ou pelo artista — no momento da criação — ou pelo espectador, diante da obra realizada” (*Realidade*, 06/1967: 102). Um dos depoimentos mais incisivos é o do jurista Evaristo de Moraes, que declara: “Em qualquer país do mundo, a censura é sempre a defesa da ordem social e econômica constituída. Por isso mesmo, o governo — apesar de todas as críticas — prefere sempre a censura prévia, em lugar da exercida depois do fato consumado, com plena responsabilidade de seu autor” (*Realidade*, 06/1967: 102). O texto termina com uma crítica formulada por Napoleão Moniz Freire, diretor do Departamento de Teatro da Guanabara, que defende que a censura à liberdade de expressão é inútil, porque não se pode impedir a idéia. “Uma idéia só poderá ser eliminada quando voar e sofrer o embate da dignidade”, ele argumenta. “Nunca será eliminada pela censura, que somente cria hipócritas” (*Realidade*, 06/1967: 102). Um texto como esse podia ser publicado, ainda, o que não aconteceria no ano seguinte, logo após o decreto do ato institucional número 5, o AI-5, quando os censores passaram a atuar também dentro das redações.

4.2.3. Brasil profundo

Uma mudança foi apresentada no perfil jornalístico nacional com o surgimento de *Realidade* e do *Jornal da Tarde*, ambos criados em 1966. A pesquisadora Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes comenta, na tese de doutorado *Jorge Andrade, repórter Asmodeu*: “Estas

publicações apresentavam modos inovadores de praticar o discurso jornalístico que buscavam uma compreensão e uma interpretação mais profundas dos problemas brasileiros” (Fernandes, 1988: 10).

O país atravessou ao longo dos anos 1960 um momento complexo, misto de avanços sociais de toda ordem e, por outro lado, repressão do governo. Falava-se em liberação da mulher, assunto que incluía temas controversos como divórcio e aborto; da filosofia hippie, com a inclusão de consumo de drogas; da descolonização da África (a Argélia se tornou independente em 1962, por exemplo); do fim do celibato para padres e dos índios ameaçados, seja de extinção, seja de doenças até então por eles desconhecidas, pela construção da Transamazônica; da miséria no Nordeste. Do ponto de vista das narrativas, seja a literária, seja a jornalística, esse período tumultuado e rico gerou repercussões. Terezinha Fernandes menciona que a procura de recursos formais por publicações híbridas, notadamente o uso de alegoria, de autobiografia romanceada e de confissões “de experiências em que os problemas sociais mesclavam-se à história individual, tornavam-se meios eficazes no cumprimento do seu objetivo: ver por dentro dos fatos e das pessoas” (Fernandes, 1988: 13). O problema tornou-se saber como era possível fazer chegar aos brasileiros essas visitas ao interior de fatos e pessoas. Se os jornais e revistas sofriam censura, o caminho talvez fosse o romance, mesmo que lido em proporções bem menores. Terezinha Fernandes acredita num trânsito fluente do texto jornalístico entre os modelos de publicação, “do jornal para a revista, da revista para o livro e vice-versa. Eram tentativas de buscar condições para o trabalho de informar e revelar a História daqueles momentos que a repressão política insistia em querer apagar” (Fernandes, 1988: 14).

A obrigação (ou vontade, ou ambição) de mostrar a realidade gerou uma espécie de eterno retorno do naturalismo no Brasil. Flora Süssekind analisa esse constante vai-vem em *Tal Brasil, qual romance?*, desde a implantação da corrente literária pelo escritor maranhense Aluísio Azevedo (em 1881 ele publicou o que é considerado o marco inicial, o romance *O mulato*), passando pela geração de 1930 até o reaparecimento nos anos 1970 com o romance-reportagem. Tematicamente, trata-se de definir o que é o “nacional”, e, na verdade, trata-se de arrogar para si o poder de definir esse conceito, como quiseram esses autores em diferentes momentos históricos e culturais. A obra de Süssekind coloca sob análise essa linhagem, esse reconhecimento de paternidade: enche-se a boca de orgulho para se dizer “tal pai, tal filho”, ou seja, o importante é analogia e continuidade, não ruptura:

Em eco, repetem-se proverbialmente Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal nação, tal literatura. E qualquer *tal* que se transforme em *qual?* faz do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como “parricida” ou “órfão” se torna qualquer texto que ouse fragmentar as idéias de paternidade, autoria e nacionalidade. (Süssekind, 1984: 34, grifos da autora)

A linguagem, argumenta Süssekind, deve funcionar como tabulador entre as diferenças, preencher as lacunas, criar analogias, enquanto a literatura torna-se simples canal, para retirar qualquer distância entre um *tal* e outro.

Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato. O pai no herdeiro, o autor na obra, a nação na sua literatura. Apaga-se a linguagem e, ao mesmo tempo, procura-se “naturalizar” a aproximação de um *tal* a outro. Como se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem a diferença, fossem possíveis. Como se a um *tal* pudessem suceder indefinidamente outros idênticos. E à linguagem coubesse o papel de simples “objetividade”, o ser apenas denotação, transparência e fissura. (Süssekind, 1984: 35, grifo da autora)

A literatura — e o jornalismo, talvez — pode ser um modelo para rastrear a origem e resolver um problema de “orfandade”. “Daí, o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de reconquistar a própria origem” (Süssekind, 1984: 35). O Brasil, portanto, se apresenta inalcançável, sempre no horizonte, difícil de ser explicado — e prato cheio para uma leva de “explicadores”: sociólogos, antropólogos, cientistas sociais. Todos querem chegar ao coração do entendimento, mas ele sempre foge — o Brasil não é, ou pelo menos não é *ainda* (país do futuro). E, portanto, sempre cabe mais uma explicação, uma nova mirada, diferentes perspectivas. Nesse sentido, *Realidade* funcionou como mais um tipo de discurso para entender o Brasil. Um discurso moldado na prática — o repórter vai a campo *olhar* o Brasil a agir como tal, mas claro que ele sai da redação devidamente “pautado”, ou seja, com hipóteses definidas que espera confirmar ou refutar em confronto com a tal “realidade”, a tal “vida lá fora” (como se a vida na redação fosse *menos* vida, ou não tão verdadeira quanto aquela que se encontra “lá fora”). Nesse sentido, a prática do repórter reproduz alguns dos procedimentos adotados pelos antropólogos: é preciso produzir pensamento a partir do contato direto com o Outro, embora o outro não precise ser, necessariamente, distante geográfica e culturalmente.

Importante dizer que não se trata, no caso do discurso jornalístico, de busca tanto pela origem, mas pelo relato daquilo *que é*, do como as coisas são, agora. Daí a adoção de uma

constante presentificação: nos jornais e revistas, os tempos verbais que prevalecem são o presente do indicativo. Não se trata, bem entendido, de simplesmente descrever as situações (embora seja forçoso admitir um grau importante desse componente), mas encontrar nelas algum tipo de esclarecimento a respeito do que significam. Trata-se de mostrar a vida, tanto no que ela tem de fascinante, quanto no que tem de precário. Afinal, a vida não é feita de episódios ou capítulos, é um *continuum* do qual se recorta uma moldura, a matéria jornalística. Isso implica tomada de decisões (onde produzir o corte?, a partir de que ângulo mostrar as situações? etc.) nem sempre fáceis. É preciso mostrar a vida sendo tecida. Em outras palavras, o lado do avesso do tapete está incluído. Embora o texto dê uma aparência de “arrumação”, o tema está exposto para a avaliação do leitor.

Os romances naturalistas — seja do período histórico assim considerado, seja os dos anos 1930 ou os da década de 1970 — pretendiam, no retratar a “realidade”, ocultar a ficcionalidade na regra de composição. É como se apontassem o dedo na direção do fato propriamente dito, não do texto e *como* ele foi articulado pelo autor. Um texto só denotação, como se fosse possível se situar nesse “para fora” da linguagem. Ora, via de regra era esse o princípio do texto jornalístico: importa *sobre o quê* ele informa, não tanto o suporte ou a linguagem. Exatamente o que começou a mudar com a presença de *Realidade*. Ao contrário de *O Cruzeiro*, que aceitava o apelo ficcional desencadeado pelo texto de David Nasser, em *Realidade* a análise evidencia que não era possível a invenção, mas também não era possível *somente* a reprodução factual. Daí o empréstimo a algumas técnicas provenientes da literatura.

Na avaliação que faz do naturalismo, Flora Süssekind critica essa pretensão do texto de, ao proporcionar conhecimento do caráter periférico do Brasil, contribuir “para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil” (Süssekind, 1984: 39). A pressuposição é de que exista coesão, unidade, não descontinuidade, fraturas. O discurso naturalista vai se encarregar dessa tarefa. “Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira” (Süssekind, 1984: 39). Certo, isso vale para a ficção brasileira. Mas o que acontece quando se trata do jornalismo, e de um jornalismo interessado em *conversar* com a literatura?

Carlos Azevedo mergulhou na história dos irmãos Vilas Boas na matéria publicada em *Realidade*, na edição de maio de 1967, intitulada “A boa alma dos Vilas Boas”. A matéria é

bem construída, começa com histórias pitorescas, Cláudio Vilas Boas intervindo numa confusão “doméstica” entre jurunas e txucarramães, novamente “pacificando” índios e, para isso, usa a filosofia de Immanuel Kant, ou pelo menos é o que Azevedo conta. O texto mostra primeiro Cláudio no posto Diauarum (que significa onça preta), cem quilômetros ao norte do posto Leonardo, sede do Parque Nacional do Xingu. Depois se concentra em Orlando, o irmão mais velho de Cláudio, que vive na sede. Ambos passam boa parte do tempo ao longo do ano morando ali, onde cuidam de 14 tribos, cerca de 1,2 mil índios. Orlando é o que mais sai do parque. Em novembro, quando as chuvas começam a ficar fortes, ele vai a São Paulo e, até fins de março, comanda as compras e negocia acordos com hospitais para providenciar assistência médica, além de fazer viagens a Brasília para negociar verbas para o parque. A matéria se equilibra entre os afazeres e cuidados e a vida corriqueira e divertida, lembranças de casos, como o rei da Bélgica, que abandonou o trono em 1945, passava uma temporada no Xingu, em 1964, estudando peixes e acompanhado da presença de um pequeno índio meinaco. Numa manhã, ouviu um sabiá cantar bonito e, sem saber como explicar ao menino, apontou o pássaro. O menino, pensando ter entendido o que queria o rei, atirou uma flecha e matou o pássaro. O rei se aborreceu e o menino começou a chorar. Então o rei começou a chorar também, abraçado ao menino.

Leonardo, o nome do posto central no Parque Nacional do Xingu (finalmente criado por decreto, em 1961, pelo presidente Jânio Quadros, depois de intensa campanha que envolveu antropólogos, políticos, militares e a imprensa e enfrentou a resistência de latifundiários de Mato Grosso que não queriam ceder terras), é o nome do irmão mais novo dos Vilas Boas, que morreu durante uma cirurgia do coração. A matéria vai aos poucos desbravando o que é seu núcleo, ou seja, o trabalho dos Vilas Boas, o drama de consciência entre civilizar índios e oferecer uma civilização que dizima, se não forem tomados alguns cuidados; a importância de “civilizar”, porque de outra forma o contato com os outros povos pode ser ainda mais devastador. Contrariamente a Rondon, que defendia a integração completa, os irmãos Vilas Boas desenvolveram a teoria de que é preciso fazer uma transição, e bem lenta, porque os índios precisam “atravessar as barreiras de bacilos, tornarem-se resistentes a eles, recuperarem-se em número e em organização tribal” (*Realidade*, 05/1967: 78). O parque tem duas regiões, a matéria explica, uma ao sul, no posto Leonardo, em volta da qual moram índios camaiurás, cuicures, calapalos, vaurás, manquás, matipuí, iaulapitis auetis e meinacos. As línguas são provenientes de três grandes grupos indígenas: tupi, aruaque e caribe, e estas nove tribos têm uma cultura

comum. A outra região fica ao norte, no posto Diauarum, hoje conhecido como médio Xingu, e reúne cinco tribos: jurunas, caiabis, que falam línguas tupis “impuras”, de acordo com a reportagem; txucarramães e suiás, do grupo lingüístico jê; e os truimaís, “que têm uma língua de origem ainda não identificada” (*Realidade*, 05/1967: 80). O texto explica também que

A última pacificação feita pelos Vilas Boas foi em 1953, dos txucarramães. Mas tudo indica que a população do Xingu ainda vai crescer. Há anos, os dois irmãos vêm tentando cativar a tribo dos txicões. Nessas expedições, Orlando e Cláudio vão sempre juntos. Não é difícil perceber que este trabalho é o que mais os fascina: o encontro com os índios. Foram recebidos com flechas na primeira vez que visitaram os txicões. Mas depois já voltaram à aldeia três vezes. A última foi em fins de 1966 e os Vilas Boas esperam que brevemente essa tribo venha morar no parque. (*Realidade*, 05/1966: 80)

O tom geral da matéria, técnica e explicativa, mas ao mesmo tempo divertida, como era a orientação para os textos da revista funcionarem junto ao público, é bastante eficaz. Mas mais que isso: a decisão de pautar o interior do Brasil, esse Brasil desconhecido para o habitante da cidade, mas que nem por isso deixa de existir, é o que é importante para o objetivo do texto.

Os Vilas Boas voltaram a ser temas de matérias da revista. Em abril de 1973, *Realidade* publicou o texto ‘Um ano em busca dos gigantes’. Durante 381 dias, Cláudio Vilas Boas esteve à frente de 30 índios do Parque Nacional do Xingu numa expedição pela floresta amazônica de Pará e do Mato Grosso para tentar contato com os índios kranhacãrores. Em 170 dias, o fotógrafo Luigi Mamprin acompanhou a expedição. Ele conta o que vê: a tristeza de alguns índios, o temperamento dócil dos que acompanham os Vilas Boas, os comentários de natureza “filosófica” de Cláudio:

— Quatro anos atrás estávamos também aqui no Peixoto [rio Peixoto de Azevedo, no Mato Grosso]. A Apollo 11 dava voltas à Lua, sem descer, e Nixon ainda era candidato a presidente nos Estados Unidos. Agora, Nixon prepara sua reeleição, os astronautas acabam de regressar da Lua, onde até passearam de jipe... e nós aqui, outra vez, atrás do homem que usa machado de pedra. (*Realidade*, 04/1973: 60)

Há incidentes, como troca de tiros e flechadas, que atrasam o processo de contato e pacificação dos índios. Para os Vilas Boas, como diz o final do texto, trata-se da opção por

um mal menor. Embora saibam que o contato promove a destruição da cultura indígena, ele diz que seria pior “se estes índios ficassem soltos por aí até serem destruídos pelos aventureiros e gananciosos que mais cedo ou mais tarde vão se apoderar destas terras” (*Realidade*, 04/1973: 64).

Em contraste com a preocupação com o interior do país, os grandes centros urbanos que apresentam crescimento desordenado também são motivo de preocupação e, claro, matéria. “Esta cidade não parou para pensar”, dizia o título de um texto a respeito do crescimento excessivo de São Paulo, em junho de 1967. Cresceu demais e sem organização. “Por isso, os homens que vivem na cidade grande tropeçam uns nos outros, moram apertados, respiram a fumaça das fábricas, suas crianças não têm praças nem jardins para brincar, os carros não andam” (*Realidade*, 06/1967: 81), anunciava o subtítulo, numa das raras vezes em que comparecia abaixo do título. O texto é assinado por Carlos Azevedo e as fotos são de Luigi Mamprim. A par de um prefeito — José Vicente de Faria Lima, definido como “um homem carrancudo” (*Realidade*, 06/1967: 82) — que madruga para trabalhar, a matéria fala dos enormes problemas enfrentados pela cidade: falta de espaço para carros trafegarem; escolas, hospitais e postos de saúde, por mais que sejam construídos, não são em número suficiente; terrenos loteados sem planejamento e muita especulação imobiliária; crescimento populacional exorbitante (São Paulo tinha 637 mil habitantes em 1922; em 1967 está com 5,3 milhões); falta de água potável para os habitantes; rios e ar poluídos; falta de energia elétrica para sustentar indústrias e população; falta de espaço inclusive para enterrar os mortos (“se as coisas continuarem assim, logo vamos ter de enterrar os mortos em pé”, teria dito o primeiro prefeito a se ocupar do assunto, Prestes Maia), o que gerou uma lei municipal para a criação de fornos incineradores. Em contraste com tantos problemas, a matéria apresenta uma imagem positiva do prefeito, definido como um gestor agressivo e direto. Ele fala, a certa altura da matéria: “No Brasil há planos bastantes para transformar o país num paraíso, mas não há execução. Aprendi que planejamento são 10% e execução os 90% restantes” (*Realidade*, 06/1967: 88). Entre as muitas obras em andamento, o texto fala na construção do metrô, entregue a cinco empresas — duas alemãs, três brasileiras — que iniciaram estudos para começar a construção daí a um ano e meio (a primeira das linhas do metrô paulista, no entanto, que liga os bairros de Santana e Jabaquara, só seria inaugurada em setembro de 1974).

Tantos problemas e tanta disposição para enfrentá-los, pelo menos de acordo com o viés da matéria, deixa entender que há interesses na matéria. De fato, ao final se percebe

que Faria Lima, o prefeito e ex-pupilo de Jânio Quadros, parece ter ambições de candidatar-se ao governo do estado, uma vez que não havia reeleição para prefeito. A matéria termina em tom otimista. Como ele não pode recandidatar-se à prefeitura, “o brigadeiro irá adiante. Mas só irá, politicamente, para a frente se conseguir realmente resolver ou enfrentar os grandes dramas de São Paulo” (*Realidade*, 06/1967: 92). Faria Lima não se tornou governador, no entanto. Faleceu em setembro de 1969 e foi sucedido na prefeitura por Paulo Maluf.

Na edição de junho de 1967, José Carlos Marão atravessa um trecho do interior do país dentro de um navio, o *Augusto Montenegro*, que faz a viagem entre Belém, no Pará, e Manaus, na Amazônia. Intitulada “Estamos em pleno rio”, a matéria fala a respeito das pessoas que procuram realizar, a duras penas, sonhos. São pessoas “de poucos recursos e muita esperança”, atravessando uma região que é, de acordo com o texto, a segunda mais desabitada do mundo (perde para o deserto do Saara), “5% de todas as terras do mundo, 40% da América do Sul, 20% da água doce de todo o globo” (*Realidade*, 06/1967: 118). O colorido do relato: as dificuldades humanas, o capitão, o trajeto, tudo se encontra lá. Nos dois andares da terceira classe, onde 50 pessoas ficariam confortáveis, em cada andar, a lotação oficial é de 200.

O tom esquentava bastante na edição de julho de 1968. Luis Travassos, o presidente da União Nacional dos Estudantes, está na capa. É um moço magro, que segura, com a mão direita, um casaco pendurado no ombro, e, com a esquerda, um jornal dobrado. Ele está apoiado num muro verde escuro e olha de frente para a câmera de Jorge Butsuem. “Este moço comanda a agitação”, diz o título. Dentro, sob uma retranca intitulada ‘Subversão’, a chamada diz: “Eles querem derrubar o governo”. Prossegue: “São da UNE, organização estudantil fora da lei. Eles estão sempre protestando, tomando escolas, agitando o país” (*Realidade*, 07/1968: 3).

O tom esquentava ainda mais na edição de agosto de 1968. Um texto na página 145 anuncia o que será a matéria “Eles estão com fome”, que começa nas páginas seguintes, com texto de Eurico Andrade e fotos de Jorge Butsuem. Esse texto de apresentação não é habitual para os padrões da revista, e funciona como uma espécie de editorial — gênero incomum em se tratando de revistas, e de toda forma deslocado em relação a seu lugar habitual, nas primeiras páginas do veículo. O texto diz que a revista decidiu publicar reportagem “sobre o flagelo da fome, um problema que é tão velho quanto a própria vida” (*Realidade*, 08/1968: 145). Faz algo que reportagem em geral evita: toma posição.

É uma leitura triste e estarrecedora, que deixa um gosto amargo, uma sensação de angustiante perplexidade, pois, se é verdade que dois terços da humanidade passam fome, o documento que apresentamos reflete a situação de um milhão e meio de brasileiros que vivem a menos de cem quilômetros do Recife, na Zona da Mata, no coração do Nordeste (*Realidade*, 08/1968: 145)

Cautela, no entanto. Porque a tomada de posição fala num possível e futuro “milagre nordestino”, se, diz o texto, “a aplicação do Programa Estratégico de Desenvolvimento, apresentado pelo Governo Federal em julho de 1967, continuar a ser aplicado com a mesma seriedade demonstrada até agora” (*Realidade*, 08/1968: 145). Entretanto, diante de brasileiros que, no nordeste do país, morrem de fome, é preciso declarar guerra à fome, e, na guerra, todos têm um papel a desempenhar. O da revista, prossegue o texto, é apresentar “uma denúncia terrível, que não pode e não deve ficar sem resposta” (*Realidade*, 08/1968: 145).

O texto consegue começar de forma realmente terrível. Fala a respeito de um lavrador, Berto Miranda, 45 anos, que, não tendo como alimentar mulher e filhos, se suicida. A matéria tem depoimento também de uma certa Estele Bodianesky, cientista da Organização das Nações Unidas (ONU), que afirma ser a fome em Pernambuco quase tão grave quanto no Extremo Oriente, e de Nelson Chaves, diretor do Instituto de Nutrição da Universidade Federal de Pernambuco, órgão que está “semiparalisado por falta de verbas” (*Realidade*, 08/1968: 149), mas cujo centro de estudos, localizado na cidade de Ribeirão, a oitenta e cinco quilômetros ao sul de Recife, continua em atividade. Ribeirão tem 90% das terras ocupadas por canaviais. Os donos são usinas de açúcar ou engenhos. “Ribeirão é nossa Índia” (*Realidade*, 08/1968: 149), diz Eurico Andrade.

A reportagem se detém ainda a respeito da situação de José Juvenal da Silva, 1,57 m de altura, 36,1 quilos, que tem ameiba, esquistossomo, anemia, catarata e um fígado que “anda mal”. O texto não poupa a situação dele: “Juvenal vai morrer antes do fim do ano” (*Realidade*, 08/1968: 151). O médico que o atende não diz isso, apenas lhe entrega uma amostra grátis de remédio. A essa estatística singular acresce-se outra, a da mortalidade infantil. Enquanto em Pernambuco o índice de mortalidade chega a 27 a cada cem nascidos, na Zona da Mata o número sobe para 30 a cada cem, “25 vezes maior do que na Dinamarca, por exemplo” (*Realidade*, 08/1968: 153). À mortalidade infantil, acrescenta-se um quadro de doenças, desnutrição, com conseqüências graves: cegueira (conseqüência da queratomalácia, doença provocada pela fome); beribéri, que causa paralisia total,

insuficiência cardíaca, anemia; arriboflavinose, que produz lesões nos olhos, lábios e pele; escorbuto, que causa fraqueza, hemorragias múltiplas, dores musculares. O quadro traçado pela matéria é terrível, mas a ausência de iniciativas do Estado, naquela época como hoje, parece ser o mais grave.

Essas matérias mostram um desejo de registrar os problemas brasileiros e, na medida em que são estes últimos se tornam temas, colaborar com o processo de tomada de decisão para o enfrentamento, nem que seja pela importância de estabelecer a agenda pública, e fazê-lo mediante esse tipo de engajamento na discussão tópica. *Realidade* funcionou como celeiro dessas pautas, nesse engajamento social agudo, e ao fazê-lo abriu perspectivas inéditas para a imprensa nacional.

4.2.4. Temas internacionais

Na edição de junho de 1967, uma nota da redação contava vantagem na página 3: a dupla de repórteres Milton Coelho e Geraldo Mori havia conseguido enganar a polícia da ditadura haitiana, os *tonton macoute*, durante três semanas para produzir uma reportagem no país de François Duvalier, o Papa Doc, há dez anos no governo absoluto do país. Título da matéria: “Viagem ao país do medo”. O subtítulo anuncia que o Haiti, que teve uma revolução vitoriosa e já foi livre, tornou-se “uma terra de ódios raciais, repressão policial e de muita miséria” (*Realidade*, 06/1967: 45). O texto se inicia pela comemoração do aniversário do ditador, um homem de 1,60m e 61 quilos, responsável por dois mil assassinatos políticos, que recebe discursos em praça pública para celebrar seu aniversário.

Os olhos miúdos e travessos de Duvalier, por trás dos óculos de míope, nunca se voltam para os oradores. Preferem ir além dos escolares formados diante do palanque e talvez ele se surpreenda por ver que a “grande concentração popular” prometida durante toda a semana pela imprensa, rádio e televisão resume-se a algumas centenas de pessoas — 800 no máximo — espalhadas pela praça. (*Realidade*, 06/1967: 46)

Um relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) apontava, então, o Haiti como o país mais pobre e atrasado do continente americano. Duvalier, que havia ganhado o apelido quando era um eficiente médico sanitário que combatia epidemias, tem a saúde frágil. A matéria diz que esse homem que não fuma, não joga e bebe raramente “construiu um império de terror e controla a vida do país nos mínimos detalhes” (*Realidade*, 06/1967: 46). Além do aparato de uma polícia truculenta, Duvalier havia criado os VSN, os voluntários da

segurança nacional, “misto de milícia civil, partido político e polícia secreta, uma versão subdesenvolvida das SS nazistas” (*Realidade*, 06/1967: 48). São eles que ganharam o apelido de *tonton macoute*, que significa bicho papão, na mitologia haitiana. A matéria traça a estrutura precária do país: corrupção generalizada, elite com privilégios excessivos, população paupérrima, sem acesso a educação, higiene, o que for, enfim, uma tragédia sem igual, com o paradoxo de possuir a moeda mais estável da América Latina. Os salários são baixos, o padrão de vida sofreu rebaixamentos, “as indústrias se contam pelos dedos e a produção do país não chega a acompanhar a taxa de crescimento populacional, que é de quase três por cento ao ano” (*Realidade*, 06/1967: 51).

Mostrar o problema da pobreza no Haiti talvez não fosse grande dificuldade para a revista, e valia a pena o possível risco corrido pelos dois repórteres. Mas o que dizer da edição de agosto de 1968, que trazia na capa uma foto de Che Guevara com o título “O outro diário de Che Guevara”? A foto que abre a matéria, nas páginas 38 e 39, mostra Fidel Castro no ato de acender um charuto e, à direita da foto, Che Guevara, que observa. O título aqui é provocativo: “Che revela: Fidel ia morrer naquela noite”. A matéria reproduz trechos de um diário de Guevara que havia sido publicado em Havana, com o título *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Narra os momentos em que os guerrilheiros cubanos estão em Sierra Maestra, em 1957, antes, portanto, da derrubada do ditador Fulgencio Batista, que ocorreu em 1959. Che voltou a ser assunto na edição de maio de 1968, num texto “com exclusividade absoluta” de Ricardo Rojo, que conta a morte do líder revolucionário. Trata-se de um resumo dos capítulos finais do livro *Meu amigo Che*, que estava anunciado para ser editado em breve pela editora Civilização Brasileira.

A seqüência de matérias se estende também ao plano internacional. Nessa mesma edição de agosto de 1968 existe matéria, assinada por Oriana Fallaci, enviada a Saigon, que mostra uma foto não creditada e um cenário de horror: dezenas de casas completamente destruídas. O título resume: “A paz está assim” (*Realidade*, 08/1968: 73).

A revista procurou, ao longo da trajetória, mostrar que não apenas o Brasil atravessou dificuldades, também outros países desenvolviam conflitos e lidavam com crises.

4.2.5. Resvalos na ficção e política do contra

A primeira capa da revista trazia ficção, fruto de expectativa: o Brasil venceria a Copa do Mundo. Não venceu. Mas a revista nem por isso deixou de continuar a se aventurar pelo terreno algo escorregadio (da perspectiva jornalística da fidedignidade aos fatos, bem

entendido) que lhe oferece a ficção. No subtítulo de uma matéria publicada na edição de maio de 1967 se anuncia um novo gênero jornalístico: a reportagem-ficção. Algum alerta vermelho deveria ter sido levantado quando alguém sugeriu a pauta, mas não parece que foi levado a sério ou teve qualquer efeito. O subtítulo anuncia: “Daqui a dez anos, o que estará acontecendo no Brasil? Nesta reportagem-ficção, Luiz Fernando Mercadante conta o que serão”, e a frase é completada com o título: “Sete dias de maio, 1977” (*Realidade*, 05/1967: 132).

Sem querer, a revista criou uma terminologia que, além de tudo, é confusa e imprecisa. O texto é um conto, e se tivesse sido chamado pelo nome, não provocaria desacerto. Trata-se da fantasia de um presidente honesto, Júlio Tavares, eleito por um suposto Partido Trabalhista Cristão, que sofre um atentado porque desenvolve uma política que fere interesses de grupos que defendem a indústria armamentista e exportadores de minérios atômicos. Apenas, o conto refere-se a personagens da vida real brasileira: ex-presidentes como Jânio Quadros e Juscelino Kubitschek; diretor de jornal, como Nascimento Brito, do *Jornal do Brasil*; o assessor de imprensa do presidente, Evandro Carlos de Andrade, que fez a reformulação de *O Globo* nos anos 1970 e 1980; governadores, enfim.

A terminologia sofreu ligeira adaptação na edição de setembro de 1968, quando João Antônio assinou o “conto-reportagem” intitulado “Um dia no cais” (*Realidade*, 09/1968: 98-112). O anúncio é de que o repórter e escritor viveu um mês no cais do porto de Santos, entre armazéns, guindastes, navios imensos, marinheiros, mulheres e saiu da experiência com o texto.

Na edição de maio de 1968, por exemplo, foi publicada uma “história de humor negro do escritor Nelson Rodrigues” (*Realidade*, 05/1968: 3), não identificada por nada mais a não ser essa qualificação: história, e a retranca: ‘Humor’. O título foi “A vocação secreta de Odorico” e se estende da página 124 até a 130 (com somente uma página de publicidade no meio do caminho). As ilustrações são de Odiléa Helena Setti Toscano. É um conto com o tom de Nelson Rodrigues: estranho e incômodo. Um sujeito conhece uma moça que havia perdido o pai e acaba de perder o avô. No enterro deste, o rapaz está presente, começam a se relacionar. O relacionamento fica sério, sugere casamento, mas o rapaz, Odorico, diz esperar uma vaga, para que possa cumprir sua vocação, que permanece um segredo. Ao final, revela-se a vocação, quando já é tarde demais e o relacionamento foi interrompido pelo tio-avô, um delegado e o responsável pela moça: Odorico era barbeiro de necrotério e demonstra eficiência quando lhe aparece exatamente o cadáver do tio-avô da moça.

A matéria seguinte também tinha um teor que poderia ser entendido como provocador. Sob o título “A faculdade está ocupada”, a matéria começa com o seguinte subtítulo:

Esta é uma reportagem sobre estudantes que se rebelam contra as autoridades. Depois que realizaram passeatas e comícios, em várias capitais brasileiras, eles ocupam escolas de São Paulo. Aqui, o repórter Dirceu Soares conta como os universitários vivem semanas dentro de uma faculdade, seus momentos de tensão, suas preocupações, seus medos, suas brigas com grupos rivais e os problemas de espionagem. (*Realidade*, 08/1968: 49)

A Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo estava ocupada pelos estudantes e a matéria avisa que “dentro dela são tomadas as decisões políticas contra o Governo e teme-se, a qualquer hora, a repressão policial” (*Realidade*, 08/1968: 49). Nas paredes da faculdade, pichações: contra a ditadura, o acordo MEC-USAID, prisões de colegas, imperialismo, a guerra do Vietnã e contra o “interventor Abreu Sodré” (o governador Roberto de Abreu Sodré, candidato à presidência nas eleições indiretas previstas para 1970), acusado de fazer repressão velada contra os estudantes. Uma das fotos da matéria, publicada à página 52, mostra um dos líderes em São Paulo, José Dirceu. “Nas próximas eleições da UNE ele pode até acabar presidente”, sugere a legenda (*Realidade*, 08/1968: 52).

Na seqüência da matéria a respeito de São Paulo, outra trata do Rio de Janeiro, cujo líder é Vladimir Palmeira. O título é: “Eis o que pensa um novo líder da esquerda”, e foi escrita por Marcos de Castro, com fotos de Francisco Nelson. A matéria começa com o encontro entre o repórter e o líder estudantil, no carro do segundo, onde está acompanhado pela mulher, Ana Maria, “loura, magrinha, cabelos muito compridos”, e pelo motorista, “outra peça importante do movimento estudantil, amigo certo de Vladimir” (*Realidade*, 08/1968: 63). Vladimir Palmeira também era candidato à se tornar presidente da UNE, embora diga, na matéria, que não é o caso — quem acompanhou minimamente política no Brasil sabe que todo candidato tem como praxe negar a condição de candidato até determinado ponto. As eleições ocorreram no mês seguinte, setembro, indicação de que a essa altura, ele já poderia se declarar candidato, mas a estratégia estudantil nesse período era de sempre disfarçar. A presidência, no final das contas, ficou não com algum dos dois líderes, mas com Luís Travassos.

Vale lembrar que, em junho, havia ocorrido a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, na seqüência de uma série de outras manifestações, menos pacíficas e mais

tumultuadas (cf. Gaspari, 2002a: 288 ss.). Nessa passeata, ficou claro que não havia hipótese para a continuação do regime, embora as soluções para alterá-lo fossem diferentes:

A extrema esquerda queria que o povo armado derrubasse a ditadura e começasse a revolução socialista. O Partidão [PCB] queria que o povo organizado derrubasse a ditadura, revogasse as leis do castelismo e formasse um governo de coalizão. Os liberais da oposição admitiam que Costa e Silva permanecesse no poder, desde que ainda no seu mandato reformasse a Constituição, promulgasse uma anistia e abrisse o caminho para a convocação de eleições diretas para a sua sucessão. (Gaspari, 2002a: 297)

4.2.6. Roberto Freire

Texto e imagem costumavam andar juntos nas páginas de *Realidade*. É o que acontece, por exemplo, no perfil publicado na edição de outubro de 1966. Trata-se do perfil de Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia. Desta vez, o diálogo é entre título e fotografia, não há subtítulos. Na página 110, o título anuncia: “Este homem é um palhaço” (*Realidade*, 10/1966: 110). A fotografia, de Lew Parrella, que ocupa toda a página 111, em preto e branco, mostra um homem sóbrio, de terno, rosto sério. Quando se vira a página, outra foto de página inteira, agora à esquerda, mostra Seyssel travestido de Arrelia, e a imagem é colorida, como que a secundar o estado de espírito. Num detalhe à direita, quatro fotos mostram as fases da transformação de Waldemar em palhaço. O título agora inverte: “Este palhaço é um homem” (*Realidade*, 10/1966: 113).

O autor do texto é Roberto Freire. Começa ambientando o leitor na localização: ônibus param à porta do Teatro João Caetano, em São Paulo, crianças descem, inquietas, impacientes, os artistas — três irmãos Seyssel: além de Waldemar, o mais velho, Henrique e aquele que fica sem ser nomeado, a não ser pelo nome de palhaço: Pimentinha — entram pelos fundos, vão aos camarins, transformam-se em Arrelia, Pimentinha e Henrique. Depois do espetáculo, novamente como Waldemar, ao entrar no carro, é interrompido por um dos diretores do orfanato que traz um garoto pela mão para mais um agradecimento. “Com indisfarçável timidez aperta a mão do menino”, diz o texto (*Realidade*, 10/1966: 110). Aqui não existe espaço para sutileza. O repórter mostra as diferenças de comportamento entre Arrelia e Waldemar, mas também diz a conclusão a que o leitor deveria ter chegado: “Embora vivendo na mesma pessoa, Waldemar Seyssel e Arrelia são dois homens bastante diferentes. Admiram-se, respeitam-se” (*Realidade*, 10/1966: 110).



Ilustrações 15 e 16 Revista *Realidade*, fotos de Lew Parrella, 1966

Ele ainda explora essa dicotomia, anunciada sinteticamente nas duas imagens de Lew Parrella (ilustrações 15 e 16, acima). Diz que Seyssel procura estabelecer o que difere entre as personalidades de ambos. “Bem no fundo, acredita ser Waldemar a matéria e Arrelia o espírito de sua pessoa. Nem todo mundo consegue, quando quer, a felicidade de ver claramente o próprio espírito e conviver com ele. Os palhaços conseguem sempre” (*Realidade*, 10/1966: 113).

Freire explora também o lugar-comum de que por traz do riso do palhaço vive um cidadão triste. Para isso, vale-se de um recurso um pouco mais sofisticado: o paralelo entre o poema de Heinrich Heine, *Dor de palhaço*, que fala da notícia da morte da mãe de um palhaço, quando ele está prestes a entrar em cena, e a mesma informação que atinge Arrelia, quando ele estava em Petrópolis para uma pantomima aquática. “Arrelia fez o espetáculo, e o público — comentaram depois seus colegas — riu como nunca havia rido com aquelas cenas” (*Realidade*, 10/1966: 113).

Outro ponto que é mencionado no texto e que remete a um chavão quando se fala de circo é a crise que atinge a instituição. De toda sorte, há um contraponto interessante: o perfil foi publicado quando Arrelia fazia sucesso na televisão há 14 anos, aos domingos, na Record, com o programa *Circo do Arrelia*.

A seguir, um quadro com as matérias de Roberto Freire publicadas em *Realidade*.

Quadro 12 **Matérias de Roberto Freire em *Realidade***

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1966				
6	setembro	Psicanálise	92-106	José Pinto (fotos)
7	outubro	Este homem é um palhaço	110-18	Lew Parrella (fotos)
8	novembro	Pelé	38-47	David Drew Zingg (fotos)
9	dezembro	Chico dá samba	68-76	Lew Parrella e Nelson di Rago (fotos)
1967				
10	janeiro	Minha gente é de santo	88-96	David Drew Zingg (fotos)
11	fevereiro	É luta, é dança, é capoeira	76-82	David Drew Zingg (fotos)
12	março	(1) Este boi é meu (2) Brincadeira cura criança	(1) 50-8 (2) 108-18	(1) David Drew Zingg (fotos) (2) Luigi Mamprin (fotos)
14	maio	Este homem é louco?	146-52	Geraldo Mori (fotos)
15	junho	Arigó é a última esperança	70-9	Cláudia Andujar (fotos)
17	agosto	Os meninos do Recife	24-34	Geraldo Mori (fotos)
1968				
23	fevereiro	João	42-46	Fotos não creditadas
24	março	(1) Profissão: matador (2) Obrigado, Garrincha	(1) 40-59 (2) 122-30	(1) Cláudia Andujar (fotos) (2) fotos não creditadas
25	abril	Médico pode matar?	76-83	Jorge Butsuem (fotos)
26	maio	O que o cérebro sabe do cérebro?	158-69	Fotos não creditadas
27	junho	Venha dançar	52-60	Luigi Mamprin (fotos)
28	julho	Zerbini quase tira o coração de José	164-76	George Love (fotos)
29	agosto	O homem está angustiado	116-24	João Batista Perillo Filho (ilustrações)
30	setembro	Sou o analfabeto mais premiado do país	53-62	José Antônio (fotos)
32	novembro	Este homem procura um caminho	84-96	Roger Bester (fotos)
1970				
55	outubro	Nós: eu e a moto*	100-7	Amâncio Chiodi (fotos)

* Com Guilherme Vasconcelos

Na edição do mês seguinte, novembro de 1966, Roberto Freire foi encarregado do que o subtítulo anuncia como façanha impossível: entrevistar um gênio. “Não encontramos perguntas para as suas respostas. Pelé é um gênio”, continua o texto (*Realidade*, 11/1966: 38). Como perfilado, parece o ideal, mas ao mesmo tempo, escorregadio. O título da

matéria é, simplesmente, o nome do jogador. O subtítulo prossegue nessa linha da perplexidade:

O que o torna genial está além do que diz e sabe, principalmente a seu próprio respeito. Nem todos os gênios têm a digna humildade de Pelé. Sua perplexidade pelo que faz e significa universalmente é a maior de todas. Suas respostas são perguntas, absolutamente irrespondíveis. Por tudo isso, acontece que, nas entrevistas com os gênios, o entrevistado seja sempre o repórter. Como o fui por Pelé, sobre ele mesmo. (*Realidade*, 11/1966: 38)

O dimensionamento da personagem acontece como é o estilo da composição de um perfil. No vestiário da Vila Belmiro, em Santos, o repórter observa o comportamento dos demais jogadores enquanto se preparam para um treino. Pelé entra apressado, prega uma peça em Carlos Alberto Torres — cumprimenta-o com um anel que provoca choque, trazido há pouco de Nova York — e é abordado pelo repórter no momento em que vai se dirigir para o campo e pede licença para passar. “Pelé, queria marcar um bate-papo com você”, diz o repórter e o próximo parágrafo é bastante revelador:

Enquanto explico onde trabalho, quem sou e o que pretendo, ele olha fixamente para os meus olhos, procurando ver mais do que está ouvindo. Disse-lhe ser médico e psicanalista, além de repórter. Sorriu:

— Será uma entrevista ou um diagnóstico? (*Realidade*, 11/1966: 39)

Não apenas pelo uso da primeira pessoa, pela colocação do repórter em cena e por explicações curiosas a respeito das outras atividades que exerce, a cena também é eficaz para mostrar o senso de humor de Edson Arantes do Nascimento, o Pelé. A conversa é marcada para daí a dois dias, após o jogo contra a Portuguesa, ao qual Roberto Freire comparece. É nesse momento que deixa transparecer alguns cacoetes da profissão de psicanalista:

Pelé esquenta o corpo, correndo um pouco e depois saltando seguidamente. A noite é fria. Um grande silêncio e a partida começa. Olho os torcedores. Não há nada de pessoal em seus pensamentos. A vida para quando o jogo começa. Logo, suas frustrações e ambições, as coisas mais primitivas de suas vidas, serão liberadas explosivamente. O inconsciente da massa não é apenas a soma do inconsciente de cada um. Ele domina tudo como um denominador comum, absoluto em todos, total e indivisível. (*Realidade*, 11/1966: 39)

Uma diferença grande do tom adotado por Nelson Rodrigues, o primeiro a chamar Pelé de “rei”, numa crônica publicada na *Manchete Esportiva* em 1958. “O que nós chamamos de realeza é, acima de tudo, um estado de alma”, escreveu Nelson. “E Pelé leva sobre os demais jogadores uma vantagem considerável: a de se sentir rei, da cabeça aos pés” (Rodrigues, 1994: 42). O Santos, onde Pelé jogava, havia ganhado do América por 5 x 3, no dia 25 de fevereiro de 1958, no Maracanã, pelo torneio Rio—São Paulo. Foi a primeira vez que Nelson Rodrigues escreveu a respeito de Pelé.

Roberto Freire continua acompanhando o jogo, no texto publicado em *Realidade*. “O jogo prossegue, ou melhor, dois jogos prosseguem juntos: o do Santos e o de Pelé”, anota. “Às vezes são um só, mas poucas vezes” (*Realidade*, 11/1966: 39). São tiradas como essa que compõem, o mais das vezes, o texto de excelência em relação ao futebol. O jogo continua e Pelé está bem, mas o time adversário começa a marcar forte, e ele sai machucado no intervalo para não voltar no segundo tempo. O Santos perde “e o povo está mais contundido que Pelé”, escreve Freire (*Realidade*, 11/1966: 39).

No escritório, cercado por retratos, dias depois do jogo, Pelé começa a dar declarações interessantes para um texto jornalístico, na linha “não tenho culpa de ser Pelé. Não pude evitá-lo. Eu o faria, esteja certo, se dependesse de mim” (*Realidade*, 11/1966: 39). A conversa se encaminha para a solidão do gênio, que gostaria de caminhar pela rua sem ser importunado, escolher as coisas que compra, atividades que não pode mais se permitir. Algumas declarações prosseguem, nessa linha, por exemplo, uma avaliação das diferenças e semelhanças entre um campo de futebol e a vida, a comparação inevitável, enfim. Mas há um parágrafo que merece análise mais detida, porque revela algo a respeito do método adotado pelo repórter para tecer o perfil.

Pelé tem hoje 26 anos, já fez mais de mil gols e, segundo informam alguns jornais, sua fortuna já atingiu cerca de três bilhões de cruzeiros. Em nenhum momento falamos de dinheiro. Sei que ele não se importa, mas isso, como outras coisas de sua vida íntima, não me interessam. E, se me interessavam, ao conhecê-lo melhor nem me lembrei delas. Percebendo sua tristeza por não ser tão livre, no dia a dia, quanto eu, por exemplo, procurei respeitar sua intimidade o mais possível. Só fui ao seu apartamento e conheci Rose, sua mulher, quando ele me convidou. Não estive na casa de seus pais, não lhe pedi fatos que não fossem exclusivamente de sua pessoa. Tudo isso, creio, deve ter contribuído muito para que nossa convivência fosse realmente espontânea. Não acredito que esteja na intimidade das pessoas sua maior verdade. Depois, como qualquer brasileiro, além de admiração, tenho respeito por Pelé. Sabia, de

antemão, ser seu gênio indiscutível. O que buscava era a razão do nosso afeto por ele. Então, como importuná-lo e estar contribuindo para agravar sua solidão e falta de liberdade como homem? (*Realidade*, 11/1966: 40-1)

Não falaram de dinheiro ou de coisas íntimas. Mas não é falar a respeito de coisas íntimas que permite traçar o perfil de alguém? Roberto Freire prefere outra abordagem. Evita esses assuntos e espera que isso deixe aflorar uma relação espontânea. É duvidoso que uma figura enigmática como Pelé, acostumado a referir-se a si mesmo na terceira pessoa, consiga desenvolver com um repórter uma relação espontânea. Mas Roberto Freire está confiante de que é possível. A frase que parece bastante reveladora, embora não haja maiores explicações para ela, é “não acredito que esteja na intimidade das pessoas sua maior verdade”. Ao pé da letra faz sentido, mas se se entender intimidade como o íntimo, ou seja, aquilo que a pessoa pensa e como ela entende o mundo à volta, então não faz mais sentido na composição de um perfil, que é feito exatamente dessas pequenas (ou grandes) revelações pessoais, pelo menos no modelo que vinha sendo analisado nos capítulos anteriores, relativos ao perfil composto pelos repórteres da *The New Yorker*.

Outra frase muito reveladora de Roberto Freire é a que se refere ao motivo pelo qual pretende fazer o perfil de Pelé. Não é para entendê-lo, admite, mas “o que buscava era a razão do nosso afeto por ele”. É nesse ponto que o enigma se intensifica: o perfil proposto é para, à medida que se relaciona com Pelé, ídolo das multidões, entender, não o jogador, mas o motivo pelo qual as pessoas, Roberto Freire inclusive, o admiram tanto. Não faz sentido. Ele deveria talvez conversar com a “multidão” para entender o motivo do afeto por Pelé, não com o próprio.

Mais adiante, ele volta ao assunto, pouco depois da passagem em que fala dos momentos em que o jogador sai de Santos para caçar ou pescar, uma espécie de fuga, como definida pelo próprio Pelé. Freire diz que há uma dificuldade para retribuir tanto amor que ele, Pelé, recebe. “Pelé é amado universalmente. Porém, quanto mais universal é o amor, será sempre menor do que se necessita pessoalmente”, escreve (*Realidade*, 11/1966: 43). O parágrafo seguinte elabora melhor:

É amado por seus familiares. É amado por seus amigos. É amado por sua mulher. É amado pelo povo. É amado. Mas como lhe chega esse amor? Como pode devolvê-lo? Deve ser difícil amar Pelé, sobretudo porque a genialidade alimenta-se do homem para construir o ídolo. E

como se ama um ídolo? Todos admiramos suas qualidades humanas, mas para serem assim tão perfeitas não o estariam desumanizando? (*Realidade*, 11/1966: 43)

Alguns parágrafos antes, o repórter havia conversado com Júlio Mazei, preparador físico do time, a respeito de uma explicação fisiológica, talvez, para a genialidade. Depois de uma resposta que foi por essa linha — músculos; raça negra com osso calcâneo mais alto do que o da raça branca, o que obriga a maior inclinação para frente e favorece o desenvolvimento de velocidade; visão periférica desenvolvida — o preparador terminou com uma teoria a respeito de um triângulo em torno (ou dentro) do qual Mazei escreveu as palavras “especialidade”, “preparação atlética” e “qualidades humanas”, o que não explica muito. Roberto Freire agora está à procura de uma volta no parafuso da explicação. Riqueza, fama, valor, ele diz, são obstáculos para se amar alguém. Sem saber, Pelé é um herói da raça negra, prossegue Freire, porque ao amá-lo as pessoas dissolvem boa parte dos preconceitos.

O final do texto também é revelador dos procedimentos jornalísticos e, nesse aspecto, bastante revelador. Passados 15 dias de convivência, a matéria chega ao fim, Pelé e Roberto Freire saem com o fotógrafo, David Drew Zingg, para a sessão fotográfica (*ilustração 17, ao lado*). Vão ao campo do Santos, o jogador com roupas comuns, as luzes do estádio acesas, embora seja dia. Pelé estranha. “Se eu conseguir um equilíbrio perfeito entre a luz do dia e a dos refletores, faremos uma foto muito significativa”, explica Zingg (*Realidade*, 11/1966: 47). Pelé não parece certo de ter entendido o propósito, e o repórter acrescenta: “Nem dia, nem noite, luz natural e artificial, Pelé com a bola no campo e sem chuteiras... você compreende?” (*Realidade*, 11/1966: 47). O texto, até o fim, prossegue:

O fotógrafo pede para que ele se sente sobre a bola. Pelé obedece. Olha firme para lente da máquina, muito sério. A foto é batida. Então, me responde:

— Compreendo.

Olho tudo ao nosso redor: a bola, Pelé, o estádio vazio, os refletores, o céu. Mas sua pessoa parece dominar tudo. Sozinho e único, consciente, mas livre disso.

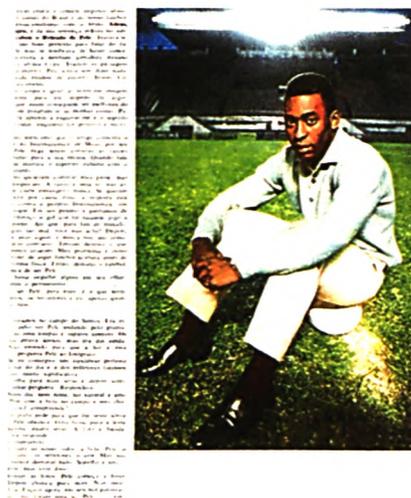


Ilustração 17 Revista *Realidade*, foto de David Drew Zingg, 1966

Terminam as fotos. Pelé começa a bater bola. Depois chuta-a para mim. Não ousei devolvê-la. Faço-o agora, em seis mil palavras, das quais mil foram uma só: Pelé. (*Realidade*, 11/1966: 47)

Na edição de dezembro de 1966, Roberto Freire fez o perfil de um amigo, Chico Buarque. Ele havia ganhado, no mês anterior, o Festival da Record, com a música *A banda*. O título da matéria, “Chico dá samba”, remete ao aparecimento no cenário musical do garoto de 23 anos. Freire e Chico Buarque eram amigos antes mesmo da matéria, e o repórter não esconde o fato, antes o ressalta. O texto varia em dois tipos de registro: em letras normais, alguns aspectos da vida pregressa do cantor até os acontecimentos mais recentes; em itálico, intervenções do repórter a respeito do processo de escrever a matéria, como se fosse o tempo presente. Num diálogo travado entre os dois, Chico chama o repórter de *Gilberto Freyre*, ao que o repórter devolve, chamando o cantor de *Chicória* (*Realidade*, 12/1966: 69). Embora não se trate de um perfil capaz de deixar entender perfeitamente quem é Chico Buarque, aproxima-se da rotina do jovem, de alguns pensamentos, fornece informações a respeito de sua personalidade, como o fato de dar nomes às coisas (a vitrola se chama Ivone; o gravador, Alcântara; Julieta é o violão; Geraldona, a caneca de chope; a geladeira se chama Frida), registra as influências, como a mais importante delas: João Gilberto. Diz ter recebido um telefonema do próprio, de Nova York, para um elogio à composição que ganhou o festival. Vale lembrar que, nessa época, a irmã de Chico, Heloísa, estava casada com João Gilberto. Ele reconhece que as novidades apresentadas pelos novos cantores são decorrentes da herança joãogilbertiana.

É que João — comenta Chico — nunca se preocupou com a moda, mesmo quando era um ídolo e fazia a moda naquela época. Retirou-se para estudar. Logo estará aí de volta com coisas importantes e novas. Nós temos de fazer o mesmo. O sucesso de uma música para o compositor pode fazer mais mal que bem, se ele insistir na linha encontrada. Já me perguntaram se vou continuar A Banda, ou eu mesmo respondê-la. Seria o meu fim. Estou pesquisando coisas inteiramente diversas. (*Realidade*, 12/1966: 74, grifos do autor)

Fala também da censura sofrida, como se fosse antecipar o longo processo de desentendimento entre o compositor e a instituição: “Até agora, Chico só foi censurado uma vez” (*Realidade*, 12/1966: 76, grifo meu).

Na edição especial de janeiro de 1967, dedicada à mulher, Freire viajou com David Drew Zingg para Salvador. Foram fazer o perfil de Olga Francisca Régis, ou Olga de Alaketu, uma mãe-de-santo. “Para falar de Olga, portanto, será preciso falar de sua religião”,

diz o repórter logo no primeiro parágrafo. “Mas sou católico, pouco conheço da vida espiritual e dos ritos, das pessoas de *gente-do-santo*, de *candomblé*. O que disser é de conhecer e de ter visto. Há muito de ouvir contar também, e de coisas que me foram ensinadas” (*Realidade*, 01/1967: 89, grifos do autor).

Do ponto de vista narrativo, Freire apresenta nessa matéria um aprimoramento. Ele opera por cortes e justaposições que funcionam muito bem para a construção da história. Ao ser recebido na casa de Olga, ele passa a contar um pouco da história dos antepassados dela, ao mesmo tempo em que narra algo a respeito dos descendentes, os oito filhos que tem, entre eles o mais novo e muito levado Jonílson, também conhecido como Nilsinho. Uma das filhas se arruma para sair, Olga finge reprovar a roupa escolhida, mas Freire percebe o orgulho da mãe. Olga pergunta a ele o que mais deseja saber. Freire não faz a pergunta. Interpõe um parágrafo e, no seguinte, já consta a resposta de Olga, o que faz o leitor deduzir a pergunta feita. Os dois parágrafos funcionam assim:

Nilsinho já estava de volta. Fez uma careta para mim e depois riu. Ficou de longe nos ouvindo e mastigando um biscoito. A expressividade no rosto do menino acompanhando a conversa refletia a sensibilidade de seu mundo já identificado com o da mãe e de sua gente. Nilsinho até já tomou as primeiras obrigações.

— Ninguém pode ser mãe-de-santo. É um jeito de dizer, para mostrar certa hierarquia. Somos intermediárias escolhidas pelos deuses. Deles recebemos tudo o que fazemos, o que somos. Mas também, tudo em seu nome. Não temos poder pessoal algum. (*Realidade*, 01/1967: 90, grifos do autor)

Numa outra passagem do texto, o mesmo recurso é usado, com a mesma eficiência. Olga explica um pouco das atividades que faz, e Freire as reproduz, entremeando com o relato das trivialidades da vida: um acidente em criança que quase lhe custou a vista e impediu — segundo ela — de continuar os estudos; o curso de enfermagem abandonado por causa das obrigações religiosas; o fato de saber fazer flores de pano e papel. Então Freire revela que ela tem um sonho, aprender a dirigir.

— Quem sabe meus santos ajudam, o José [marido de Olga] vende o caminhão e posso ter um carro para atender meus chamados mais depressa e com mais conforto.

Penso numa mãe-de-santo motorizada e acho curioso, estranho. Ela parece adivinhar meu pensamento:

— As tradições, o respeito às coisas de antigamente, não quer dizer que a gente viva fora do mundo de hoje. O senhor viu as meninas? São moças como as outras, gostam de música moderna, vestem-se do jeito de hoje, mas conhecem tudo de nossa religião, sabem falar e entender nagô, uma delas, se Deus quiser, vai me substituir. São todas filhas-de-santo. (*Realidade*, 01/1967: 92).

Em todos estes textos selecionados de Roberto Freire, fica claro que ele era o tipo de repórter completo: metucioso no tratamento do assunto, seja ele de que natureza for; preocupado com a qualidade do texto que pode apresentar ao leitor; perspicaz no desenho dos traços psicológicos dos personagens retratados. Na tese a respeito de Jorge Andrade, um dramaturgo que escreveu durante algum tempo para *Realidade* (entre 1969 e 1973), Terezinha Fernandes compara-o a Asmodeu, um diabo coxo da mitologia espanhola do século XVII, depois aproveitado como personagem de romances e peças, como, por exemplo, em *El diablo cojuelo* [o diabo coxo], romance satírico e alegórico de Luiz Vélez de Guevara (1575-1644), discípulo de Félix Lope de Vega (1562-1635). A característica principal desse personagem é conhecer o interior das pessoas, exatamente o ponto que interessa à pesquisadora para fazer a comparação com os processos jornalísticos estabelecidos por Jorge Andrade no período em que produziu textos para *Realidade*. Para Fernandes, “tal qual um Asmodeu moderno, o repórter ao exercer a função de jornalista, ao escrever seus textos, reporta os acontecimentos como processo de *revelação* de suas raízes. Um movimento de abrir portas, ver as pessoas por dentro e mostrar o resultado ao mundo” (Fernandes, 1988: 37, grifos da autora). Muito semelhante ao processo utilizado por Roberto Freire, e ambos remetem, mesmo que os autores não tivessem consciência disso, aos procedimentos adotados por Joseph Mitchell e analisados no terceiro capítulo deste trabalho.

4.2.7. Narciso Kalili

A foto de Roger Bester na página seguinte à matéria de Narciso Kalili intitulada ‘Revolução na igreja’ (*Realidade*, 10/1966: 35) mostra o mesmo grupo de frades dominicanos retratado na primeira página, praticamente na mesma posição, com a diferença que, dessa vez, todos vestem o hábito branco dos dominicanos. O texto da primeira página está em somente uma coluna, à direita. Nas duas colunas da esquerda (o projeto da revista tinha sempre três ou quatro colunas por página) estão frases dos dominicanos, alguma alusão disfarçada ao estado crítico em que se encontrava o país, como esta, de frei Ivo: “Meu Deus não é o deus-ópio, que aliena; ao contrário. Ele engaja, compromete”. Ou esta, de frei

Rafael: “Sou jovem e minhas aspirações são as de todo rapaz. Engajar-me no processo histórico, ser um dos colaboradores na tarefa de promoção do homem, até o dia em que o povo das ruas cantará o seu canto de paz” (*Realidade*, 10/1966: 35).

A matéria segue a mesma linha. Logo na primeira página, o repórter coloca uma declaração de frei Patrício, depois de lembrar que “porque os dominicanos se dedicam com tanto fervor ao homem, muita gente desprevenida esquece a fé que eles têm em Deus” (*Realidade*, 10/1966: 35), e que certa vez um mineiro interrompeu uma conferência de um frade dominicano em Belo Horizonte com o grito de “padre comunista!”.

Frei Patrício disse ao repórter:

Nós pegamos o bonde andando. A Ordem tem 750 anos e muitos anos mais tem a Igreja. Isso é duro, pois tanto a Igreja como a Ordem recolheram riquezas impressionantes através desses anos todos, mas ao mesmo tempo uma canga de aderências que não é mole. O pior de tudo é que a Igreja, em muitas épocas, esteve ligada aos poderes dominantes, numa situação que Cristo condenava, pois refletia a injustiça, a impostura, a mentira, o desamor. Infelizmente, aqui no Brasil, isso também aconteceu. (*Realidade*, 10/1966: 35)

A pretexto de falar a respeito da ordem dos dominicanos, a matéria constrói disfarçadamente um discurso político a favor da liberdade e, portanto, contrário à condição a que foi submetida a vida civil desde o golpe militar de 1964.

Na edição de maio de 1966, *Realidade* publicou reportagem de Kalili a respeito de um fenômeno musical. “Vejam quem chegou de repente” tem uma estrutura de construção nos primeiros parágrafos ousada para a época. Ele menciona três situações distintas que acontecem simultaneamente, para deixar bem marcada a importância que vem alcançando na cultura brasileira o cantor Roberto Carlos:

Cai uma flor no palco. O cantor se curva, apanha-a, olha para a platéia e leva a flor aos lábios. É o delírio. As meninas aplaudem, gritam, os rapazes assobiam. Uma jovem de 14 anos chora, enrolando nos dedos nervosamente um lenço branco amarrotado. O cantor diz duas frases cheias de gíria, abaixa a cabeça até a altura dos joelhos, estica o braço e anuncia:

— O meu amigo, Erasmo Carlos.

O anunciante entra no palco, e abraça o cantor, debaixo da barulheira das guitarras elétricas, bateria, palmas e o coro de vozes femininas:

— Isso, isso, isso, Roberto é um sucesso!

Roberto Carlos se retira para que o seu amigo cante. Mas volta 4 minutos depois, e tudo se repete. Da primeira fila, uma mocinha sardenta grita, de pé:

— Eu não agüento. Ele é demais. Roberto, eu te amo!

Na mesma hora, longe do teatro mas ainda em São Paulo, na Igreja Batista de Santo Amaro, o pastor dirige-se aos fiéis:

— Os que sabem cantar o hino levantem o braço.

Entre os que obedecem, o pastor escolhe um garoto de 6 anos, muito sério, terninho novo:

— Venha cantar aqui na frente.

O órgão toca as notas iniciais e o menino, compenetrado:

— Eu ontem fui à festa, na casa do Bolinha...

A outra cena se passa num apartamento, no centro da cidade. São quatro e meia da tarde, um domingo.

— Vovó, a jovem guarda. Vai começar, vem logo.

A velha senhora deixa a água do café no fogo e vem para a sala. Aumenta um pouquinho o som da televisão e senta-se no sofá, entre os netos que estão de olhos grudados na imagem.

— Ói ele, vó, o Roberto Carlos!

A velha senhora ri, arranja a saia e, discretamente, começa a bater o pé no chão, acompanhando o ritmo da música. A frase sai quase num suspiro:

— Que moço simpático... (*Realidade*, 05/1966: 73)

É um tipo de construção textual muito peculiar, porque ao mesmo tempo em que o leitor deve se acumular informações enquanto lê, precisa também entender que essas cenas acontecem simultaneamente. Tudo isso deve dar uma idéia do que representa o fenômeno musical Roberto Carlos, que começa a se tornar, naquele momento, unanimidade: penetra em mentes e corações díspares, da juventude à idade avançada ou entre religiosos.

Kalili era o tipo do repórter que não consegue manter distanciamento e objetividade, quando o drama humano se sobrepõe à apuração. Numa reportagem sobre vila de pescadores no Nordeste, distribuiu a verba de viagem ao comprar comida para a população local. Mandou um bilhete ao editor, Paulo Patarra, em termos absolutamente chulos: “Paulinho, seu viado, me manda mais dinheiro que estourei a verba com os pescadores. Dá um jeito aí, pau no seu cu”.¹⁵ O editor então rasgou o bilhete e fez outro, endereçado a Roberto Civita, no qual explica, como se fosse Kalili, que precisou pagar um trator para desatolar o jipe alugado que o levava à aldeia de pescadores. Depois assinou como se fosse o repórter e assim Kalili obteve mais verba.

¹⁵ Mylton Severiano da Silva em entrevista: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/myltainho.html>>.

O tamanho ideal de reportagem, na revista, era em torno de 18 laudas, que Narciso Kalili invariavelmente transformava em sessenta e entregava para o sofrimento dos editores. Mylton Severiano da Silva relembra que ele se tornou, depois, num editor completo: “Faro, tirocínio, pauta que só ele enxergava de tão óbvia, diagramava, bolava ilustração, uma usina de criação ambulante”, declarou em entrevista a Luiz Maklouf Carvalho.¹⁶ A seguir, um quadro com as matérias de Narciso Kalili publicadas em *Realidade*.

Quadro 13 Matérias de Narciso Kalili em *Realidade*

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1966				
2	maio	(1) Uma vela contra o mar (2) Vejam quem chegou de repente	(1) 42-50 (2) 72-80	(1) Luigi Mamprin (fotos) (2) fotos não creditadas
3	junho	O tira	108-14	fotos não creditadas
4	julho	Um despacho de amor	36-44	Aldo Guerromi (fotos)
5	agosto	Silêncio: eles estão abrindo um coração	106-14	fotos sem crédito
7	outubro	Revolução na igreja	34-42	Roger Bester (fotos)
8	novembro	A nova escola do samba	116-25	David Drew Zingg (fotos)
9	dezembro	Plantão policial	156-70	Jorge Butsuem (fotos)
1967				
10	janeiro	Nasceul	68-74	Cláudia Andujar (fotos)
11	fevereiro	Cuidado, isto é conto-do-vigário! [*]	116-23	Milton Luz (ilustrações)
12	março	Ele aposta no show	146-52	Geraldo Mori (fotos)
14	maio	Ele é um viciado	16-26	Cláudia Andujar (fotos)
15	junho	Eles vivem embaixo da terra	128-39	Roger Bester (fotos)
16	julho	Quem são os culpados?	116-24	fotos não creditadas
17	agosto	Pobre diabo	90-8	José Pinto (fotos) e ilustrações não creditadas
18	setembro	O jovem camponês	115-21	fotos não creditadas
19	outubro	Existe preconceito de cor no Brasil [†]	34-52	Luigi Mamprin e Geraldo Mori (fotos)
21	dezembro	É a gripe	148-60	Agustín J. Villacampa (ilustrações)
1968				
22	janeiro	Eles querem salvar o mundo	62-70	Geraldo Mori (fotos)
24	março	Aqui está o adultério	142-50	Jorge Butsuem (fotos)

* com Moacir Japiassu

† com Odacir de Mattos

¹⁶ Mylton Severiano da Silva em entrevista: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/myltainho.html>>.

4.2.8. Luiz Fernando Mercadante

Algumas das reportagens alinhadas com a ditadura foram entregues a Luiz Fernando Mercadante. Ele se tornou uma espécie de embaixador de *Realidade* junto ao governo militar. Fez perfis de presidentes (Arthur da Costa e Silva, Humberto Castello Branco, Emilio Garrastazú Medici), de um eterno candidato à presidência, Carlos Lacerda (sob o título duvidoso, para dizer o mínimo, de “Este homem é um anjo?”), e, uma única vez, o perfil de um ex-presidente civil, Juscelino Kubitschek, na edição de fevereiro de 1971.

Uma das tarefas inglórias conferida a Luiz Fernando Mercadante foi traçar o perfil do presidente da república, Arthur da Costa e Silva, a partir da perspectiva da infância, em Taquari, uma pequena cidade de seis mil habitantes, no Rio Grande do Sul. O texto apareceu na edição de fevereiro de 1967, sob o título “Um garoto chamado Arthur”. Traça a trajetória de um garoto levado que um dia juntou os amigos para fazer um tirinho de guerra, até a entrada do rapaz no Colégio Militar de Porto Alegre, onde se torna aluno aplicado, muito melhor do que seu colega Humberto de Alencar Castello Branco. O texto termina com a visita feita pelo presidente em julho do ano anterior, 1966, acompanhado da mulher, Iolanda, a várias cidades do interior, inclusive Taquari. Nada desabona o presidente, já eleito, prestes a assumir o cargo, em 15 de março de 1967. O texto é de uma gentileza sem par. No terceiro parágrafo, depois de fazer um garoto perguntar a um freguês no bar Gaúcho, em Taquari, se ele conhece “a última do Arthur”, referência a uma possível piada envolvendo o presidente, o que se anuncia é o seguinte:

Em Taquari, é assim: lá o futuro presidente, marechal Arthur da Costa e Silva, não é presidente, não é marechal, não é Costa e Silva e não é nem seu Arthur. Lá, ele é o Arthur. Para o garoto Diógenes e para todo mundo. Pois o Arthur nasceu em Taquari. E a cidade é íntima do seu filho ilustre. (*Realidade*, 02/1967: 64, grifo do autor)

A piada não é registrada, mas devia existir, como deixa claro o tom bem diferente que será adotado muito tempo depois, em 2002, quando o jornalista Elio Gaspari descreve o presidente no livro *A ditadura envergonhada*, no ano seguinte ao que assumiu a presidência, ou seja, 1968:

Filho de um comerciante da pequena cidade de Taquari, no Rio Grande do Sul, Costa e Silva tinha aos 66 anos uma aparência envelhecida e flácida que, somada a um par de óculos escuros dos quais não se desfazia, tornava-o um típico general latino-americano de caricaturas. Chegara à Presidência perseguido por uma coleção de piadas onde entrava no papel de

paspalho. Numa das mais cruéis, mobilizara o Exército para descobrir quem lhe roubara a biblioteca, pois ainda não tinha acabado de colorir o segundo livro. (Gaspari, 2002a: 268)

Em seguida, ele modula essa imagem e mostra um político hábil e ardiloso, mas sem deixar de mencionar a imagem que deixava transparecer para os outros, o que o perfil de Mercadante sequer ousa. A seguir, um quadro com as reportagens de Luiz Fernando Mercadante.

Quadro 14 Matérias de Luiz Fernando Mercadante em *Realidade*

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1966				
1	abril	Brasileiros, go home	38-48	Walter Firmo (fotos)
2	maio	(1) Feliz aniversário, seu Arthur (2) Jânio, hoje	(1) 24-9 (2) 116-22	(1) fotos não creditadas (2) Roger Bester (fotos)
3	junho	(1) Está aberta a sessão (2) Este é o Humberto	(1) 18-26 (2) 52-8	(1) e (2) fotos não creditadas
4	julho	Jango, Brizola, cunhados em choque	46-54	Luigi Mamprin (fotos)
5	agosto	E agora, governador?	82-7	Luigi Mamprin (fotos)
6	setembro	(1) Há liberdade no Brasil? (2) Este é um homem de teatro	(1) 22-6 (2) 62-70	(1) sem imagem (2) fotos não creditadas
7	outubro	A aventura da notícia	132-42	Nelson di Rago (fotos)
8	Novembro	De como se eleger deputado	60-70	Geraldo Mori (fotos)
9	dezembro	O advogado da liberdade	102-14	fotos não creditadas
1967				
10	janeiro	A benção, Sá Vigária	52-62	Geraldo Mori (fotos)
11	fevereiro	Um garoto chamado Arthur	64-71	fotos não creditadas
12	março	Quem são esses senhores?	18-26	fotos não creditadas
14	maio	Sete dias em maio, 1977	132-145	Edmar Salles (ilustrações)
15	junho	Há um novo tempero no poder	26-32	fotos não creditadas
16	julho	Um operário em construção	148-60	Luigi Mamprin (fotos)
18	setembro	O jovem do interior	93-102	fotos não creditadas
19	outubro	Arte é com ele	140-50	José Pinto (fotos)
20	novembro	Há sempre um jeito de colar	178-84	foto não creditada
1968				
22	janeiro	Ademar continua vivo	134-42	Luigi Mamprin (fotos)
25	abril	Este homem é um anjo?	20-34	José Antônio (fotos)
30	setembro	Este homem é o presidente do Chile	20-8	Jorge Butsuem (fotos)

(cont.)

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1970				
57	dezembro	Este é o presidente	8-16	Edmar Salles (ilustrações)
1971				
59	fevereiro	Como pode o peixe vivo...	10-8	David Drew Zingg (fotos)
1972				
79	outubro	Após um ano em N. York, não sei mais do que me espantar	86-90	fotos não creditadas

Nem só desconfortáveis foram os trabalhos de Luiz Fernando Mercadante. Nas páginas finais da edição de julho de 1967, ele foi escalado para traçar o perfil do arquiteto Oscar Niemeyer. A foto que abre a matéria é de Luigi Mamprim, e mostra Niemeyer diante do espelho d'água do Palácio do Itamaraty, uma de suas obras. Famoso, embora o texto o apresente como alguém que gosta de se misturar na multidão, Niemeyer é qualificado de "Um operário em construção", título da matéria. "Ele é simples como um pedreiro e sólido como um mestre de obras" (*Realidade*, 07/1967: 150), entoa o começo do texto. "Vive num mundo fantástico, de curvas ousadas, superfícies recortadas, colunas flutuantes, arcos, abóbadas, fachadas inclinadas, formas estranhas."

Mercadante escreveu sobre presidentes em muitas ocasiões. Além de escrever a respeito de Costa e Silva, fez perfil de Castello Branco (junho de 1966) e de Emilio Garrastazú Medici (dezembro de 1970). Com o título "Este é o presidente", o texto faz as honras de praxe à ditadura. Depois de mostrar um diálogo entre o presidente e um dos ministros que parecia preocupado, o texto elogia:

A tranquilidade, o brilho e a força deste episódio revelam o homem: Emilio Garrastazú Medici, general de cavalaria, gaúcho de Bagé, 65 anos de idade, presidente da República há quatrocentos dias, muito de ouvir, pouco de falar, capaz de milagres como este de ser popular sendo, ao mesmo tempo, o chefe de um governo de exceção. (*Realidade*, 12/1970: 10)

Em setembro de 1971, Luiz Fernando Mercadante tornou-se correspondente da Editora Abril em Nova York. Ao assinar, na edição de outubro de 1972, intitulada *Os EUA na hora da decisão*, matéria em que relata a experiência de ser estrangeiro nos Estados Unidos, Mercadante estava com 36 anos e era casado. O texto relata, de maneira bem-humorada, as peculiaridades de se morar em Nova York, uma cidade em que tudo acontece e, após um

ano, nada mais espanta. Seja um desfile de nazistas vestidos a caráter, seja uma reunião de mães lésbicas exibida na televisão. Ele enumera outros fatos que não mais espantam:

Nem as coisas menores, como o homenzinho de cachimbo que, quase todos os dias, passa pela rua 42 latindo e miando, ou o viking que faz ponto na Sexta Avenida com 53, ele, sua lança e seu capacete chifrudo, ou até a moça razoavelmente bonita que sorri para você na rua e lhe pede um *quarter* (moeda de 25 cents). Ainda assim, um dia desses, quase me espantei: também, eram três patos brancos atravessando a rua no meio da multidão, muito compenetrados, um atrás do outro no cruzamento da Quinta Avenida com a rua 47. Soube depois que estavam à venda e que o passeio era só um expediente para atrair compradores. Pois é, há quem venda patos no coração de Nova York. E, certamente há até quem os compre. (*Realidade*, 10/1972: 86)

O texto continua bom, sem dúvida. O problema aqui é outro: a revista deixou de produzir aqueles mergulhos profundos e densos na realidade brasileira para saber a quantas anda a economia, o comportamento, a vida no campo... nos Estados Unidos. É verdade que exatamente na edição seguinte, de novembro de 1972, que tem como título *Nordeste*, o tema volta a ser Brasil. Mas o fato de se dedicar uma edição inteira em outubro ao tema *Os EUA na hora da decisão* deixou claro que esses mergulhos na nação se tornariam cada vez mais escassos.

4.2.9. José Hamilton Ribeiro

A formação na cozinha de redações começou para José Hamilton Ribeiro na chefia de reportagem da revista *Quatro Rodas*. Ele recebeu proposta para ser repórter da *Realidade* e entendeu que aquela experiência seria importante a partir da leitura de um sinal que passa batido por muita gente, mas não para um jornalista com experiência: seria a primeira revista brasileira a ter um editor de texto, Sérgio de Souza. Uma das primeiras propostas que recebeu foi de se submeter a tratamento médico para se tornar negro e viver assim por um mês, para verificar o nível de preconceito no país. Tentou um dermatologista da Universidade de São Paulo e um professor de medicina em Ribeirão Preto, mas não deu certo. Partiu-se para um maquiador, mas a matéria terminou não aparecendo. De qualquer forma, o fato importante é que a paixão pelo processo de produzir uma revista que encontrava repercussão imediata junto ao público se estabeleceu. Mais que isso: tornou-se corriqueiro o repórter entregar a matéria e o editor pedir para que fosse reescrita. Depois

de passar pelo editor de texto é que ia ser submetida aos olhos de Paulo Patarra e Roberto Civita.

O crescimento da revista no gosto do público é reflexo da escolha das pautas. Quando a primeira equipe se desfez, prestes a ser decretado o AI-5, a revista estava próxima de atingir 500 mil exemplares por mês (teve 450 mil em julho, agosto e setembro). Os donos haviam sonhado com a meta de um milhão, mas tiveram que refazer os planos.

Na edição de dezembro de 1966, José Hamilton Ribeiro fez uma reportagem que se tornaria padrão de referência e, importante, renderia a ele — e, por extensão, à revista — um prêmio Esso de Informação Científica, em 1967, o terceiro de uma série de oito prêmios Esso que a revista angariou entre 1966 e 1973. A matéria chama-se “Uma vida por um rim” (ilustração 18, abaixo), e fala das dificuldades, entre os brasileiros e a medicina praticada no país, de sobreviver a um transplante. A matéria recupera um pouco da trajetória de Valter Mendes de Oliveira, o primeiro transplantado brasileiro, mas se concentra mesmo na narrativa do transplante de número sete, que vai acontecer no Hospital das Clínicas. Emílio Sakotashi servia o Exército, teve uma doença grave nos rins — a matéria vai dar o nome e definir as características da doença, glomérulo-nefrite crônica — e aguarda resultados para ver se poderá receber o rim do irmão, Tadaró. A construção do texto é peculiar: a pretexto de querer saber o que significa a doença, o irmão de Emílio, Tadaró, pergunta a internos do hospital. À medida que explica para o “irmão” de Emílio, o “interno” (e o repórter) também

explica ao leitor o que é a doença que acometeu o “japonesinho de Curitiba”, como ele é definido pela primeira vez (*Realidade*, 12/1966: 150).

Importante, nessa matéria, era manter a clareza na explicação de todos os passos percorridos por um potencial transplantado. Se possível, com a angústia sofrida ao longo do processo, relativamente lento, porque envolvia exames, tomadas de decisão coletiva, longa

preparação — física e psicológica — do paciente e do doador, enfim. O procedimento médico do transplante é descrito minuciosamente. O início da cirurgia começa a ser narrado na página 153:



Ilustração 18 Revista *Realidade*, sem crédito, 1966

Quarta-feira, 25 de outubro de 1966, oito e meia da manhã. Duas macas chegam juntas a duas salas — vizinhas — de operação, no nono andar do Hospital das Clínicas. E duas equipes, cada uma de quatro médicos, um instrumentador e várias enfermeiras, começam a trabalhar sincronizadas, cada uma com uma tarefa diferente, as duas com o mesmo objetivo: dar um rim novo a Emílio Sakotashi, sem ofender demais a vida de Tadaró Sakotashi, que vai ficar com um rim a menos. Entre as duas salas, como elemento de ligação, controlando o desenvolvimento das duas operações, caminha o nefrologista. (*Realidade*, 12/1966: 153).

Ele procura mostrar que, ao mesmo tempo em que há uma forte dose de profissionalismo envolvida na cirurgia e na habilidade dos cirurgiões, sempre existe um componente de imponderável que pode colocar tudo por água abaixo. Numa das fases preparatórias, quando Emílio precisou ser submetido a uma drenagem do duto torácico, o coração do jovem parou por cinco minutos, até que os médicos conseguiram restabelecer os batimentos. O mesmo pode acontecer na cirurgia, e não há garantias de que o coração voltaria a funcionar.

Ao conseguir explicar claramente o que acontece durante uma cirurgia de transplante, José Hamilton Pereira contribui para desmistificar um procedimento que, à época, era novo e praticamente desconhecido. Há um quadro, ao final da matéria, em que o médico J. Geraldo de Campos Freire, professor de urologia da Faculdade de Medicina de São Paulo e chefe do Serviço de Urologia do Hospital das Clínicas relata, para a revista, que o futuro dos transplantes está em doadores mortos ou, possivelmente, macacos. Havia discussão quanto aos envoltórios éticos e morais, mas historicamente se sabe que o doador morto prevaleceu e é hoje a prática adotada. Mais que isso: precisava conscientização para se criar a figura — inclusive jurídica — do doador voluntário, que até o presente momento ainda configura um complicador.

A matéria de José Hamilton contribuiu para esclarecer o público que é uma esperança de sobrevivência para o paciente — o texto termina com o apoio a Emílio, dado pelo primeiro transplantado, Valter, que lhe indica não apenas que fez a cirurgia gratuitamente, como que é possível se acostumar à rotina de tomar remédios constantemente —, motivo bastante para um enfrentamento em relação às questões éticas e morais. O doutor Campos Freire enumera a dupla vantagem do doador cadáver: “Não se mutila um indivíduo sadio, ainda que de boa vontade; e do cadáver são aproveitados os dois rins, que podem vir a salvar duas vidas” (*Realidade*, 12/1966: 154). A seguir, um quadro com matérias de José Hamilton Ribeiro publicadas na revista.

Quadro 15 Matérias de José Hamilton Ribeiro em *Realidade*

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1966				
5	agosto	(1) Os governos caem: a Argentina continua (2) De agrado também se morre	(1) 19-26 (2) 122-8	(1) fotos não creditadas (2) Edmar Salles (ilustrações)
6	setembro	Vamos tomar um cafezinho?	108-16	Eduardo Barreto Filho (ilustrações)
8	novembro	(1) Coronel não morre (2) Vale a pena ser brasileiro?	(1) 28-36 (2) 51-8	(1) Geraldo Mori (fotos) (2) Lew Parrella (fotos)
9	dezembro	Uma vida por um rim	148-54	fotos e ilustração não creditados
1967				
11	fevereiro	Já existe a escola de amanhã	98-106	Geraldo Mori (fotos)
12	março	Aqui se aprende a bater	122-33	Luigi Mamprin (fotos)
13	abril	O que fazer com tanto café?	66-76	Geraldo Mori (fotos)
14	maio	Abra os olhos	60-70	Luigi Mamprin (fotos)
15	junho	A arte de fazer um museu	60-8	reproduções de telas e fotos não creditadas
16	julho	Dente por dente	78-86	Geraldo Mori (fotos) e Jaime Figuerola (ilustrações)
17	agosto	Hoje não há carne	128-38	George Love (fotos)
18	setembro	O jovem operário	55-64	fotos não creditadas
20	novembro	Só faltou a onça	84-94	Jorge Butsuem (fotos)
1968				
22	janeiro	Do que morre o Brasil	104-11	Jorge Butsuem (fotos)
23	fevereiro	O homem de Aiuroca	130-40	Jorge Butsuem (fotos)
26	maio	Eu estive na guerra	26-42	Keisaburo Shimamoto (fotos)
27	junho	Guerra é assim	76-88	Associated Press Keisaburo Shimamoto José Hamilton Ribeiro (fotos)
28	julho	Um dia normal no tiro ao alvo	40-46	fotos não creditadas
1969				
38	maio	O novo Nixon	30-42	fotos não creditadas
39	junho	Eis o candidato Passarinho	62-74	Lew Parrella (fotos)
40	julho	Aqui se pode pisar na grama (*)	16-26	Luis Humberto Martins Pereira (fotos)

(cont.)

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
41	agosto	A ilusão está no ar	122-36	Jean Solari (fotos)
42	setembro	O sucesso não tem cor (t)	41-6	Maureen Bisilliat (fotos)
43	outubro	O ódio nos termos da lei	41-50	George Love (fotos)
44	novembro	Com vocês, a Hebe	68-78	Jean Solari (fotos)
45	dezembro	IPM em Pedra Azul	96-108	Jorge Bodansky (fotos)
1970				
47	fevereiro	Quem mais vai morrer aqui?	132-43	Jean Solari (fotos)
48	março	Qual o pecado de Odete?	114-22	Luigi Mamprin (fotos)
49	abril	Magia negra	92-9	Luigi Mamprin (fotos)
50	maio	A alma do Nordeste	16-27	Luigi Mamprin (fotos)
51	junho	Mazzaropi	100-6	Maureen Bisilliat (fotos)
52	julho	O nosso José	38-48	Maureen Bisilliat (fotos)
53	agosto	Conversinha macia ao pé do ouvido	53-54	David Drew Zingg e uma foto não creditada
54	setembro	(1) Matou o amigo para roubar (2) Eu sou João, homem sem leitura	(1) 62-66 (2) 108-13	(1) Maureen Bisilliat e Maurice Vaneau (fotos) (2) Amâncio Chiodi (fotos)
55	outubro	Ao PDC, a Venezuela (#)	64-66	Geraldo Guimarães (fotos)
57	dezembro	(1) A força da Igreja (2) Esse Millôr é louco?	(1) 30-42 (2) 102-09	(1) Manuel Vitor (ilustração), Amâncio Chiodi e Jorge Butsuem (fotos) (2) fotos não creditadas e Millôr (ilustrações)
1971				
61	abril	O quitandeiro da liberdade (f)	122-29	Amâncio Chiodi (fotos)
68	novembro	Qual é o seu mundo, Chico Xavier?	56-68	Luigi Mamprin (fotos)
1972				
70	janeiro	Divórcio à goiana (≈)	62-70	Luigi Mamprin (fotos)
71	fevereiro	Chico põe nossa música na linha (∞)	14-24	Fernando Abrunhosa (fotos)
75	junho	Vai chover azul no Ceará	106-112	Geraldo Guimarães (fotos)
79	outubro	(1) Toda a família no trabalho, de manhã à noite (2) Joe: uma vida confortável e insegura	(1) 58-66 (2) 76-84	(1) Leona Forman e José Hamilton Ribeiro (fotos) (2) fotos não creditadas

(cont.)

EDIÇÃO	DATA	TÍTULO DA REPORTAGEM	PÁGINAS	IMAGEM
1973				
82	janeiro	O sonho da juventude: casa, carro e virgindade	36-42	S. Abdalla (ilustrações) e fotos não creditadas
83	fevereiro	Seu corpo pode ser um bom presente	69-76	Fotos e ilustrações não creditadas
90	setembro	(1) Os cientistas de São Carlos (2) O leilão dos miseráveis	(1) 22-34 (2) 76-84	(1) Luigi Mamprin (fotos) (2) Rivaldo (ilustrações) e fotos não creditadas

(*) com José Carlos Bardawil

(#) retranca dentro da matéria "Allende", de Luís Edgar de Andrade

(≈) com Osvaldo Aleari

(†) com Sônia Hirsch

(‡) com Carlos Coelho

(∞) com Chico Buarque de Holanda

Hamilton Ribeiro voltou a fazer matérias de saúde, antes de fazer aquela que se tornaria a principal referência: a matéria em que é ferido na guerra do Vietnã. É a capa da edição de maio de 1968. A foto de Keisaburo Shimamoto mostra José Hamilton Ribeiro sendo amparado por alguém. Ele está deitado, com o rosto sujo e coberto de respingos de sangue. Sua mão esquerda está levemente erguida, e também está com marcas de sangue. *Nosso repórter viu a guerra de perto*, diz o título da capa. Ele foi ferido por uma mina terrestre, no dia 20 de março. Repórter acostumado a acompanhar a rotina de pacientes, nas várias matérias a respeito de saúde que havia escrito para a revista, ele agora iria saber como é se tornar um paciente. O relato começa no dia 20, naquele que seria seu último dia no conflito, sob o título "Eu estive na guerra" (*Realidade*, 05/1968: 26).

O texto é muito bem construído. No presente, ele narra como acompanha os soldados da Companhia Delta (ou D) que vão fazer batida numa aldeia de camponeses. Ele toma o helicóptero que o leva e ao fotógrafo japonês até a Estrada sem Alegria, nome dado por Bernard Fall, especialista em guerra que havia sido morto no local, ao pisar numa mina, no ano anterior. Quando o helicóptero pousa, Hamilton percebe que existem dois feridos, dois porto-riquenhos. Depois que são retirados, a companhia começa a se movimentar, Hamilton e o fotógrafo Shimamoto são os únicos jornalistas. Ele então interrompe o relato no presente e retoma o embarque semanas antes para Saigon, num voo da Air France, em Nova Delhi, na Índia. A recepcionista, ao saber que ele vai para o Vietnã, pergunta se não tem medo. Ele passa um bom trecho a contar como foi o voo, os problemas burocráticos, a dificuldade de troca de dólares pela moeda local, a piastra, a oferta de sexo nas ruas, os

montes de terra que via do helicóptero e que agora, na terra, pode identificar: são túmulos onde os vietnamitas enterram parentes mortos.

De volta, em seguida, ao presente da narrativa, ele conta que companhia avança com cuidado, até que uma explosão à direita do repórter estimula o soldado norte-americano, Henry, encarregado de acompanhar o jornalista brasileiro, a sugerir irem até lá para que Hamilton possa tirar fotos. Eles correm e, a cinco metros do local, o repórter vê uma bota com um pé dentro (pensa: “Isso é que é pé frio!”). E então acontece o acidente com ele:

Ouçõ uma explosão fantástica. É um *tuimmm* interminável que me atravessa os ouvidos de um para o outro lado, dá-me uma sensação de grandiosidade. Sinto-me no ar, voando, mas ainda assim, com uma certa tranqüilidade para pensar: — A guerra é de fato emocionante. Agora entendo como há gente que possa gostar de guerra... (*Realidade*, 05/1968: 27)

Por um momento, ele pensa que o fotógrafo possa ser atingido. E então percebe que a perna esquerda não existe mais. No relato, diz que o fotógrafo aproximou-se dele e chorava, perguntando como aquilo poderia ter acontecido. Mas teve sangue-frio suficiente para registrar algumas imagens. É transportado de helicóptero, depois de receber morfina, e alimenta a esperança de que o pé está ali, afinal, pode sentir os dedos. O restante do relato, detalhado, concentra-se nas sucessivas cirurgias que sofreu, num diário que narra o dia-a-dia, desde o dia seguinte à primeira cirurgia:

Dia 21: estranhas canções

O trauma e as drogas que se seguiram à operação de ontem me fazem passar um dia meio embaçado, sem muita consciência. Este, entretanto, será o dia da desilusão: toda a fantasia que alimentei durante a viagem de helicóptero sobre o meu pé esquerdo desapareceu. A minha perna só vai alguns centímetros além do joelho. As lesões da perna direita, ainda que muitas e espalhadas, são superficiais. A mão esquerda é que parece não estar bem: alguns dedos tiveram o tendão afetado. (*Realidade*, 05/1968:32)

O relato se estende até o dia 4 de abril, quando vai de avião a uma base aérea e daí para os Estados Unidos, “onde eu terminarei meu tratamento, que incluirá uma boa perna mecânica” (*Realidade*, 05/1968: 42). Submetido ao que chama de trinômio — dor, morfina, náuseas —, o repórter fica nove dias sem conseguir se alimentar. Deprime-se, e num momento de desespero, enxerga os norte-americanos como se fossem cavalos. Os olhos do paciente têm fragmentos de metal e se infeccionam. São tratados. Quarta operação, alívio, a

dor começa a diminuir, o apetite volta. Ele passa a sofrer de outra doença, a doença do tempo curto, a ansiedade pelo embarque. O que a matéria não conta foi a condição em que foi produzida: como transcorreu a negociação com a revista, como o repórter teve presença de espírito suficiente para enfrentar a depressão e escrever uma matéria relativamente otimista, num tom leve, mesmo o assunto sendo tão denso. Ao final, ele se lembra de um garoto vietnamita, Van-Thanh, de seis anos, também hospitalizado por ter sido baleado no pé, e que se tornou uma espécie de mascote, tratado com “imenso carinho” por todos. Nem isso impede o garoto de, às vezes, cair num choro “sentido e demorado, que nem todo o carinho do hospital consegue parar” (*Realidade*, 05/1968: 38). As perguntas que obviamente ficam sem resposta estão lá: “Uma coisa, entretanto, não me sai da cabeça: por que o pequeno Van-Thanh não pode parar de chorar? Por que os americanos que têm medo e os sem medo não podem voltar para casa? Por que os vietcongues não retornam aos arrozais?” (*Realidade*, 05/1968: 42). A guerra do Vietnã demorou muito, ainda: os Estados Unidos saíram do país em 1973, derrotados, e o Vietnã do Norte continuou investindo contra o Sul até 1975. O mais impressionante do relato do repórter é que, mesmo com a possibilidade de narrar em primeira pessoa, por ter se tornado, naquele momento, objeto de análise e ao mesmo tempo autor, ele mantém um tipo de distanciamento narrativo. O fato é suficientemente impactante para o leitor, não é preciso por isso ser apelativo, e o repórter compreendeu muito bem o papel que melhor lhe coube desempenhar.

Na edição de junho, outra matéria de José Hamilton Ribeiro a respeito do Vietnã. Os dias que passou no conflito aumentaram para 30, de acordo com o subtítulo. A foto de abertura do texto, feita por Eddie Adams e distribuída pela Associated Press, mostra o chefe da polícia no Vietnã do Sul, Nguyen Ngoc Loan, com um revólver apontado para a cabeça de um vietcongue, numa foto que ficou famosa. O título: “Guerra é assim”. O texto parece aquele que Hamilton publicaria na edição de maio, mas que foi adiado em função do acidente que sofreu. Ao final desse texto, uma nota da redação menciona que a edição passada trouxe o relato do repórter após a explosão da mina terrestre. “Agora, Hamilton Ribeiro prepara-se para deixar os Estados Unidos, onde esteve em tratamento, a fim de receber uma perna mecânica”, diz o texto (*Realidade*, 06/1968: 88).

José Hamilton Ribeiro é um dos principais repórteres do século XX no Brasil. Em 2006, foi publicado um livro que reúne oito textos de reportagem, sete deles premiados com o Esso, o mais importante prêmio do jornalismo nacional. O livro se chama *O repórter do século* e evidentemente, há exagero nesse título. Como qualificar alguém de “o melhor”?

Quais os critérios para isso? Não parece ser importante ou relevante. O título é muito mais um tipo de comportamento comercial, resposta talvez ao comportamento da própria mídia, que consegue tratar muitos assuntos — pessoas, grupos de música, tendências literárias, qualquer coisa — como se fosse “o mais importante”, “o melhor”.

A única reportagem selecionada para o livro que não foi premiada com o Esso é o relato de como José Hamilton Ribeiro cobriu a guerra do Vietnã e perdeu a perna esquerda, ao pisar numa mina terrestre. A revista foi, como diz o jornalista, “um avanço no jornalismo deste país, principalmente no jornalismo de ‘longo-curso’, de profundidade, o jornalismo de texto e de autor” (Ribeiro, 2006: 17). Interessante a terminologia escolhida, “jornalismo de autor”. Em outras palavras, a importância da presença inteligente do repórter diante do tema.

Num texto de crítica ao lançamento do livro, publicado no caderno *Ilustrada da Folha de S.Paulo*, Carlos Eduardo Lins da Silva comenta o fato de José Hamilton não acreditar na possibilidade de que matérias com a extensão daquelas veiculadas pela *Realidade* serem possíveis no jornalismo do início do século XXI. Para Lins da Silva, o problema talvez esteja em outra parte, na “expectativa de popularidade que os apreciadores dessa espécie de jornalismo têm” (Lins da Silva, 2006: E4). O rádio perdeu público para a televisão, mas nem por isso deixou de produzir jornalismo inteligente ou programação de bom nível. Do mesmo modo, pondera Lins da Silva, “pode ser que as chamadas ‘grandes reportagens’ possam sobreviver em publicações com pequena tiragem, dirigidas para um nicho de leitores sofisticados e de alto poder aquisitivo” (Lins da Silva, 2006: E4). Na seqüência, ele lança a pergunta: “É possível se satisfazer com isso?”.

4.2.10. Fim do projeto

Em setembro de 1968, a mesma Editora Abril que publicava *Realidade* lançou uma concorrente. A mudança seria significativa: *Veja* tinha (como tem até o presente momento) periodicidade semanal, portanto conseguia ser bem mais veloz do que *Realidade*, não apenas para chegar ao leitor, mas também na produção de textos, que deveriam acompanhar o novo ritmo. O primeiro parágrafo do texto assinado por Victor Civita na edição número 1 da revista, lançada em setembro de 1968, assinala exatamente esse aspecto: “Onde quer que você esteja, na vastidão do território nacional, estará lendo estas linhas praticamente ao mesmo tempo que todos os demais leitores do País. Pois *Veja* quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros” (*Veja*, 11/09/1968: 20).

Os parágrafos seguintes do texto recuperam cronologicamente os lançamentos de revistas da editora, fala do processo de seleção dos profissionais e de universitários para compor a redação, do envio de editores para acompanhar as rotinas produtivas de outras revistas no exterior, da abertura ou ampliação de escritórios no país e do estabelecimento de rede de telecomunicações para mantê-los em permanente contato com a redação de São Paulo, da contratação de agências internacionais para o fornecimento de material e da preparação de 13 edições experimentais. A conclusão de Civita era relativamente simples:

O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, o espaço geográfico, a ignorância, os preconceitos e os regionalismos: precisa de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Precisa saber o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar bem informado. E este é o objetivo de *Veja*. (*Veja*, 11/09/1968: 21)

Como foi dito, era uma conclusão relativamente simples. Porque saber o que ocorre nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte, acompanhar o desenvolvimento, seja do esporte, da religião, da educação ou dos negócios, era algo que o leitor de *Realidade* vinha fazendo (muito bem, diga-se de passagem), com as reportagens publicadas na revista. O leitor de *Realidade* estava “bem informado”. A diferença está no pormenor do texto: “Informação rápida e objetiva”. Num país grande, de proporções continentais, a melhor opção é a informação rápida e objetiva. O que leva, seja o editor das revistas, seja o leitor, a concluir que informação rápida e objetiva tenha a ver com as dimensões territoriais do país não fica bem explicado.

Na verdade, o texto não revela um importante aspecto da decisão: produzir revista semanal é bem mais vantajoso financeiramente do que produzir revista mensal. O modelo de *Veja* permite a concentração temática dos assuntos, em São Paulo, capital financeira e industrial do país; no Rio de Janeiro, antiga capital e importante cidade portuária, que divide com São Paulo a condição de centro cultural e irradiador; e em Brasília, onde se encontra a capital e centro nervoso das decisões administrativas do país. O restante do país pode ser abordado eventualmente, quando e se for o caso (embora, na editoria Brasil da primeira edição de *Veja* houvesse uma reportagem a respeito das águas subterrâneas no Nordeste, com o título “Nordeste esconde sua água”).

No modelo de *Realidade*, o restante do país era a constante, o que implica em deslocamentos de repórteres e fotógrafos, quando não de grandes contingentes de repórteres, fotógrafos e editores — caso da edição especial dedicada à Amazônia (10/1971) — para locais inóspitos, o que ameaça mesmo o mais contido dos orçamentos. Não é gratuita, na lista de agradecimentos que o editor faz ao final do texto de apresentação da nova revista, a menção às agências e anunciantes “que tomaram todo o nosso espaço disponível sem sequer conhecerem o projeto final da revista, numa comovedora prova de confiança” (*Veja*, 11/09/1968: 21).

Assim, quando pesquisadores mencionam que o modelo de revista que foi *Realidade* não funcionava mais, parece haver engano, ou simplesmente aquiescência com a versão veiculada pelos donos de revista. Terezinha Fernandes, por exemplo, argumenta:

A revista de interesse geral, a respeito de tudo não funcionava mais. Havia uma preferência do público pelo fragmento, pelo interesse específico. A televisão resumia tudo e impunha velocidade nas informações e a aceitação maior da imagem, da recepção imediata. Neste caso, roubava o público, principalmente das revistas ilustradas, como *Realidade*, em que a fotografia era uma de suas grandes armas. (Fernandes, 1988: 20, grifo da autora)

De fato, a televisão cativava um número crescente de telespectadores. Ao lado disso, é preciso ainda considerar que a televisão se tornava acessível a partir dos primeiros indícios de milagre econômico. Mas daí a concluir que revista a respeito de tudo não funcionava mais é ignorar que o modelo de *Veja* era exatamente o de uma revista “a respeito de tudo”, e hoje em dia ela não só continua a ser veiculada como é a de maior tiragem no Brasil. Ou seja, não faz sentido entender que não cabia mais *Realidade*, se cabia *Veja*. Além disso, não se apresentam dados que corroborem a informação de que havia “preferência do público pelo fragmento”. Para Woile Guimarães, os leitores de *Realidade* se dispersaram, “porque a revista os traiu, porque eles já não encontravam nela as leituras de antes. Porque as bancas apresentavam alternativas...” (Guimarães, 1976: 11). Mas também, acrescenta, porque a revista tornou-se superficial, os textos apresentavam falhas semelhantes às de jornais diários, as fotos perderam impacto e os assuntos “já não emocionavam”. Nas palavras da pesquisadora Márcia Eliane Rosa, houve decadência interna associada com a censura externa, o que levou jornalistas a se demitirem, “até que toda a equipe se desmanchou” (Rosa, 2006: 69).

Um suplemento especial com 144 páginas foi publicado junto com a edição de julho de 1970. Trazia um título preocupante, pelo menos pelos critérios de hoje: *O Brasil cresce*. E no subtítulo: “Balanço do presente, visão do futuro. Os recursos, os planos, os objetivos do nosso desenvolvimento”. Na carta do editor publicada à página 3, Victor Civita assina um texto cheio de otimismo, no qual fala do que se faz no país para “apressar e consolidar o nosso desenvolvimento” (*Realidade Suplemento*, 7-1970: 3). Trata-se de um projeto ambicioso, traçado, de acordo com o texto, pela equipe da revista e executado pela Fundação Getúlio Vargas, por meio do Instituto Brasileiro de Economia, dirigido então pelo ex-ministro da Fazenda, Octavio Gouvêa de Bulhões. Há um parágrafo inteiro de ufanismo exacerbado, em que se diz:

O Brasil caminha firmemente para grandes amanhã. Os frutos do planejamento racional e da eficiência administrativa começam a ser colhidos, tanto no campo governamental, quanto no da iniciativa privada. Conhecer os recursos, as possibilidades e os mecanismos profundos desse progresso é indispensável para que ele deite raízes na própria consciência do nosso povo e se torne o objetivo comum e prioritário. (*Realidade Suplemento*, 7/1970: 3)

Em nada lembra a revista ousada e combativa que foi nos três primeiros anos. Parece muito mais interessada em fazer o jogo do discurso do poder, esquecendo-se dos problemas sociais mais prementes e ressaltando o ponto onde o governo se sobressaía, ou seja, a economia.

Na edição de agosto de 1970, uma mudança gráfica, quando a revista passou a ser desenhada por David Drew Zingg. O *Roteiro* saiu das páginas de abertura e foi para o final, sob edição de José Carlos Marão, e só voltou às primeiras páginas na edição de novembro de 1971. Na última página parou de ser publicada a seção ‘Brasil Pergunta’. Na ‘Nota da Redação’ da edição de agosto de 1970, assinada por Paulo Mendonça na página 3, ele defende: “Toda a concepção mudou. A revista está mais ilustrada, mais bonita, e a divisão do assunto da capa — dominante no número — em várias matérias curtas, vivas, organicamente encadeadas, nos parece um jeito moderno e atraente de mostrar as coisa de que o brasileiro gosta” (*Realidade*, 8/1970: 3).

Essa descaracterização do projeto — entre outros fatores, as matérias deixaram de ser assinadas corretamente — foi parcialmente compensada pelas presenças ilustres de Henfil, que desenhou duas páginas (36 e 37) a respeito da mania brasileira de apostar, e de um texto de Millôr Fernandes a respeito de lazer, publicado às páginas 80 e 81. Há também um

importante texto de Jorge Andrade, intitulado “Frente de trabalho”, a respeito da seca no Ceará, entre as páginas 92 e 100. Nesta edição de agosto, Luiz Fernando Mercadante é editor-chefe e Paulo Mendonça, diretor. José Hamilton Ribeiro é editor, junto com Mylton Severiano da Silva.

A revista foi anunciando aos poucos uma lenta descida em qualidade, mas com ressalvas. Em algumas edições, repórteres ou ilustradores que hoje são reconhecidos como referência para a área compareciam. Em dezembro de 1972, Elio Gaspari e Patrício Renato assinam juntos a matéria “Nasce um político”, a respeito de Francisco Rossi, prefeito da Arena, um dos dois únicos partidos existentes (o outro era o MDB, de oposição), eleito em Osasco, cidade à época com 320 mil habitantes.

Em outubro de 1973, a revista diminuiu o formato (de 23,5 x 30,5cm originais passou a ter 21 x 27,3cm) e começou a ter nova equipe, sob direção de Ulysses Alves de Souza e direção de reportagem de Mario Escobar de Andrade. A equipe de editores superou em número a de repórteres: cinco a três. *Realidade* passou a ter, em vez de 12 reportagens bem elaboradas e consistentes, 25 reportagens curtas, com temas genéricos como “Os milionários do esporte”, “Sete mitos do amor”, “Não deixe a televisão roubar seus filhos”. Nesse momento, José Hamilton Ribeiro não aparece mais no expediente.

Uma das matérias não poderia ser mais reveladora do novo momento. Helena Lancelotti assina uma matéria cujo título é “Porque minhas empregadas não me deixam”. O subtítulo: “Como manter duas empregadas durante trinta anos? Uma dona de casa de São Paulo ensina algumas regras básicas”. *Realidade*, definitivamente, não era mais a mesma. Havia perdido a espinha dorsal definidora: a grande reportagem, em edição constituída de inteligência específica, que valorizava texto e imagem para promover um discurso avançado.

Na longa e mal discutida tradição historiográfica de falar a respeito de revistas, faz falta levantamentos que problematizem, como esta tese fez no início deste capítulo, o conceito de revista, mas antes mesmo disso, faz falta um mapeamento completo de títulos publicados no país. Esse levantamento, por si só, apontará caminhos e linhas de pesquisa que poderão ser desenvolvidas. Conhecer a própria história é evitar um trato com o futuro feito sem qualquer tipo de base, motivo pelo qual este trabalho procurou traçar uma trajetória possível do que pode ser um estudo de revistas, com recortes feitos por décadas. É somente uma dentre múltiplas possibilidades. Deve-se considerar, nessa escolha, que o mapeamento existe para permitir encaminhar a pesquisa à discussão de conteúdos, como se

procurou fazer acima, na seção 4.2., ao se procurar entender o que representou para o país uma revista como *Realidade*.

A perda desse projeto é lamentável, porque embora não fosse a primeira vez que a reportagem era produzida em revistas no país, foi a primeira experiência de relevância e peso, que marcou época e lançou para gerações futuras um ponto importante de referência.

Pela primeira vez uma redação de revista no Brasil teve a figura do editor de texto. Conseguiu-se reunir uma equipe de extração variada — Roberto Freire, por exemplo, era psicanalista de formação, mas revelou-se um repórter bastante qualificado — que investiu sistematicamente, pelo menos nas duas primeiras fases da revista (com mais nitidez na primeira), na tentativa de mostrar o país aos brasileiros, mostrar o mundo a partir de uma perspectiva dos problemas nacionais, inserir na discussão jornalística temas científicos, o que representou um passo significativo e praticamente inédito.

Traçar o perfil de uma nação foi talvez projeto ambicioso demais para uma revista que nem durou tanto tempo assim. Curiosamente, *Realidade* esteve na fronteira das mudanças: começou a ser produzida no momento em que a segmentação apontou para a longevidade das revistas, mas ao mesmo tempo comportou-se dentro da regra histórica dos títulos de revistas brasileiras, que têm durabilidade por períodos em geral muito curtos. Essa explicação, no entanto, permanece insuficiente, na medida em que a revista de maior tiragem no país é uma semanal de informação variada, praticamente o mesmo tipo de conteúdo que *Realidade* abordava. O diferencial de *Realidade* em relação a *Veja* é um recorte mais voltado para comportamento, com textos marcados pela presença do autor, ênfase em informação produzida também pelo olhar fotográfico e edição inteligente que consegue promover diálogo entre instâncias visuais e textuais. Não é à toa que muitas revistas lançadas posteriormente ao fechamento de *Realidade* remetem, de uma ou de outra forma, àquela experiência-piloto que parece insistir em permanecer irreproduzível.

CAPÍTULO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que norteou esse trabalho procura compreender o papel que desempenha o gênero perfil na produção do jornalismo literário praticado pelas revistas *The New Yorker* e *Realidade*. Este gênero pode ser considerado aquele que mais se aproxima de mostrar a singularidade do indivíduo em sua trajetória humana. Se requer, para fatura, um tipo de treinamento aguçado por parte do jornalista, de outra parte é um dos modos mais qualificados de produção de jornalismo, exatamente em função do número complexo de operações necessárias para que o perfil seja (bem) feito.

Para entender o gênero perfil foi historiada a ascensão do realismo e do gênero romance no século XVIII, na Inglaterra, que aconteceu juntamente com a ascensão do jornalismo enquanto instituição. A assunção desse recorte é feita de modo consciente e explicitado, a saber, o século em que o jornalismo ganhou institucionalização em escala social. A partir disso, avaliou-se conceitos como ficção e fato, realismo, tempo e espaço, posição do narrador. Entre as técnicas utilizadas para tratar do problema do realismo, foi enfatizado que as visões críticas em geral se posicionam entre expansão (os mínimos detalhes descritos pelos romancistas) e concisão (o romance deve fornecer uma síntese do que a vida do personagem *efetivamente é*, o que ela significa).

Esse pano de fundo histórico situou a discussão acadêmica em um patamar mais apropriado, para que se procurasse entender como veículos de comunicação (no caso específico, *The New Yorker* e *Realidade*) promovem diálogos com antecessores, mesmo sem percepção ativa de que eles estão sendo estabelecidos. Foi preciso fazer escolha do período a ser analisado. É sempre possível promover outras escolhas. Importante é evitar a armadilha de pretender encontrar um movimento fundador, determinante. O jornalismo, como foi dito anteriormente no capítulo 2 e nunca é demais repetir, não foi criado na Inglaterra nem no século XVIII. A operação promovida por historiadores, de inverter a ordem das séries narrativas, sugere a impossibilidade de conhecer o acontecimento narrado sem conhecer aquilo que o precedeu. Isso promove um movimento em cascata, um tipo de xeque para o pesquisador, que deve adotar cautela e argumentação consistente.

Os resultados dessa pesquisa mostraram que o perfil desempenhou papéis distintos na produção do jornalismo literário praticado pelas revistas *The New Yorker* e *Realidade*. O que

se verificou foi que a primeira destas revistas conseguiu atingir o patamar de redefinir o gênero, tal como ficou demonstrado ao longo do capítulo 3. A revista *Realidade*, por sua vez, colaborou para o refinamento do gênero ao procurar ampliar o alcance do perfil para incluir toda uma nação.

No Brasil, cabe dizer, o tratamento dado pela revista *Realidade* foi bastante respeitoso a vários dos princípios de composição do gênero e os repórteres e editores souberam aproveitar criativamente a herança legada, mesmo que ela não tenha se dado na forma de contato direto, mediante a leitura dos perfis veiculados pela revista *The New Yorker*. Entretanto, sob a retranca “perfil” tem-se publicado muita coisa em outros veículos jornalísticos que não é exatamente um texto consistente com as características reconhecidas em *The New Yorker* e *Realidade*. Nesses textos, pode-se ler quase uma ficha técnica de alguma pessoa, com dados muito básicos, e por um motivo que deve envolver displicência, senão descompromisso para com os procedimentos jornalísticos, se entende de chamar aquilo, equivocadamente, de “perfil”.

Foi importante promover essa discussão a respeito do mecanismo desenvolvido pela revista *Realidade* para produzir o perfil de uma nação por meio do uso do gênero específico, perfil (na retranca da revista: ‘gente’), e de reportagem, caracterizada neste trabalho como perfil-reportagem. Nos dez anos em que *Realidade* foi publicada, ela infelizmente não teve o mesmo princípio de conduta, de manutenção do funcionamento de fundamentos jornalísticos que dão certo, como foi o caso de *The New Yorker*.

Dois fatores ajudam a explicar as mudanças promovidas nos textos veiculados por *Realidade*. Por um lado, o contexto político que o país atravessava, com regime ditatorial, que promoveu intervenção direta em redações e terminou por afetar conteúdos veiculados por jornais e revistas. De outra parte, prevaleceram ainda os interesses empresariais do grupo que produzia *Realidade*, a mesma Editora Abril que lançou, em setembro de 1968, a revista *Veja*. A queda do número de leitores não é razão suficiente para explicar o encerramento da experiência de *Realidade*, portanto. Entre os fatores mais diretos está a concorrência interna surgida com a criação de *Veja*. O modelo, semanal, com informações mais “quentes”, contextualização mais restrita (nada — ou, pelo menos, muito pouco — de matérias produzidas em estados fora do circuito Rio-São Paulo), parecia funcionar melhor, ou foi assim que entenderam os donos das revistas quando decidiram sacrificar um modelo e adotar outro. *Veja* continua a ser editada em 2007 e tem tiragens sólidas há muitas décadas.

Essa preferência da Editora Abril foi importante e deixou claro, como analisado no texto de Luiz Fernando Mercadante, que nem sempre *Realidade* foi um aliado dos adversários da ditadura. É verdade, em vários momentos chegou a ser, mas é preciso que se diga que, em outros, capitulou. Essa discussão não pode ser escamoteada em prol do reforço do discurso maravilhado em relação às reportagens produzidas pela equipe da revista. Nem esse dado revelador, de outra parte, deve manchar o fato de que, na maior parte dos casos, *Realidade* produziu jornalismo de alto calibre e ajudou a promover debates, discussões e compreensões do que significou o Brasil naquele momento histórico específico.

Enquanto a produção cotidiana de jornalismo envolve grande número de pessoas para realização de cada produto singular (texto, matéria, nota, reportagem etc.), perfil é aposta na capacidade autoral do jornalista em lidar com uma fonte específica, não mais no aspecto formal de colher declarações e depoimentos, mas a partir da capacidade de sobrepor características do perfilado, algumas das quais vão muito além do que ele é capaz de articular oralmente. De onde, as técnicas de percepção que envolvem apreensão visual, mais que a auditiva. Mesmo a apreensão auditiva — porque ela comparece — não é tratada de modo corriqueiro, ou seja, o jornalista responsável pela escrita do perfil não é simplesmente *gravador* ou *mosca na parede*: ele é articulador, mais propriamente, autor, no sentido em que sua presença e considerações fazem parte do processo. Embora trabalhe sempre no horizonte normativo de respeitar paradigmas importantes para o jornalismo, como a fidedignidade, o jornalista deve ser capaz de produzir algum tipo diferenciado de entendimento do que pôde apurar, motivo pelo qual a escrita do perfil requer um importante e escasso elemento jornalístico: relação diferenciada com o tempo.

Não se pode dizer que o tempo, por si mesmo, seja o único fator a pesar nessa balança, mas é por meio da decantação, daquilo mesmo que etimologicamente significa a palavra “apurar”, que o processo se completa de forma mais adequada, porque permite ao jornalista penetrar em camadas mais profundas do ser humano que está sob o foco de interesse. A “fonte” torna-se um humano, não simplesmente cabide (nome, sobrenome, idade e profissão) portador de uma voz que diz coisas, sejam elas o que forem.

O ser humano que aparece no perfil é, se não completo, pelo menos complexo o bastante para permitir o entendimento de que traçar-lhe o perfil é tarefa que remete a uma compreensão densa da trajetória humana e, ao mesmo tempo, tarefa precária, provisória. Nessa interação, uma parte importante é o modo como o jornalista é capaz de colocar em perspectiva o perfilado. Entretanto, o texto final continua a seguir um dos preceitos básicos

da atividade: o que está sob foco de observação é o referente, é essa história que se conta e que é importante. O jornalista fica invisível tanto quanto for possível, e isso ocorre em função do modo como o texto é construído, de modo a não ressaltar as técnicas que foram empregadas em sua montagem.

A outra questão a ser considerada é justamente esta: jornalistas escondem o quanto podem o fato de lançar mão de técnicas específicas. É como se não pudessem ser reveladas para não estragar a mágica. As técnicas ficam invisíveis, não chamam atenção para si mesmas, como que para não distrair o leitor do ponto principal: o referente. Em anos recentes, alguns jornais e revistas começaram a mudar isso, ao incorporarem ao final do texto um relato (cuja extensão é variável, mas de modo geral tende para o breve) de como a matéria foi produzida. Esse relato, no entanto, diz respeito quase exclusivamente às fontes consultadas, talvez à ordem em que a apuração se deu. Dificilmente se encontra aí uma discussão a respeito de técnicas de modulação da voz narrativa, de transições temporais, de construção do personagem pelo jornalista. Esse talvez seja o próximo desafio para o jornalismo literário: incluir no corpo do texto, ou mesmo em adendos, essa discussão. Pode ser que repórteres e editores argumentem que ela não interessa ao leitor, somente aos próprios jornalistas e editores, além de teóricos. A questão, porém, não foi disposta para os leitores e a resposta pode surpreender. Em última instância, o perfil não trata mais de *mimese* do real, reprodução pura e simples (por mais que se saiba que não existe pureza nem simplicidade), mas de construção, interferência nesse real. Aqui não se disse¹ que o perfil modifica o perfilado, uma vez que ele lê o texto publicado a seu respeito e reage ao modo como foi retratado pelo jornalista. É possível imaginar também que afete leitores e, certamente, amplifica a visão que o autor do texto tem do mundo e de seus habitantes.

Perfil é sempre parcial. Permite que se faça, em outra época, nova abordagem a respeito do mesmo personagem — personagem da vida real, bem entendido. Isso implica em dificuldades específicas: o repórter não pode criar, deve se limitar a promover o registro dos atos e falas do perfilado. Pode, no entanto, inferir visões de mundo a partir do que observa. É nesse sentido que gostaria de avançar, aqui nessas considerações finais, um desdobramento que não ficou patente no corpo do trabalho, embora tenha sido sugerido, no capítulo 4, quando se fez referência à obra de Gilberto Velho e de Luiz Gonzaga Motta. Jornalistas desenvolveram procedimentos de coleta, no caso específico do perfil, baseados

¹ A não ser quando se falou na publicação da primeira parte do perfil de Joseph Mitchell a respeito de Joe Gould, no capítulo 3, subseção 3.2.4, mas mesmo aí, de maneira breve.

em intuição, nessa percepção aguçada que foi mencionada, mas que não tem parâmetros, ainda, de se tornarem procedimentos sedimentados, referências para outros que queiram seguir o mesmo caminho. Nesse caso específico, acredito que uma resposta interessante pode ser encontrada numa área fronteira, a antropologia, que tem desenvolvido métodos e técnicas de captação, e tem feito discussões avançadas. Uma delas, que pode ser útil aos procedimentos do jornalista, é talvez repensar a lógica de produção que estabelece um vínculo muito breve com a fonte: somente tempo bastante para colher duas ou três declarações que se tornam aspas no corpo do texto um pouco mais tarde. Essa lógica operacional adotada pelos jornalistas, de provocar e correr de volta ao abrigo da redação para produzir texto, é bastante problemática. É preciso deixar claro, ademais, que essa abertura para a área correlata funciona para a parte do processo relativa à captação. A simbiose com a literatura continuará a render frutos do ponto de vista das técnicas adotadas durante a produção textual. Jornalismo literário ainda tem muitas possibilidades para explorar.

A amplitude do recorte produzido ao longo desta tese foi variável. Envolveu compreensão de época (individualismo, ascensão tanto do romance quanto do jornalismo como instituição), modos de produção (jornal, revista), abordagem (técnicas do realismo, jornalismo literário, surgimento do *lead*), gênero (perfil). Procurou-se articular essa amplitude numa espécie de tecido, de modo a deixar o leitor perceber que esses temas se entrelaçam, fazem parte de um substrato comum, muito embora ainda estejam restritos a um universo específico dos estudos de jornalismo. O trabalho procurou ainda equilibrar voo panorâmico com análise minuciosa.

O trabalho também envolveu uma discussão a respeito dos procedimentos do jornalismo tradicional, preocupado com o fornecimento contínuo de informações recentes, em contraste com a abordagem do jornalismo literário, que necessita mais tempo para apuração e não se contenta em simplesmente justapor informações numa pirâmide invertida, mas em proporcionar ao leitor uma visão de mundo. O texto deixa de ser “seco” para valorizar o estilo e, com isso, brigar (com alguma vantagem) pela atenção cada vez mais dispersa do leitor contemporâneo, seduzido por ofertas crescentes de informação variada em meios diversificados.

A historiografia brasileira a respeito de revistas ainda é muito tímida, tanto que não se problematizou devidamente o conceito de revista, nem se promoveu ainda um mapeamento completo de títulos produzidos no país. Ao se produzir esse levantamento, as

possibilidades temáticas de abordagem surgirão e será possível compreender melhor como empresários são responsáveis por adotar e em seguida abandonar projetos, não importa quão importantes para a cultura brasileira, sem que maiores conseqüências decorram dessas posturas. Este trabalho promoveu um panorama ainda breve de revistas ao longo do tempo, com uma periodização que privilegiou décadas como marco de referência. Aí houve um avanço, uma vez que estudos acadêmicos debruçam-se em geral somente a respeito de um veículo, ou de um período relativamente limitado.

Esta tese teve, portanto, a ambição de aumentar o escopo da discussão a respeito do papel desempenhado por revistas no jornalismo que se produziu e se produz no país. Como o centro da discussão era a revista *Realidade*, publicada na década de 1960, não foi o caso discutir os desdobramentos dessa revista em décadas posteriores. Logo abaixo, aqui nessas considerações finais, se faz um pouco dessa análise, mas com o enfoque concentrado no momento atual. Essa análise é ainda tímida, afinal não é esse o centro do estudo, mas o que de toda forma fica patente é a necessidade de se estudar de maneira mais incisiva o papel das revistas. De antemão, pode-se dizer que o lugar-comum que situou revistas como detentoras do “sorriso da sociedade” pode e deve ser problematizado.

Dos objetivos secundários estabelecidos no primeiro capítulo do trabalho, um merece comentário mais detido. Trata-se do quarto objetivo secundário, a saber, “avaliar até que ponto a aplicação dessas técnicas de jornalismo literário manifestas no perfil permitem a construção de um texto suficientemente apto para representar alternativa à crise da mídia impressa”. A amplitude da resposta a essa questão se dá, contraditoriamente, por meio muito mais de indícios do que de dados mensuráveis. *Realidade* deixou de ser publicada em 1976, enquanto o projeto de *The New Yorker* continua muito bem. A revista norte-americana tem, inclusive, crescido em vendas nos anos compreendidos entre 1988 e 2006, conforme demonstrou relatório produzido por organização norte-americana que se intitula O Estado da Mídia de Notícias, para o ano de 2007.²

No quesito revistas não-tradicionais, *The New Yorker* lidera o mercado. Vendia, em 1988, 600 mil exemplares, contra cerca de 180 mil de *The Economist*. Em 2006, *The New Yorker* atingiu quase 1,06 milhão de exemplares, contra 639,2 mil de *The Economist*. Esses números elevados da revista norte-americana, de acordo com o relatório, se devem ao fato

² O relatório foi feito por uma organização intitulada Projeto pela Excelência no Jornalismo, que analisa a imprensa norte-americana e, na origem, está ligado à Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. O relatório pode ser conferido na íntegra em <http://www.stateofthenewsmedia.org>.

de ter se tornado mais noticiosa nos últimos anos, o que contradiz o que se afirma nesta tese. O tom “artístico”, no entanto, ainda a mantém como revista de elite, e no fundo é o que estabeleceu a reputação da revista ao longo de tantas décadas. Esse dado deve ser levado em conta, desempenha papel importante na compreensão de como *The New Yorker* estabeleceu um marco. O relatório pergunta: “Até onde pode subir uma circulação de elite?”. A notícia mais importante, no entanto, é que passados 83 anos desde que *The New Yorker* foi lançada, em fevereiro de 1925, ela tem se mostrado resistente, duradoura, e ainda um ponto de referência cultural incontornável para aquele país, para o jornalismo literário de qualquer país e para a resistência que as revistas conseguem demonstrar diante dos vendavais.

No Brasil, onde a situação social e econômica desencoraja iniciativas semelhantes, merece referência o fato de que em outubro de 2006 foi lançada no Rio de Janeiro a revista *piauí*, por iniciativa de João Moreira Salles, documentarista e, a partir do lançamento, editor. A revista tem formato editorial situado entre as duas anteriores — *The New Yorker* e *Realidade* —, do ponto de vista das escolhas editoriais e temáticas, e aponta para a possibilidade de se manter no mercado por algum tempo, se for levado em consideração o volume de anúncios que tem veiculado em suas páginas, o que sinaliza uma consistente saúde financeira de um empreendimento dessa natureza. Do lado editorial, a revista tem mostrado textos de refinamento, tanto na apuração quanto estilisticamente. Parece ter feito um estudo cuidadoso do terreno onde pode se aventurar e planejamento que permita a manutenção da resposta de público.

O país tem tomado iniciativas interessantes nesse setor. Em maio de 1978, a Editora Três lançou a revista *Repórter Três*, que juntou antigos colaboradores de *Realidade* (Paulo Patarra, Mylton Severiano da Silva, Narciso Kalili, José Hamilton Ribeiro), com repórteres de geração mais recente, casos de Caco Barcelos e Fernando Morais, então com 28 e 31 anos, respectivamente. Revistas como *Imprensa* (desde 1987), *Reportagem* (lançada em 1999), *Brasileiros* (julho de 2007), ecoam o projeto de *Realidade*, ainda que sem conseguir a mesma repercussão.

Em agosto de 2007, foi lançada no país uma versão da revista francesa *Le Monde Diplomatique*, que recebeu o nome de *Le Monde Diplomatique Brasil*. O editor da revista, José Tadeu Arantes, diz, no editorial intitulado “Um novo olhar”, que o momento de transição em que se vive, cheio de perplexidades, requer “reflexões aprofundadas que instaurem, entre nós, espaços de lucidez” (Arantes, 08/2007: 3). Ele justifica: “Até porque, os discursos

faceis e as fórmulas simplistas, à direita e à esquerda, foram reprovados no teste da prática, evidenciando sua inconsistência”.

Como contraponto a essas iniciativas que apostam em reportagem adensada, no final do mesmo mês de agosto de 2007, a Editora Abril lançou a *Revista da Semana*, com o subtítulo *Mais informação em menos tempo*. O título remete a outra revista de mesmo nome, que existiu no Brasil entre 1900 e 1962. Na ‘Carta do editor’, assinada por Roberto Civita e intitulada “Uma revista diferente, na medida do seu tempo”, ele argumenta que alguém precisa filtrar notícias e destilar conteúdo “em um texto direto, objetivo e gostoso de ler” (Civita, R., 27/08/2007: 5). Para isso, os editores lêem mais de 200 jornais e revistas do mundo inteiro a cada semana. Em outras palavras, fazem aquilo que, no ambiente das redações, chama-se “cozido”, ou seja, não há apuração, apenas colagem de informações alheias para que se monte uma colcha de retalhos.

Há que se colocar em questão o fato de um grande número de analistas da imprensa considerar que as revistas são depósitos de amenidades, em contraponto com a vigilância eficaz e direta exercida pelos jornais. Algumas das revistas contemporâneas têm participado ativamente da vida política e social brasileira, e entre os inúmeros exemplos que se pode mencionar, dois são bastante para mostrar o escopo e a extensão do potencial desses textos: a entrevista de Pedro Collor para *Veja* na edição de maio de 1992, e a entrevista do motorista Eriberto França, que apareceu na edição de número 1.188 da *IstoÉ* (08/07/1992) ambas desencadeadoras do processo que culminou com o *impeachment* do então presidente Fernando Collor. São dois exemplos mais evidentes de uma longa lista de textos que representam, em linguagem jornalística, furos de reportagem, ou seja, publicação de textos exclusivos antes dos concorrentes, o que inclui jornais. Não é esse aspecto de aproximação do jornalismo de notícias “quentes”, factuais e objetivas, que interessou a esta tese e esses exemplos comparecem aqui somente para dar testemunho da amplitude e versatilidade que revistas podem alcançar.³

Este trabalho se insere numa pequena tradição acadêmica brasileira de produzir reflexão a respeito da natureza do jornalismo literário. Fazê-lo deixou à vista a grande lacuna na historiografia da imprensa brasileira no que diz respeito a estudar revistas, e os poucos estudos acadêmicos que existem são em geral pontuais, detêm-se em momentos

³ Remeto o leitor interessado nessa discussão à tese de doutorado de Solano Nascimento, defendida dia 17 de agosto de 2007, na Universidade de Brasília, intitulada *Jornalismo sobre investigações: relações entre o ministério público e a imprensa*. Nesse trabalho, ele relativiza a participação das revistas contemporâneas, ao adotar a expressão ‘jornalismo sobre investigações’, aquele que relata investigações promovidas por terceiros, em contraponto ao ‘jornalismo investigativo’, aquele produzido por iniciativa do repórter.

específicos, como a virada do século XIX para o século XX, em São Paulo. Não é fácil encontrar, entre teóricos brasileiros, quem trate do conceito preciso de revistas. Em geral, existem referências pontuais a respeito de conteúdo, mas não há estudos panorâmicos ou algum tipo de mapeamento mais completo. Plínio Doyle fez isso, mas de maneira assistemática. As teses de Ana Luisa Martins e Heloisa Cruz (catálogo, no caso desta última), fazem levantamento, mas centrado na produção paulistana na virada do século XIX para o século XX. O *Catálogo de periódicos brasileiros microfilmados*, publicado pela Fundação Biblioteca Nacional em 1985 e atualizado em 1994, apresenta vantagens e desvantagens, essas últimas ao não separar, por exemplo, o que é jornal do que é revista nos 7.400 títulos arrolados. Ainda está por se fazer mapeamento mais completo e abrangente e, a partir disso, estabelecer marco para se discutir uma série de aspectos que envolvem as revistas nacionais.

De modo que não se pode falar em conclusão, mas em abertura de frentes de trabalho que se anunciam e que devem ser vistas com entusiasmo, porque os levantamentos de dados necessários para a produção de conhecimento, nesse caso específico, são longos e difíceis. No segundo anexo deste trabalho consta uma etapa primitiva dessa pesquisa, com um quadro que fornece levantamento ainda em fase preliminar da produção de títulos no país. As informações do quadro consideraram os seguintes parâmetros: data, título, subtítulo (quando houver), cidade da publicação, data de conclusão (se for o caso), periodicidade, editora, preço, alguma observação relevante e a fonte de origem da informação.

Com levantamento mais completo, será possível pensar em mecanismos de aprofundamento da pesquisa: linhas de força na produção de revistas, recorrência de editores (Angelo Agostini, por exemplo, foi responsável pela publicação de seis revistas no país, seja por iniciativa própria ou em parceria), repórteres, fotógrafos, ilustradores, pautas específicas em momentos históricos definidos, enfim, uma grande quantidade de abordagens pode ser definida a partir desse trabalho.

Outras questões que também merecem atenção: porque existiram tantos títulos de revistas e por que, em geral, têm durabilidade tão pequena; o motivo da concentração da maioria dos títulos em dois centros urbanos específicos, Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive com avaliação de como se formou os parques gráficos dessas cidades; de que maneira o país poderia se beneficiar se conseguisse desenvolver uma regionalização na produção de revistas e com isso, criar outros centros de produção; o que significa para o

mercado das revistas impressas a médio e longo prazo o surgimento e multiplicação de títulos de revistas virtuais. A historiografia da imprensa no país, que ainda se encontra primordialmente voltada para a discussão do papel desempenhado pelos jornais, ficará enriquecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *A imprensa em transição. O jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 13-60.
- ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora (orgs.). *Eles mudaram a imprensa*. Depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.
- AGOSTINI, Angelo; CAMPOS, Américo de; REIS, Antonio Manoel dos (eds.). *Cabrião*. Semanário humorístico. Edição fac-similar com introdução de Délio Freire dos Santos. 2ª ed. rev. amp. São Paulo, Unes/Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
- ASIMOV, Isaac. *Cronologia das ciências e das descobertas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.
- AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. 3ª ed. rev. amp., Nova Fronteira, 1999.
- BARTHES, Roland Barthes. "Que é a escrita?". In: *O grau zero da escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, tradução de Mario Laranjeira, pp. 9-17.
- BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1961a, 2 vols.
_____. *Diária do hospício, o cemitério dos vivos*. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1961b.
- BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre, Sulina, 1980.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. São Paulo, Marco Zero/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/CNPq, 1992.
- BENJAMIN, Walter. O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. 1. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- BOGDAN, Robert; TAYLOR, Steven J. *Introduction to Qualitative Research Methods*. New York, John Wiley & Sons, 1975.
- BROCA, José Brito. *Vida literária no Brasil em 1900*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, s.d.
- CALVINO, Italo. Rapidez. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 43-67.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 9ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 51-80.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras criadas. David Nasser e O Cruzeiro*. 2ª ed., São Paulo, Senac, 2001.
- CASTELLI, Eugenio. *Lengua y redacción periodística*. Rosario, Colmegna, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

- CASTRO, Ruy. *Ela é carioca*. Uma enciclopédia de Ipanema. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 5ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, tradução de Ephraim Ferreira Alves, apresentação de Luce Giard.
- CHIELENS, Edward E. (ed.). *American Literary Magazines. The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986.
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- CORRÊA, Thomaz Souto. *Oficina sobre edição de revista. Conceitos e técnicas*. São Paulo, Núcleo de Desenvolvimento de Pessoas da Editora Abril, 2006/2007.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- COSTA, Hipólito José da. *Correio Braziliense, ou, Armazém Literário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Correio Braziliense, 2001. Edição fac-similar, vol. 1.
- COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, Armand Colin, 1991.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta. Periodismo e vida urbana. 1890-1915*. São Paulo, Educ/ Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2000.
- CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em revista*. Catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana, 1870/1930. São Paulo, Arquivo do Estado, 1997.
- CUNHA, Maria Jandyra C. *Voices de mulheres em Cabul: jornalismo ou ficção? V Encontro de Professores de Letras do Brasil Central*. Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, outubro 2007 (mimeo).
- DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2002.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos. Análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo, Ática, 1983.
- DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976, vol. 1.
- EMERY, Edwin. *The press and America. An interpretative history of journalism*. 2ª ed., Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- ESTATÍSTICA DA IMPRENSA PERIÓDICA NO BRASIL. Rio de Janeiro, Tipografia do Departamento Nacional de Estatística, 1931.
- FARO, J.S. *Revista Realidade, 1966-1968. Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas, Editora da Ulbra / AGE, 1999.
- FIELDING, Henry. *Amelia*. London, Everyman's Library, 1966, vol. 2.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura. A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de periódicos brasileiros microfilmados*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1994.
- FUSER, Igor (org.). *A arte da reportagem*. Vol. 1. São Paulo, Scritta, 1996.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002a.

- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002b.
- GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: *Contos, uma antologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 2 vols. (i), p. 15-55.
- GILL, Brendan. *Here at the New Yorker*. Cambridge, Da Capo Press, 1997.
- GINZBURG, Carlo. Descrição e citação. In: *O fio e os rastros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 17-40.
- GOMIS, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. 1ª reimp., Barcelona, Paidós, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. Mudança de função política da esfera pública. In: *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984, p. 213-73.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, 1985.
- HEILBRONER, Robert L. A revolução econômica. In: *Introdução à história das idéias econômicas*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 6-29.
- HELLER, Agnes. "Estrutura da vida cotidiana". In: *O cotidiano e a história*. 6ª ed., São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 17-42.
- HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- HOHENBERG, John. *O jornalista profissional*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Interamericana, 1981.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- KOSSOY, Bóris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- _____. O dia em que Panurge não mais fará rir. In: *Testamentos traídos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 1-30.
- KUNKEL, Thomas (ed.). *Letters from the editor. The New Yorker's Harold Ross*. New York, Modern Library, 2001.
- LAGE, Nilson. *A reportagem. Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- LAÍNEZ, Fernando Martínez. Daniel Defoe, o espião dissidente. In: *Escritores e espiões. A vida secreta dos grandes nomes da literatura mundial*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2005, p. 247-70.
- LALIVE D'EPINAY, Christian. "Significations et valeurs du travail, de la société industrielle à nous jours". In: DE COSTER, Michel e PICHULT, François. *Traité de sociologie du travail*. Bruxelles, De Boeck Université, 1994, pp. 55-82.
- LEWIS, Howard Mumford. Foreword. In: MOTT, Frank Luther. *A History of American Magazines — 1905-1930*. Vol. 5. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968, p. ix-xiv.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas. O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 2ª ed. rev. atual., São Paulo, Manole, 2003.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleire*. São Paulo, Brasiliense, 1959, 2 vol.
- LOCKE, John. An essay concerning human understanding. In: *Great books*. 5ª ed., Chicago, Encyclopædia Britannica, Inc., 1994, p. 85-395, vol. 33.
- LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. 1ª reimp., São Paulo, Unesp, 1998.

- LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*, 3 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- MANUEL, Vítor. Gêneros literários. In: *Teoria da literatura*. 2ª ed. rev. aum., Coimbra, Almedina, 1968, p. 203-29.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros periodísticos*. 2ª ed., Madrid, Paraninfo, 1993.
- _____. *Redacción periodística*. Barcelona, ATE, 1974.
- MARTINS, Ana Luísa. *Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de república*, São Paulo (1890-1922). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MEDINA, Cremilda. 'Autoria e renovação nas mediações jornalísticas'. In: *O signo da relação. Comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo, Paulus, 2006, p. 79-89.
- MEHTA, Ved. *Remembering Mr. Shawn's New Yorker. The Invisible Art of Editing*. Woodstock (NY), The Overlook Press, 1998.
- MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro, anos 60*. São Paulo, CosacNaify, 2006.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª ed. rev., Petrópolis, Vozes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O fantasma de uma linguagem pura. In: *Prosa do mundo*. São Paulo, CosacNaify, 2002, p. 23-8.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- MOREIRA, Roberto Sabato Claudio. A revista *Realidade* e o processo cultural brasileiro dos anos 60. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2ª ed., Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 411-30.
- MOTT, Frank Luther. *American Journalism. A history: 1690-1960*. 3ª ed., New York, The Macmillan Company, 1962.
- _____. *A History of American Magazines — 1905-1930*. Vol. 5. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968.
- MUHLSTEIN, Anka. *A ilha prometida. A história de Nova York do século XVII aos nossos dias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- NASSER, David; MANZON, Jean. *Mergulho na aventura*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1945.
- NETTO, Accioly. *O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre, Sulina, 1998.
- PERKINS, Barbara M. Harper's Monthly Magazine. In: CHIELENS, Edward E. (ed.). *American Literary Magazines. The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986, p. 166-71.
- PETERSON, Theodore. *Magazines in the twentieth century*. 2ª ed. rev., Urbana, The University of Illinois Press, 1958.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo, Contexto, 2003.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- REMICK, David (ed.). Introdução. In: *Life Stories. Profiles from The New Yorker*. New York, Random House, 2001.
- REVISTA NO BRASIL (A). São Paulo, Editora Abril, 2000.

- RIBEIRO, José Hamilton. *O repórter do século. As 7 reportagens que ganharam Prêmio Esso e a mais famosa: Vietnã*. São Paulo, Geração Editorial, 2006.
- RIO, João do [João Paulo Alberto Coelho Barreto]. *O momento literário*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- RIZZINI, Carlos. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1957.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- ROBBINS, Fred W. Scribner's Monthly. In: CHIELENS, Edward E. (ed.). *American Literary Magazines. The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986, p. 364-9.
- RODRIGUES, Nelson. A realeza de Pelé. In: *À sombra das chuteiras imortais. Crônicas de futebol*. 4ª reimpr., São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 42-4.
- ROSS, Lillian. *Filme. Um retrato de Hollywood*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Here but not here. My Life with William Shawn and The New Yorker*. Washington, Counterpoint, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SALLES, João Moreira. O homem que escutava. In: MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 139-57.
- SCHLESINGER, JR., Arthur. Prefácio. In: LAPHAM, Lewis H.; ROSENBUSH, Ellen (eds.). *An American Album. One hundred and fifty years of Harper's Magazine*. New York, Franklin Square Press, 2000, p. viii-x.
- SEDGWICK, Ellery. The Atlantic Monthly. In: CHIELENS, Edward E. (ed.). *American Literary Magazines. The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986, p. 50-7.
- SENNETT, Richard. Corpos cívicos. In: *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 287-306.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. rev. amp. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SILVA JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos gibis. A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SIQUEIRA, Carla; MURILO, Tatiana. 'Manchete'. In: ABREU, Alzira Alves de et alii. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro — pós-1930*. 2ª ed. rev. amp. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 2001.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2ª ed., São Paulo, Ática, 1993.
- SODRÉ, Muniz. A revista. In: *A comunicação do grotesco. Introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis (RJ), Vozes, 1971, p. 40-55.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem. Notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo, Summus, 1986.
- SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente. Esboço de uma morfologia da História Natural*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1964.
- STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel. Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington/London, Indiana University Press, 1971.

- STONE, Peter H. Gabriel García Márquez (entrevista). In: *Os escritores 2. As históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- TATE, Allen. 'Techniques of Fiction'. In: *Essays of Four Decades*. London, Oxford University Press, 1970, p. 124-40.
- THURBER, James. *The Years with Ross*. New York, Perennial classics, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis (RJ), Vozes, 1971, p. 211-56.
- Todorov, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1980.
- _____. Os homens-narrativas. In: *Poética da prosa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 95-112.
- TUCHMAN, Gaye. "A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas". In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. 2ª ed., Lisboa, Vega, 1999, p. 74-90.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês. Ensaio teórico*. São Paulo, Adalberto & Rothschild, Fapesp, 2007.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- VILAS BOAS, Sergio. *Perfis — e como escrevê-los*. São Paulo, Summus, 2003.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. Gêneros literários. In: *Teoria da literatura*. 5ª ed., Mira-Sintra, Europa-América, s.d., p. 281-96.
- WOLF, Tom. *Radical chique e O Novo Jornalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- YAGODA, Ben. *About town. The New Yorker and the World it Made*. Cambridge, Da Capo Press, 2001.

PERIÓDICOS

- AARON, Daniel. You can't be serious. *The New Republic*, 01/01/1996, p. 39-41.
- AMARAL, Antônio Barreto do. Nossas revistas de cultura. Ensaio histórico-literário. In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. CLXXIV, ano XXXI, jul./set. 1968, p. 127-75.
- ARANTES, José Tadeu. Um novo olhar. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 08/2007, p. 3.
- BAKER, Russell. "Out of step with the world". *New York Times Review of Books*, volume 48, número 14, 20 setembro 2001, p. 7.
- BOOTH, Wayne C. "The self-conscious narrator in comic fiction before *Tristram Shandy*". *PMLA*, vol. LXVII, tomo I, 1952, p. 163-85.

- BOSHA, Francis J. Ernest Hemingway and *The New Yorker*: The Harold Ross files. *The Hemingway Review*, vol. 21, n.º 1, 2001, p. 93-9.
- CALLIGARIS, Contardo. "Para Diane Arbus". *Ilustrada*. In: *Folha de S.Paulo*, 9 de outubro de 2003, p. E-14.
- CIVITA, Roberto. Uma revista diferente, na medida do seu tempo. *Revista da Semana, mais informação em menos tempo*, 27/08/2007, p. 5.
- CIVITA, Victor. Carta do editor. *Veja*, 11/09/1968, p. 20-1.
- Cruzeiro*, O, Rio de Janeiro, ano 1, 10 nov. 1928.
- FREITAS, Afonso A. de. "A imprensa periódica de São Paulo". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. XIX, São Paulo: Tipografia do "Diário Oficial", 1915.
- GUIMARÃES, Woile. Depoimento. *Unidade*, ano 1, n.º 8, mar., 1976.
- HAVEMAN, Heather A. 'Antebellum literary culture and the evolution of American magazines'. *Poetics* 32, 2004, p. 5-28.
- Joaquim*. Abr. 1946-dez. 1948, 21 números. Curitiba, edição fac-similar da Imprensa Oficial do Governo do Paraná, 2001.
- LINS DA SILVA, Carlos Eduardo. Reportagens premiadas de José Hamilton Ribeiro são reeditadas. *Ilustrada*. In: *Folha de S.Paulo*, 30 de dezembro de 2006, p. E4.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. O jogo entre intencionalidades e reconhecimentos: pragmática jornalística e construção de sentidos. *Comunicação e Espaço Público*, ano VI, n.º 1 e 2, 2003, p. 7-38.
- _____. Narrativa jornalística e conhecimento imediato do mundo: construção cognitiva da história do presente. *Comunicação & Política*, vol. 24, n.º 3, 2007, p. 46-70.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 1, abr. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 2, mai. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 3, jun. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 4, jul. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 5, ago. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 6, set. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 7, out. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 8, nov. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 9, dez. 1966.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 10, jan. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 11, fev. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 12, mar. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 13, abr. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 14, mai. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 15, jun. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 16, jul. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 17, ago. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 18, set. 1967.

- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 19, out. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 20, nov. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 21, dez. 1967.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 22, jan. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 23, fev. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 24, mar. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 25, abr. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 26, mai. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 27, jun. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 28, jul. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 29, ago. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 30, set. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 31, out. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 32, nov. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 33, dez. 1968.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 34, jan. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 35, fev. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 36, mar. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 37, abr. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 38, mai. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 39, jun. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 40, jul. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 41, ago. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 42, set. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 43, out. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 44, nov. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 4, n. 45, dez. 1969.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 46, jan. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 47, fev. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 48, mar. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 49, abr. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 50, mai. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 51, jun. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 52, jul. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 53, ago. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 54, set. 1970.

- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 55, out. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 56, nov. 1970.
- Realidade*, São Paulo, ano 5, n. 57, dez. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 58, jan. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 59, fev. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 60, mar. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 61, abr. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 62, mai. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 63, jun. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 64, jul. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 65, ago. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 66, set. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 67, out. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 68, nov. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 6, n. 69, dez. 1971.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 70, jan. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 71, fev. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 72, mar. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 73, abr. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 74, mai. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 75, jun. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 76, jul. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 77, ago. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 78, set. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 79, out. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 80, nov. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 81, dez. 1972.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 82, jan. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 83, fev. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 84, mar. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 85, abr. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 86, mai. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 87, jun. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 88, jul. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 89, ago. 1973.
- Realidade*, São Paulo, ano 8, n. 90, set. 1973.

Realidade, São Paulo, ano 8, n. 91, out. 1973.

Realidade, São Paulo, ano 8, n. 92, nov. 1973.

Realidade, São Paulo, ano 8, n. 93, dez. 1973.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 94, jan. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 95, fev. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 96, mar. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 97, abr. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 98, mai. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 99, jun. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 100, jul. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 101, ago. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 102, set. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 103, out. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 104, nov. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 9, n. 105, dez. 1974.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 106, jan. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 107, fev. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 108, mar. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 109, abr. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 110, mai. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 111, jun. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 112, jul. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 113, ago. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 114, set. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 115, out. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 116, nov. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 10, n. 117, dez. 1975.

Realidade, São Paulo, ano 11, n. 118, jan. 1976.

Realidade, São Paulo, ano 11, n. 119, fev. 1976.

Realidade, São Paulo, ano 11, n. 120, mar. 1976.

RUTLEDGE, J.H e BART, P.B. Urbanity, Inc. *The Wall Street Journal*, 30/06/1958, p. 1.

SAVATER, Fernando. A importância do efêmero. *Folha de S.Paulo*, caderno mais!, 23 de julho de 2000, p. 14.

Senhor, Rio de Janeiro, mar. 1959.

The New Yorker, Nova York, ano 1, 21 fev. 1925.

The New Yorker, Nova York, ano 2, 26 set. 1926.

The New Yorker, Nova York, ano 3, 26 fev. 1927.

- The New Yorker*, Nova York, ano 4, 21 abr. 1928.
- The New Yorker*, Nova York, ano 5, 30 nov. 1929.
- The New Yorker*, Nova York, ano 7, 31 out. 1931.
- The New Yorker*, Nova York, ano 10, 3 mar. 1934.
- The New Yorker*, Nova York, ano 11, 25 jan. 1936.
- The New Yorker*, Nova York, ano 12, 27 jun. 1936.
- The New Yorker*, Nova York, ano 12, 14 nov. 1936.
- The New Yorker*, Nova York, ano 13, 20 mar. 1937.
- The New Yorker*, Nova York, ano 15, 15 abr. 1939.
- The New Yorker*, Nova York, ano 15, 4 nov. 1939.
- The New Yorker*, Nova York, ano 16, 13 abr. 1940.
- The New Yorker*, Nova York, ano 16, 3 ago. 1940.
- The New Yorker*, Nova York, ano 16, 21 set. 1940.
- The New Yorker*, Nova York, ano 16, 21 dez. 1940.
- The New Yorker*, Nova York, ano 17, 3 mai. 1941.
- The New Yorker*, Nova York, ano 17, 1º nov. 1941.
- The New Yorker*, Nova York, ano 18, 15 ago. 1942.
- The New Yorker*, Nova York, ano 18, 12 dez. 1942.
- The New Yorker*, Nova York, ano 19, 24 jul. 1943.
- The New Yorker*, Nova York, ano 19, 1º jan. 1944.
- The New Yorker*, Nova York, ano 20, abr. 1944.
- The New Yorker*, Nova York, ano 20, 17 jun. 1944.
- The New Yorker*, Nova York, ano 21, 28 jul. 1945.
- The New Yorker*, Nova York, ano 22, 11 mai. 1946.
- The New Yorker*, Nova York, ano 22, 4 jan. 1947.
- The New Yorker*, Nova York, ano 22, 11 jan. 1947.
- The New Yorker*, Nova York, ano 23, 5 jun. 1947.
- The New Yorker*, Nova York, ano 23, 3 jan. 1948.
- The New Yorker*, Nova York, ano 23, 10 jan. 1948.
- The New Yorker*, Nova York, ano 23, 17 jan. 1948.
- The New Yorker*, Nova York, ano 25, 12 mar. 1949.
- The New Yorker*, Nova York, ano 25, 19 mar. 1949.
- The New Yorker*, Nova York, ano 25, 26 mar. 1949.
- The New Yorker*, Nova York, ano 25, 7 jan. 1950.
- The New Yorker*, Nova York, ano 25, 14 jan. 1950.
- The New Yorker*, Nova York, ano 26, 13 mai. 1950.

- The New Yorker*, Nova York, ano 26, 6 jan. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 7 abr. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 14 abr. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 21 abr. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 28 abr. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 5 mai. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 26 mai. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 27, 15 dez. 1951.
- The New Yorker*, Nova York, ano 28, 28 jun. 1952.
- The New Yorker*, Nova York, ano 30, 8 mai. 1954.
- The New Yorker*, Nova York, ano 30, 15 mai. 1954.
- The New Yorker*, Nova York, ano 31, 4 jun. 1955.
- The New Yorker*, Nova York, ano 32, 22 set. 1956.
- The New Yorker*, Nova York, ano 33, 9 nov. 1957.
- The New Yorker*, Nova York, ano 35, 4 abr. 1959.
- The New Yorker*, Nova York, ano 37, 21 out. 1961.
- The New Yorker*, Nova York, ano 37, 28 out. 1961.
- The New Yorker*, Nova York, ano 37, 4 nov. 1961.
- The New Yorker*, Nova York, ano 40, 19 set. 1964.
- The New Yorker*, Nova York, ano 40, 26 set. 1964.
- The New Yorker*, Nova York, ano 41, 30 out. 1965.
- The New Yorker*, Nova York, ano 41, 19 fev. 1966.
- The New Yorker*, Nova York, ano 43, 20 mai. 1967.
- The New Yorker*, Nova York, ano 45, 7 jun. 1969.
- The New Yorker*, Nova York, ano 45, 14 jun. 1969.
- The New Yorker*, Nova York, ano 55, 28 jan. 1980.
- The New Yorker*, Nova York, ano 57, 25 mai. 1981.
- The New Yorker*, Nova York, ano 57, 1º jun. 1981.
- The New Yorker*, Nova York, ano 57, 8 jun. 1981.
- The New Yorker*, Nova York, ano 57, 15 jun. 1981.
- The New Yorker*, Nova York, ano 57, 21 dez. 1981.
- The New Yorker*, Nova York, ano 61, 22 abr. 1985.
- The New Yorker*, Nova York, ano 63, 16 mar. 1987.
- The New Yorker*, Nova York, ano 68, 21 dez. 1992.
- The New Yorker*, Nova York, ano 68, 28 dez. 1992/ 4 jan. 1993.
- The New Yorker*, Nova York, ano 69, 8 mar. 1993.

- The New Yorker*, Nova York, ano 69, 31 mai. 1993.
- The New Yorker*, Nova York, ano 69, 20 set. 1993.
- The New Yorker*, Nova York, ano 70, 21 fev. 1994.
- The New Yorker*, Nova York, ano 72, 26 fev./4 mar. 1996.
- The New Yorker*, Nova York, ano 73, 24 fev. / 3 mar. 1997.
- The New Yorker*, Nova York, ano 76, 21 fev. 2000.
- Veja, São Paulo, 11 set. 1968.

TESES

- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: A trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial — São Paulo e Rio de Janeiro — 1864-1888*. Campinas, Doutorado em História-Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *Na cidade, sobre a cidade: cultura letrada, periodismo e vida urbana*. São Paulo, Doutorado em História-Universidade de São Paulo, 1994.
- FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu. Leitura do discurso jornalístico do autor na revista Realidade*. São Paulo, Doutorado ECA-USP, 1988.
- IKEDA, Marilda A. Balieiro. *Revista do Brasil. Segunda fase: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. São Paulo, Mestrado Letras-USP, 1975.
- KOECHER, André. *A revista Realidade e o significado de suas matérias sobre sexo: manipulação ou liberação?* Porto Alegre, Mestrado PUC-RS, 1989.
- MAGNO, Ana Beatriz. *A agonia da reportagem. Das grandes aventuras da imprensa brasileira à crise do mais fascinante dos gêneros jornalísticos: uma análise das matérias vencedoras do Prêmio Esso de Jornalismo*. Brasília, Mestrado Comunicação-UnB, 2006.
- NASCIMENTO, Solano. *Jornalismo sobre investigações: relações entre o ministério público e a imprensa*. Brasília, Doutorado Comunicação-UnB, 2007.
- NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha de. *Design gráfico da revista Senhor: uma utopia em circulação*. São Paulo, Doutorado Comunicação e Semiótica-PUC, 2002.
- ROSA, Márcia Eliane. *Os sentidos pluralistas do cotidiano da cultura nas reportagens da revista Realidade nos anos 1966 a 1968*. São Paulo, Doutorado ECA-USP, 2006.
- SERPA, Leoní Teresinha Vieira. *A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo, Mestrado em História-Universidade de Passo Fundo, 2003.

DEPOIMENTO

- Lillian Ross. Entrevista concedida em Parati, Rio de Janeiro, dia 11 ago. 2006.

FILMES

ACE IN THE HOLE [A montanha dos sete abutres]. EUA, 1951. P&B. Paramount Pictures. Direção de Billy Wilder. Com Kirk Douglas, Jan Sterling, Robert Arthur. 111 min.

CAPOTE [Capote]. EUA, 2005. Cor. United Artists. Direção de Bennett Miller. Com Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Chris Cooper. 114 min.

JOE GOULD'S SECRET [Contos de uma certa Nova York]. EUA, 2000. Cor. Bohemian Productions. Direção de Stanley Tucci. Com Ian Holm, Stanley Tucci, Hope Davis. 104 min.

SITES

Harper's. <<http://www.harpers.org/AWordAtTheStart.html>> Acesso em 26/12/2006.

"Harper's from 1850 Through Today". In: <<http://www.harpers.org/AWordAtTheStart.html>> Acesso em 26/12/2006.

"A Word at the Start". In: <<http://www.harpers.org/AWordAtTheStart.html>> Acesso em 26/12/2006.

<<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/myltainho.html>> Acesso em 12/09/2007.

<<http://www.stateofthenewsmedia.org.>> Acesso em 27/08/2007.

Realidade

1966

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
1	abril	UnB	140	251.250	Foi assim que ganhamos o tri Aparecida é a Santa do povo As fotos da vida antes de nascer São Domingos grita: "Brasileiros go home"	
2	maio	UnB	134	281.517	Roberto Carlos: A rebelião da juventude Controle da natalidade: tudo sobre a pílula Uma história inédita de Jorge Amado Os russos já sabem como viver na lua	
3	junho	Câmara, UnB	124	354.030	O primeiro ano da nossa vida: 30 fotos a cores	
4	julho	Câmara, UnB	132	404.060	Nossa primeira grande pesquisa: vote a favor ou contra o divórcio	
5	agosto	Câmara, UnB	132	470.000	Porque choram as misses Índios: assim nasce um guerreiro Pintura moderna: arte ou loucura? Nossa juventude diante do sexo Entre na sala e assista à operação	
6	setembro	Câmara	140	473.230	Sou padre e quero casar O mundo dos espões Os nossos carros do futuro Psicanálise: os segredos da alma	
7	outubro	Câmara, UnB	156	485.700	E o palhaço o que é?	
8	novembro	Câmara, UnB	156	485.700	Os novos donos do samba	novos artistas da mpb, pós bossa nova, além do lé-lé-lé
9	dezembro	Câmara, UnB	196	485.700	Deus está morrendo?	

1967

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
10	janeiro	UnB	124	475.000	Edição especial: a mulher brasileira hoje	pesquisa a respeito do que a mulher quer, perfil de parteira, ilustrações sobre saúde da mulher, entrevista com divorciadas etc.
11	fevereiro	Câmara, UnB	140	505.300	Carnaval: esta é a festa de todos nós	[texto a respeito da censura à edição anterior]
12	março	Câmara, UnB	156	455.000	Quem era o homem Jesus	[Paulo Patzra assina "A história das doze capas"]
13	abril	Câmara	148	455.000	Antiamericanismo. Carlos Lacerda: Brasil x EUA. Pesquisa: O que pensa o povo	[matéria: O Piauí existe, de Carlos Azevedo, com fotos de Luigi Mamprin]
14	maio	Câmara, UnB	156	455.000	Tóxicos: o mundo do vício	
15	junho	Câmara, UnB	164	455.000	Parto sem dor	
16	julho	Câmara, UnB	164	465.900	A nova pré-escola: quem manda é a criança	perfil do Niemeyer por Mercadante
17	agosto	UnB	164	465.900	A falência do Diabo	[matéria importante: "Então nasceu o samba", por Sérgio Cabral e fotos de David Drew Zingg]
18	setembro	Câmara, UnB	180	465.900	Edição especial: a juventude brasileira, hoje	
19	outubro	Câmara, UnB, acervo pessoal	188	465.900	Racismo: EUA Brasil	carta do editor apresenta Odylo Costa, filho como diretor
20	novembro	Câmara, UnB, acervo pessoal	188	465.900	Jânio: afinal, a verdade sobre a renúncia	"O porquê da renúncia", texto de Jânio Quadros e Afonso Arinos de Mello Franco
21	dezembro	Câmara, UnB	212	465.900	O fantástico mundo dos sonhos	Como pensa o Congresso, por Carlos Castello Branco. 2 O excepcional, de Eurico Andrade

1968

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
22	janeiro	Câmara, Senado, UnB	148	430.000	Adhemar, um homem de negócios	grafia na capa: Adhemar. No interior, Ademar de Barros
23	fevereiro	Câmara, UnB	156	430.000	Transplante: cérebro já pode trocar de corpo	
24	março	Câmara, UnB	164	430.000	Este homem é um vietcong: entrevista exclusiva com um condenado à morte	
25	abril	Câmara, UnB	166	450.000	Cuba, 1968. Nosso repórter viveu o comunismo de Fidel	
26	maio	Câmara, UnB	188	450.000	Nosso repórter viu a guerra de perto (Hamilton Ribeiro ferido no Vietnã)	
27	junho	Câmara, UnB	180	482.500	Eles tinham uma missão: morrer (foram kamikazes, vivem hoje em São Paulo)	
28	julho	Câmara, UnB	180	450.000	Este moço comanda a agitação (Luís Travassos, presidente da UNE)	
29	agosto	Câmara, UnB	196	450.000	O outro diário de Che Guevara	matéria "Eles estão com fome", de Eurico Andrade, fotos de Jorge Butsuem (146-160), texto de apresentação p. 145
30	setembro	Câmara, Senado, UnB	212	450.000	EUA — Os negros querem esta liberdade	Edição Senado muito desfalcada
31	outubro	Câmara, UnB	212	450.000	A igreja vive um drama: celibato	Edição sobre mudança de tamanho, para 23 x 29,7
32	novembro	Câmara, UnB	228	450.000	Carlos Lacerda nos Estados Unidos: as eleições e os candidatos	
33	dezembro	Câmara, UnB	260	445.000	Este rosto não existe mais	Subtítulo: Entrevista exclusiva com Luís Carlos Prestes [edição UnB desfalcada, exatamente desta matéria]

1969

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
34	janeiro	Câmara, UnB	164	435.000	Câncer: a última batalha	matéria sobre Barão de Itararé (130-138)
35	fevereiro	Câmara, UnB	156	435.000	Maconha: guerra ao traficante	texto de Adoniran Barbosa: Um senhor piquenique! (100-106)
36	março	Câmara, UnB	180	405.000	Ugo Orlandi: "Meu coração vai bem, obrigado" Maternidade: A vida começa assim Velhos: o novo desafio Kid Jofre: "Meu filho volta a lutar"	
37	abril	Câmara, UnB	180	405.000	Vietnam: uma criança ferida espera a paz	
38	maio	Câmara, UnB	228	405.000	Ted Kennedy: o destino de ser presidente	
39	junho	Câmara, UnB	188	405.000	NÃO. São os dias da contestação: Americanos dizem não a Washington; Comunistas dizem não a Moscou; Católicos dizem não ao Vaticano. Veja por quê.	
40	julho	Câmara, UnB	180	365.000	A grande batalha do amor	
40-A	julho	Câmara, Senado	22	Não ind.	Eis sua viagem à lua	edição extra a respeito da viagem espacial à Lua, mostra todo o processo. Custou NCr\$ 3,00
41	agosto	Câmara, UnB	188	365.000	Os fanáticos do terror (nosso repórter viu o Al Fatah)	
42	setembro	Câmara	212	385.000	Afinal, o que querem os estudantes? Resultado de um grande Inquérito	
43	outubro	Câmara, UnB	196	Não ind.	Tostão. Vice-rei no México	
44	novembro	Câmara, UnB	196	Não ind.	Segundo casamento: o amor proibido	
45	dezembro	Câmara, UnB	212	Não ind.	Pesquisa: que tal o seu homem?	

1970

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
46	janeiro	Câmara, UnB	172	Não ind.	As crianças julgam os adultos	Matéria de José Carlos Marão: "A turma do Pasquim" (118-128)
47	fevereiro	Câmara, UnB	148	Não ind.	Pesquisa-resposta: O homem julga a mulher brasileira	Matéria de Audélio Dantas e Talvani Guedes: "Neste minuto morre uma criança" (26-35)
48	março	Câmara, UnB	150	Não ind.	A vida corajosa	
49	abril	Câmara, Senado, UnB	148	Não ind.	Unisex é mais que moda	[Edição do Senado muito desfalcada]
50	maio	Câmara, Senado	148	Não ind.	Um país chamado nordeste Entre na escola maternal Racismo: África do Sul Trabalho duro: Mina de Ouro	títulos sobre quatro fotos na página
51	junho	Câmara, UnB	140	Não ind.	Maconha nas escolas	
52	julho	Câmara, UnB	180	Não ind.	A terra da gente	
52-A	julho	Senado, UnB	144	Não ind.	O Brasil cresce	suplemento especial sobre economia em crescimento no Brasil
53	agosto	Câmara, Senado, UnB	140	Não ind.	As paixões do homem: 17 coisas que fazem a felicidade do brasileiro	
54	setembro	Câmara, UnB	156	Não ind.	Dinheiro. 50 páginas com milionários, novas maneiras de ganhar, empregos, coisas caras, jogos e até um crime de morte.	
55	outubro	Câmara, UnB	164	Não ind.	Televisão. Clic: aplausos e valas, o bom e o medíocre, presente e futuro. Clic.	
56	novembro	Câmara, Senado, UnB	164	Não ind.	Adolescente. Ela ama, vive, desafia cada vez mais cedo	
57	dezembro	Senado, UnB	180	Não ind.	Sexo: A nudez atrapalha as crianças?	

1971

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
58	janeiro	Câmara, UnB	132	Não ind.	Pelé. Como viverá este velho	
59	fevereiro	Câmara, UnB	132	Não ind.	O maior concurso de fotos do Brasil	
60	março	Câmara, Senado, UnB	130	Não ind.	Vendam o Brasil Já me aceitam para casar As cartas de Caetano	três chamadas abaixo de três fotos
61	abril	Câmara, UnB	144	Não ind.	Ela diz uma coisa e faz outra. Lella Diniz de verdade	luta de Muhammad Ali narrada por Norman Mailer e fotografada por Frank Sinatra Roteiro aparece ao final da edição
62	maio	Câmara, Senado, UnB	152	Não ind.	O inimigo é o homem	Subtítulo (acima do tit.): Oriana Fallaci prevê a guerra das mulheres
63	junho	Senado, UnB	148	Não ind.	O strip-tease de Marília Pera	Subtítulo (acima do tit.): Ela é cafona mesmo?
64	julho	Câmara, Senado, UnB	140	Não ind.	Preto é a cor!	
65	agosto	Câmara, Senado, UnB	140	Não ind.	Fantástico: O cérebro sob controle	
66	setembro	Câmara, UnB	140	Não ind.	China: Pode entrar, sr. Nixon	
67	outubro	Câmara, Senado, UnB	328	Não ind.	Amazônia	[tiragem de cerca de 300 mil, segundo Victor Civita na edição de maio 1972]
68	novembro	Câmara, Senado, UnB	128	Não ind.	O cérebro anormal de Chico Xavier	
69	novembro	Câmara, UnB	52	Não ind.	Suplemento. Especial: O retrato do Brasil	resultado do concurso fotográfico promovido pela revista, com publicação das fotos vencedoras
70	dezembro	Câmara, Senado, UnB	148	Não ind.	Nosso cérebro visto por dentro - 34 fotos sensacionais	

1972

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
70	janeiro	Câmara, UnB	150	Não ind.	Arte moderna. Uma semana faz 50 anos	
71	fevereiro	Câmara, UnB	136	Não ind.	Chico Buarque: a razão do sucesso	
72	março	Câmara, UnB	132	Não ind.	O vale da esperança	
73	abril	Câmara, UnB	148	Não ind.	O país das 200 milhas	
74	maio	Senado	288	Não ind.	Nossas cidades	
75	junho	UnB	132	Não ind.	Dina Sfat. Mãe, rebelde, mulher	
76	julho	UnB	116	Não ind.	Uma escola rebelde. Esta criança declarou guerra ao asfalto	
77	agosto	UnB	132	Não ind.	Nossos bosques tinham mais vida	
78	setembro	Câmara, UnB	132	Não ind.	A explosão tecnológica. Do campo ao computador, novo grito de independência	
79	outubro	Câmara, Senado	148	Não ind.	Os EUA na hora da decisão	equipe especial para esta edição: Milton Coelho, Hamilton Ribeiro, Marinho de Azevedo, Fernando Guimarães e L.F. Mercadante
80	novembro	Câmara, Senado	264	Não ind.	Nordeste	
81	dezembro	Câmara, Senado, UnB	140	Não ind.	Exclusivo: como o Brasil escapou do Vietnã	Matéria de capa de Marcos Sá Correa (66-72)

1973

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
82	janeiro	Câmara, Senado, UnB	108	Não ind.	Nossos jovens são quadrados	
83	fevereiro	Câmara, UnB	108	Não ind.	Rio, ex-capital federal	
84	março	Câmara, Senado, UnB	108	Não ind.	Quanto pesa o imposto de renda?	
85	abril	Câmara, UnB	108	Não ind.	Quem tem medo da impotência?	Um ano em busca dos gigantes, texto e fotos de Luigi Mamprin, que acompanhou os Vilas Boas
86	maio	Câmara, UnB	108	Não ind.	O passado está na moda	
87	junho	Câmara, UnB	108	Não ind.	O pecado hoje	Fernando Sabino entrevista Hitchcock (76-78)
88	julho	Câmara, UnB	108	Não ind.	O pantanal (uma reportagem com 36 páginas e mapa especial)	
89	agosto	Câmara, UnB	108	Não ind.	Hitler: a história sem as lendas	
90	setembro	Câmara, UnB	108	Não ind.	O dia em que Mussolini Calu	
91	outubro	Câmara, Senado, UnB	132	Não ind.	Uma nova maneira de curar	a partir deste número, formato menor: 21 x 27,3
92	novembro	Câmara, Senado, UnB	132	Não ind.	Novas fórmulas para o sucesso	
93	dezembro	Câmara, UnB	132	Não ind.	Ainda precisamos do Papai Noel?	

1974

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
94	janeiro	Senado, UnB	116	Não ind.	Como você pode: viver cem anos melhorar sua memória aumentar a inteligência do seu filho Usar melhor o seu tempo Salvar vidas na hora do perigo Economizar dinheiro	
95	fevereiro	Câmara, UnB	116	Não ind.	Vença a tentação de comer demais	
96	março	Câmara, UnB	116	Não ind.	Não abuse dos antibióticos	
97	abril	Câmara, UnB	132	Não ind.	O outro Cristo	
98	maio	Câmara, Senado, UnB	132	Não ind.	Este macaco aprendeu a falar	
99	junho	Câmara, UnB	132	Não ind.	Os fantásticos poderes da mente	
100	julho	Câmara, UnB	116	Não ind.	A volta do Diabo	
101	agosto	Câmara, UnB	116	Não ind.	Como você pode vencer a inflação	
102	setembro	Câmara, UnB	116	Não ind.	Transforme sua agressividade em sucesso	
103	outubro	Câmara, UnB	116	Não ind.	Sexo: o que os jovens querem saber	
104	novembro	Câmara	116	Não ind.	A misteriosa luz que envolve o seu corpo	
105	dezembro	Câmara, UnB	116	Não ind.	Não deixe que as preocupações o esmaguem	

1975

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
106	janeiro	Câmara, UnB	116	Não ind.	O fantástico futuro do homem	Entrevista de Rian, a caricaturista (98-101)
107	fevereiro	Câmara, UnB	116	Não ind.	Sexo no jardim de infância	
108	março	Câmara, UnB	116	Não ind.	O poder do sonho. Ele é seu melhor amigo	
109	abril	Câmara, UnB	116	Não ind.	Especial. Os fatos da vida. Uma enciclopédia da evolução do homem	
110	maio	Câmara, UnB	116	Não ind.	Comida, artigo de luxo. Como se defender dos intermediários	
111	junho	Câmara, UnB	116	Não ind.	Auto-sugestão. O segredo para uma vida melhor	[falta parte da capa na edição UnB]
112	julho	UnB	116	Não ind.	Não vá na conversa das imobiliárias. Aprenda os truques, defenda seu dinheiro	
113	agosto	Senado, UnB	116	Não ind.	Um cigarro contra a asma. Os segredos das ervas que curam	
114	setembro	UnB	108	Não ind.	[capa falta pedaço, exatamente onde está o título]	
115	outubro	UnB	116	Não ind.	Homem ou mulher? Saiba usar o que você tem do sexo oposto	
116	novembro	UnB	116	Não ind.	Esta dieta pode salvar sua vida	
117	dezembro	Senado	116	Não ind.	Neste Natal adote uma criança	

1976

número	mês	acervo	número de páginas	tiragem	título da capa	importante
118	janeiro	Câmara	116	Não ind.	1976 excepcional! Revelados os segredos de Golda Meir. Escolha o sexo dos seus filhos. Os quatro assassinos de Kennedy. Plínio Marcos: as "mumunhas" do futebol	
119	fevereiro	Nem Senado, nem UnB, nem Câmara				
120	março	Nem Senado, nem UnB, nem Câmara				

CRONOLOGIA DE REVISTAS BRASILEIRAS

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1808	Correio Braziliense	Armazém Literário	Londres	1808	mensal				conto direto, edição fac similar
1812	As Variedades	ou <i>Essaio de Literatura</i>	Salvador	1812				segundo <i>Revista no Brasil</i> , 16, o editor chamava-se Manoel Antonio da Silva Serva	<i>Revista no Brasil</i> : 232
1813	O Patriota	<i>Jornal Literário, Político e Mercantil</i>	Rio de Janeiro	dez. 1814		Impressão Régia	av. \$800, sem. 4\$000		<i>Revista no Brasil</i> : 112, 232
1822	Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura			1822					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1824	Jornal Científico, Econômico e Literário	ou <i>Coleção de várias peças, memórias, relações, visões, poesias, anedotas</i>		1826					<i>Revista no Brasil</i> : 112, 232
1827	O Espelho Diamantino	<i>Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas Dedicado as Senhoras Brasileiras</i>	Rio de Janeiro	1828				primeira revista feminina no país, segundo <i>Revista no Brasil</i> : 157	<i>Revista no Brasil</i> : 157, 232
1828	Revista Semanária dos Trabalhos Legislativos da Câmara dos Senhores Deputados		Rio de Janeiro	1828		Tipografia do Diário			<i>Revista no Brasil</i> : 232
1830	O Amigo das Letras		São Paulo	1830					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1830	O Beija-flor	<i>Anais Brasileiros de Ciência, Política, Literatura etc. etc.</i>	Rio de Janeiro	1830		Tipografia de Gueffier			<i>Revista no Brasil</i> : 112, 232
1831	Espelho das Brasileiras		Recife	1831				segunda revista feminina no país, segundo <i>Revista no Brasil</i> : 158	<i>Revista no Brasil</i> : 158, 232
1885	Semanário de Saúde Pública			1885				depois <i>Revista Médica Fluminense, Revista Médica Brasileira, Anais de Medicina Brasileira e Anais Brasileira de Medicina</i>	<i>Revista no Brasil</i> : 232
1831	Semanário Político, Industrial e Comercial do Rio de Janeiro		Rio de Janeiro	1831					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1833	Revista da Sociedade Filomática		São Paulo	dez. 1833	mensal	Tipografia do Novo Farol Paulista	1\$500, assinatura trimestral		Freitas, 1915: 381; Amaral, 1968: 127; <i>Revista no Brasil</i> : 232
1834	O Auxiliador da Indústria Nacional	ou <i>Coleção de Memórias e Notícias Interessantes</i>		1892	mensal	Tipografia de J.F. Torres			<i>Revista no Brasil</i> : 232
1834	A Mutuca Picante			1835					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1836	Niterói	<i>Revista Brasileira, Ciências, Letras e Paris Artes</i>	Letras e Paris	1836		Dauvin et Fontaine, Libraires			<i>Revista no Brasil</i> : 112, 232

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1837	Museu Universal	<i>Jornal das famílias brasileiras</i>		1844			5320	Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 123, primeira a ter ilustração	<i>Revista no Brasil</i> : 67, 123, 232
1839	Gabinete de Leituras, Serões da Família Brasileira		Rio de Janeiro	1839					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Revue Brésilienne		Rio de Janeiro	1841					Süssekind, 1990: 82
	Revista Nacional e Estrangeira		Rio de Janeiro	1841					
	Revista Trimestral de História e Geografia	<i>Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i>	Rio de Janeiro	2007 [continua]		Tipografia da Ass. do Despertador		depois será <i>Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i> , a mais antiga ainda em circulação	<i>Revista no Brasil</i> : 22, 112, 115, 232
	Correio das Modas			1840					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1840	Revue Française		Rio de Janeiro						
1841	Espelho das Belas			1842					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1843	Minerva Brasileira		Rio de Janeiro	1845		Tipografia de J. e S. Cabral			<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Espelho Fluminense	<i>ou Novo Gabinete de Leitura</i>		1843					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1844	Revista Médica Brasileira		Rio de Janeiro				assinat. anual: 6\$000		Lajolo & Zilberman, 1996: 316
	A Lanterna Mágica	<i>Periódico Píctico-Filosófico</i>	Rio de Janeiro	1845	semanal		ass. trim.: 2\$000	Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 124, primeira a ter caricatura	Belluzzo, 1992: 209; Fonseca, 1999: 209; <i>Revista no Brasil</i> : 124, 213, 232
1845	Ostensor Brasileiro	<i>Jornal Literário e Pictorial</i>	Rio de Janeiro	1846					<i>Revista no Brasil</i> : 27, 123, 232
	O Recreador Mineiro			1848					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1848	Íris		Rio de Janeiro	1849					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Museu Pictoresco, Histórico e Literário			1848					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	A Religião			1850					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Revista Comercial			1872					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1849	O Beija Flor			1852					<i>Revista no Brasil</i> : 232

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1849 (conv.)	Guanabara			1856				segundo <i>Revista no Brasil</i> : 115, as datas de início e fim da revista são 1850-1855	<i>Revista no Brasil</i> : 115
	A Marmota na Corte			1852					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1850	O Belo Sexo			1851					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Periódico dos Pobres			1856					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1851	Revista Mensal do Ensino Filosófico Paulistano		São Paulo	1861	mensal	Tipografia Litoral			Amaral, 1968: 128; Cruz, 2000: 53; Freitas, 1915: 425-6; <i>Revista no Brasil</i> : 232
1852	O Jornal das Senhoras			1855					<i>Revista no Brasil</i> : 158, 232
	Marmota Pluminosa		Rio de Janeiro	1857					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1853	Ensaio Literário do Ateneu Paulistano		São Paulo	1863	mensal	Tipografia Liberal (1853); Tipografia Literária (1854); Tipografia Dois de Dezembro (1856-1859); Tipografia Imparcial (1860); Tipografia Liberal (1861-1863)		Segundo Freitas, 1915: 431-7, primeira publicação é de 1854. Segundo Amaral, 1968: 129, primeira publicação é 7 set. 1852	Amaral, 1968: 129; Cruz, 2000: 53; Freitas, 1915: 431-7
1854	Ilustração Brasileira			1855					Fonseca, 1999: 211; <i>Revista no Brasil</i> : 127, 128, 232
	L'Irta Italiana			1856				publicação bilingüe	
1855	Revista Brasileira [fase 1]	Jornal de Literatura, Teatros e Indústria	Rio de Janeiro			Tipografia Dois de Dezembro			<i>Revista no Brasil</i> : 232
	O Brasil Ilustrado			1856					Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 232, 1ª fase é de 1857 a 1861
1856	Revista Brasileira [fase 2]		Rio de Janeiro	1861					Fonseca, 1999: 211; <i>Revista no Brasil</i> : 65, 123, 146, 147-8, 157, 232
1857	O Brasil Artístico	Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro						
	Revista Paulistana	Jornal Científico, Literário e nobreza	São Paulo		semanal	Tipografia Literária	5\$000 (capital) / 6\$000 (p/ for) assinatura (48 rs.)		Freitas, 1915: 455
	A Marmota			1861					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1858	O Universo Ilustrado			1859				1858 publicou litografia de Ferreira da Silva que mostra a princesa Isabel	<i>Revista no Brasil</i> : 66, 232

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1859	Revista Popular			1862 [segundo Fonseca, até 1876, segundo <i>Revista no Brasil</i> : 232, até 1878]	mensal			Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 232, mudou de nome depois para <i>Jornal das Famílias</i>	Fonseca, 1999: 216; <i>Revista no Brasil</i> : 232
	Revista da Academia de S. Paulo		São Paulo	mai. 1859	quinzenal	Tipografia Dois de Dezembro			Freitas, 1915: 465. Amaral, 1968: 130
	Ensaio da Sociedade Brasileira		São Paulo			Tipografia Literária			Freitas, 1915: 467
	O Charivari Nacional			set. 1859				a partir de 1862, título passa a ser <i>Charivari</i> . Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 213, durou de jul. a set. 1859 e <i>Charivari</i> é outra revista	Fonseca, 1999: 217; <i>Revista no Brasil</i> : 213, 232
	O Espelho			1860					<i>Revista no Brasil</i> : 232
1860	Revista do Instituto Científico			1864					
	Semana Ilustrada		Rio de Janeiro	1876					Fonseca, 1999: 216; <i>Revista no Brasil</i> : 233
	Revista Dramática		São Paulo		semanal		15000 assinatura mensal		Amaral, 1968: 130; Freitas, 1915: 471
	O Calendoscópio		São Paulo	22 set. 1860	mensal				Freitas, 1915: 470
	Trabalhos Literários da Associação "Amor à Ciência"		São Paulo			Tipografia Imparcial			Freitas, 1915: 472
1862	Anais do Ensino Acadêmico		São Paulo						Amaral, 1968: 130
	Revista Mensal do Instituto Científico		São Paulo						Amaral, 1968: 130
	Revista Jurídica		São Paulo						Amaral, 1968: 130
	Belo Sexo			1862					<i>Revista no Brasil</i> : 233
	O Charivari			1862					<i>Revista no Brasil</i> : 233
	O Futuro			1863					<i>Revista no Brasil</i> : 233
1863	Jornal das Famílias	<i>Publicação Ilustrada, recreativa, artística etc.</i>	Rio de Janeiro	1878					<i>Revista no Brasil</i> : 232
	Revista Mensal		Rio de Janeiro						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1843 (cont.)	Revista do Clube Acadêmica		São Paulo						Amaral, 1968: 130
	Revista da Academia Liberdade		São Paulo						Amaral, 1968: 130
	Revista da Associação Tributo às Letras		São Paulo	1866					Amaral, 1968: 130; Revista no Brasil: 233
	Bazar Volante		Rio de Janeiro	28 abr. 1867		Oficina Litográfica e Tipográfica de Eduardo Rensburg		mudou de nome, em abr. 1867, para <i>O Arlequim</i>	Fonseca, 1999: 205, 215; Revista no Brasil: 233
	Merrimac			1864					Revista no Brasil: 233
1864	Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano		Recife?						
	Diabo Coxo		São Paulo	24 nov. 1865					Fonseca, 1999: 212; Revista no Brasil: 233
	O Futuro			1864					Revista no Brasil: 233
	A Imprensa Evangélica			1891					Revista no Brasil: 233
	O Médico do Povo			1882				Segundo <i>Revista no Brasil: 233</i> , depois virou <i>Brasil Histórico</i>	Revista no Brasil: 233
	Paraguai Ilustrado!			1865					Revista no Brasil: 233
1866	Cabrito		São Paulo	29 de setembro de 1867	semanal		\$500		Fonseca, 1999: 212; Revista no Brasil: 233
	Paestra Acadêmica		São Paulo						Amaral, 1968: 131
	A peçotilha do Tio Ignacio das Mercês			1867					Revista no Brasil: 233
	O Recife Ilustrado		Recife	1867					Revista no Brasil: 233
1867	O Arlequim		Rio de Janeiro	1867	semanal		\$50000 crm.	chamava-se <i>Bazar Volante</i>	Belluzzo, 1992: 211; Fonseca, 1999: 217; Revista no Brasil: 81, 233
	Be-Te-Cian			1871					Revista no Brasil: 186, 200, 202, 233
1868	A Vida Fluminense [fase 1]		Rio de Janeiro	1875 (1876, segundo Fonseca, 1999: 217)				mudou de nome, em mar. 1876, para <i>Figaro</i> . Primeira HQ com enredo e personagens: 'As Aventuras de Nho-Quim', de Angelo Agostini, em 1869	Fonseca, 1999: 217; Revista no Brasil: 146, 233

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1849	O Mosquito	<i>Journal caricato e crítico</i>	Rio de Janeiro	1875 [segundo Fonseca, 1999: 218 e <i>Revista no Brasil</i> : 233, 233]					Fonseca, 1999: 217; <i>Revista no Brasil</i> : 159, 233
	Revista Mensal da Sociedade do Parthenon Literário			1877					<i>Revista no Brasil</i> : 233
1870	O Novo Mundo	<i>Periódico Ilustrado do Progresso da Idade</i>	Nova York	1875 [segundo <i>Revista no Brasil</i> : 233, 1878]				segundo <i>Revista no Brasil</i> : 66, circulava em 1876	
	O Bincúculo								Fonseca, 1999: 214
	A Comédia Social		Rio de Janeiro	1871	semanal				Fonseca, 1999: 213; <i>Revista no Brasil</i> : 11, 233
	O Lobisomem			1871					<i>Revista no Brasil</i> : 233
1871	Revista do Ensaio Literário		São Paulo						Amaral, 1968: 131
	O Sexo Feminino	<i>Semanário dedicado aos Interesses da mulher</i>	Campanha (MG)					Em seguida ao primeiro número, redação muda para o Rio de Janeiro	<i>Revista no Brasil</i> : 158, 232
	A América Ilustrada			1886					<i>Revista no Brasil</i> : 233
	O Mundo da Lua			1871					<i>Revista no Brasil</i> : 233
1872	La Saison			1904				depois, <i>A Estação</i>	<i>Revista no Brasil</i> : 233
1873	A Crença		São Paulo						Cruz, 2000: 52
	O Tribuno		São Paulo						Cruz, 2000: 52
	Labarum	<i>Órgão da Associação Literária e Científica do 1º Ano</i>	São Paulo						Cruz, 2000: 52
	Arquivo Contemporâneo	<i>Periódico Ilustrado</i>	Rio de Janeiro	1873				n. av.: 15500, as. trim.: 65000	<i>Revista no Brasil</i> : 112, 113
	O Domingo			1875					<i>Revista no Brasil</i> : 233
	O Sexo Feminino		Rio de Janeiro	1876					<i>Revista no Brasil</i> : 233
1874	Mefistófeles			1875					<i>Revista no Brasil</i> : 233

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1875	Hores Vegas								
	O Mequetrefe		Rio de Janeiro	1893					Fonseca, 1999: 217; Revista no Brasil: 68-9, 233
	O Diabo e Quatro			1879					Revista no Brasil: 233
1876	Revista Ilustrada		Rio de Janeiro	1898 [segundo Fonseca, 1999: 212, 218, data correta é 1891]	semanal				Belluzzo, 1992: 212; Fonseca, 1999: 212, 218
	O Fíguro	Folha Ilustrada	Rio de Janeiro	1878			ass. trim.: 55000, sem.: 95000, an.: 165000		Revista no Brasil: 126, 233
	O Polichinello		São Paulo						Cruz, 2000: 54
	A Academia de São Paulo	Órgão dos Estudantes de São Paulo	São Paulo		Indefinida		\$200 (avulso), 55000 (assinat. anual)		Cruz, 1997: 37
	O Ganganelli			1876					Fonseca, 1999: 218; Revista no Brasil: 233
	Ilustração Brasileira			1878					Revista no Brasil: 233
1877	Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras		Santos/São Paulo	1878					Amaral, 1968: 131
	Past!			1877				segundo Revista no Brasil: 233, grafia do nome é <i>Past!!!</i>	Fonseca, 1999: 218; Revista no Brasil: 233
	O Diabrete			1877					Fonseca, 1999: 218; Revista no Brasil: 233
	A Comédia Popular			1878					Revista no Brasil: 233
	A Escola			1878					Revista no Brasil: 233
1878	O Besouro		Rio de Janeiro	1879					Revista no Brasil: 233
	Revista da Sociedade Fênix Literária		Rio de Janeiro	Jul. de 1879	mensal				Revista no Brasil: 233
	O Economista Brasileiro			1880					Revista no Brasil: 233

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1878 (cont.)	A Lanterna			1878					Revista no Brasil: 233
	Zigue-Zigue			1878					Revista no Brasil: 233
1879	Revista Brasileira [fase 3]		Rio de Janeiro	1881				segundo Revista no Brasil: 233, essa é fase 2	Revista no Brasil: 233
	A Estação	Jornal Ilustrado para a Família	Rio de Janeiro				as. an.: 125000 [preço no Machado de Assis publicou 37 contos e, em folhetim, n. 16, imagem reproduzida em Revista		Revista no Brasil: 150, 161
	A Infância			1879					Revista no Brasil: 233
	A Mãe de Família			1888					Revista no Brasil: 233
	Revista de Engenharia			1891					Revista no Brasil: 233
1880	O Abolicionista			1881					Revista no Brasil: 233
	A Estação	Suplemento Literário		1904					Revista no Brasil: 233
	Binóculo			1882					Revista no Brasil: 233
1881	O Boêmio			1881					Revista no Brasil: 233
	Diabo a Quatro			1881	semanal				Fonseca, 1999: 222; Revista no Brasil: 27, 233
	Ilustração Paulista		São Paulo	1881					Revista no Brasil: 233
1882	A Penna		São Paulo						Cruz, 2000: 88
	Lanterna Mágica			1909					Revista no Brasil: 233
1883	Gazeta Literária		Rio de Janeiro	31 dez. 1884	quinzenal, irregular				
	O Cara Duro			1883					Revista no Brasil: 233
	A Imigração			1891					Revista no Brasil: 233
	A Lente			1885					Revista no Brasil: 233
1884	O Mandarim		Rio de Janeiro						Assis, s.d.

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1884 (cont.)	Galeria Contemporânea de Brasil			1884					Revista no Brasil: 233
	O Menicéulo			1884					Revista no Brasil: 233
	Voz da Verdade			1885					Revista no Brasil: 233
1885	A Semana		Rio de Janeiro	1875					Revista no Brasil: 233
	Barrista das Novas		São Paulo						Armaral, 1948: 131
	Revista Republicana			1886					Revista no Brasil: 233
	A Vespa			1885					Revista no Brasil: 233
1886	Rataplan			1886					Fonseca, 1999: 272; Revista no Brasil: 233
	O Brasil Contemporâneo			1887					Revista no Brasil: 233
	Cryphus			1886					Revista no Brasil: 233
	A Vida Moderna			1887					Revista no Brasil: 233
1887	A Ferpa		São Paulo						Crus, 2000: 89
	Galeria Ilustrada		São Paulo						Crus, 2000: 111
	Brasil Ilustrado			1887					Revista no Brasil: 233
	Brasil Médico			1905					Revista no Brasil: 233
	Revista do Clube de Engenharia			1932					Revista no Brasil: 233
1888	Brasil Contemporâneo		São Paulo						Crus, 2000: 112
	A Família	Journal Literário		1894				diretora era irmã do poeta Alvares de Azevedo	Revista no Brasil: 158; 161, 233

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1888 (cont.)	A Platéia			1890					Revista no Brasil: 233
	Revista Democrática			18887					Revista no Brasil: 233
	O Tira-Dentes			1888					Revista no Brasil: 233
1889	Echo Phonographico								
	Revista Mercúrio		Rio de Janeiro						
	A Quinzena Paulista	Letras e Artes	São Paulo						Revista no Brasil: 233
	Revista Sul-Americana	bibliografia brasileira, ciências, letras e artes	Rio de Janeiro	31 dez. 1889	quinzenal				Revista no Brasil: 233
	A Rua do Ouvidor		Rio de Janeiro	1913					
	O Sexo Feminino [fase 2]			1890				depols, O Quinze de Novembro do Sexo Feminino	Revista no Brasil: 233
	Vida Fluminense [fase 2]			1890					Revista no Brasil: 233
1890	A Arte		São Paulo						
	A Camélia		São Paulo						Cruz, 2000: 100
	O Cenáculo	quinzenário paulista	São Paulo		quinzenal [7]				
	Jornal das Demas		São Paulo						Cruz, 2000: 97
	A Vida Ilustrada		São Paulo						Cruz, 2000: 111
	F.F. e R.R.			1891					Revista no Brasil: 233
1891	France au Brésil							em francês	
	Revista Literária	publicação semanal	São Paulo						
1892	L'Écho du Brésil							em francês	
	O Pão			1896					Revista no Brasil: 233

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1892 (cont.)	A Publicidade								Revista no Brasil: 233
1893	Ilustração Peuliza		São Paulo	1893 (?)					Revista no Brasil: 233
	O Álbum		Rio de Janeiro	1895					Revista no Brasil: 90, 233
	Revista Moderna		São Paulo						
	O Badalo			1894					Revista no Brasil: 183, 233
1894	O Progresso							bilíngüe: francês e português	
	Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia		Salvador?						
	A Ilustração								Revista no Brasil: 233
	Revista Contemporânea			1896					Revista no Brasil: 233
1895	Revista Brasileira [fase4]		Rio de Janeiro	1899				segundo Revista no Brasil: 233, fase 3	Revista no Brasil: 233
	Don Quixote		Rio de Janeiro	1903					Revista no Brasil: 84-5, 233
	Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo		São Paulo						
	Caixeiro Viajante	órgão de propaganda comercial	São Paulo						
	A Cigarra		Rio de Janeiro	1896					Fonseca, 1999: 219; Revista no Brasil: 233
	A Bruxa		Rio de Janeiro	[11 meses]				Segundo Revista no Brasil: 233, ano de início é 1896	Fonseca, 1999: 219; Revista no Brasil: 233
	O Masequito		Belém	[em circulação em 1869]					Fonseca, 1999: 223
	Rio-Revista			1895					Revista no Brasil: 233
1896	Revue du Brésil		Paris		bimemstral			trilingüe: francês, italiano e espanhol	
	Revista Moderna		Paris						
	A Bicicleta		São Paulo						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1896 (cont.)	Autoridade	<i>Journal semanal, órgão do Club Monarquista</i>	São Paulo						
	A Paulicéia		São Paulo						
	Revista Azul		São Paulo						
	A Boêmia	<i>quinzenário ilustrado e literário</i>	São Paulo		quinzenal				
	A Banana	<i>periódico musical e desopilante</i>	São Paulo						
	Bogart	<i>Órgão Literário da Sociedade União Familiar 16 de Outubro</i>	São Paulo						
	A Nova Revista		Rio de Janeiro	set:1896	mensal				
	Almanaque d'O Estado de S. Paulo		São Paulo		anual	Redação: Rua 15 de Novembro, 58	distribuído gratuitamente aos assinantes do jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>		Cruz, 1997: 41-2
1897	Anel		São Paulo	1898					<i>Revista no Brasil: 233</i>
	A Mariposa		São Paulo						Cruz, 2000: 100
	A Mensageira		São Paulo	1900					Cruz, 2000: 97
	O Fim de Século			1898					<i>Revista no Brasil: 233</i>
	A Lavoura			2007 [continua]					<i>Revista no Brasil: 233</i>
	Revista Moderna			1898					<i>Revista no Brasil: 233</i>
1898	Revista do Museu Paulista		São Paulo						
	O Guarany	<i>publicação quinzenal da Associação Recreativa de Amadores Dramáticos</i>	São Paulo						
	Album das Meninas	<i>Revista Literária e Educativa deolcada às Jovens Brasileiras</i>	São Paulo	1900	mensal				Cruz, 2000: 97; Cruz 1997: 38

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODOCIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1898 (cont.)	O Mercúrio	Magazine para o Comércio, Indústria e Artes	Rio de Janeiro	1898	trimestral				Revista no Brasil: 127, 215, 233
	O Rio Rio		Rio de Janeiro	1916	semanal				Revista no Brasil: 183, 184, 233
	Jornal da Infância			1898					Revista no Brasil: 233
	Pallium			1900					Revista no Brasil: 233
	O Rio-Cru			1898					Revista no Brasil: 233
	Rua do Ouvidor			1912					Revista no Brasil: 233
1899	A Semana		São Paulo						
	Capital Paulista		São Paulo	1901 [segundo Revista no Brasil: 233, data é 1902]					Revista no Brasil: 233
	A Vida Ilustrada	semanário Ilustrado	São Paulo		semanal				
	A Máscara		Rio de Janeiro						
	O Bisturi		Rio Grande (RS)						Fonseca, 1999: 226
	O Gafanhoto		Santa Maria da Boca do Monte						Fonseca, 1999: 226
	Revista Contemporânea		Rio de Janeiro	1901					Revista no Brasil: 233
	Sai e Pimenta			1899					Revista no Brasil: 233
1900	A Piaçola		São Paulo						
	Revista da Semana	órgão de informação Ilustrado e popular	Rio de Janeiro	1962 [segundo Revista no Brasil: 234, data é 1959]			\$300	segundo Revista no Brasil: 129, trouxe a fotografia	Revista no Brasil: 44, 129, 234
	O Ifis		São Paulo						
	O Garoto	semanário burlesco	São Paulo		semanal				
	O Nabo	Dedicado ao belo sexo		1900	semanal		\$100		Revista no Brasil: 183, 184, 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1901	Ilustração Brasileira		Bordeaux/Paris	1902					Revista no Brasil: 234
	Fin do Século		São Paulo						
	O Mês		São Paulo						
	O Chromo		São Paulo		mensal				Cruz, 2000: 97
	A Phenix		São Paulo						Cruz, 2000: 138
	A Verdade		São Paulo						
	Iracema		São Paulo						
	Nova Cruzada		[Bahia]	1911					
	Rosa †		Rio de Janeiro	setembro					
	Arcádia Acadêmica		São Paulo						
	Acadêmico	Órgão Científico e Literário	São Paulo		Indefinida				Cruz, 1997: 37
	O Coló			1904					Revista no Brasil: 234
	O Ferrão			1901					Revista no Brasil: 183, 234
	Jolo Minhoca			1901					Revista no Brasil: 234
1902	A Época		São Paulo						
	O Eco Fonográfico		São Paulo	mais de dez anos					Cruz, 2000: 156
	O Malho		Rio de Janeiro	1954				deixou de circular entre 1930 e 1935. Segundo Fonseca, 1999: 224, 225, Raul e K. Lixto são fundadores. Segundo Fonseca, 1999: 220, 224, 225; Revista no Brasil: 71, 234	Fonseca, 1999: 220, 224, 225; Revista no Brasil: 71, 234
	A Semana		São Paulo	7					Revista no Brasil: 234
	O Aljavo	Órgão Literário e Humorístico	São Paulo		mensal	Redação: Rua Capitão Salomão, 11		distribuição gratuita	Cruz, 1997: 41

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODOCIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	NOTAS
1988 (cont.)	O Brasil		São Paulo						
	O Esportaman	Grupo do Clube de Esgrima Masamune Porto	São Paulo	1903	quinzenal		as. an. 105000		Revista no Brasil: 42, 234
	Revista de São Paulo		São Paulo						
	A Torquês		São Paulo						
	A Visão		São Paulo						
	Revista		Paulista Horizonte	1902					Revista no Brasil: 115, 234
	A Revista		São Paulo						Cruz. 2000: 100
	Revista de São Paulo	Jornal Mensalístico e Ilustrado	São Paulo	1903			\$100		Revista no Brasil: 183, 184, 234
	O Brasil			1903					Revista no Brasil: 234
	O Fimpeano			7					Revista no Brasil: 234
	Trabalho			1904					Revista no Brasil: 234
1903	A Visão Esportiva		São Paulo					nome anterior: Sportman	Cruz. 2000: 102
	Revista Esportiva		São Paulo						
	A Torquês		São Paulo						
	A Visão de Hoje		São Paulo						
	Visão	revista ilustrada de assuntos gerais, atualidades, arte e ciência	São Paulo						
	Paulista		São Paulo						
	A Esperança		São Paulo						
	Jornal da Tarde		São Paulo						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1905 (cont.)	Arca e Sport	semanário de reclame	São Paulo		semanal				
	O Lúcio		São Paulo						
	A Avenida		São Paulo	1905 [segunda Revista no Brasil: 234, data 6 1906]					Fonseca, 1977: 219, 222; Revista no Brasil: 234
	São Paulo Ilustrado		São Paulo		semanal				Crúz, ZIEDE: 107
	A Voz Maternal		São Paulo						Crúz, 2000: 97
	Filui		Rio de Janeiro		semanal				Fonseca, 1999: 224
	A Ilustração Brasileira			1905					Revista no Brasil: 234
	Vida Paulista		São Paulo	1905 (?)					Revista no Brasil: 234
1904	Rosa 1 (fase 2)			agosto					
	A Cena		São Paulo						Crúz, ZIEDE: 101
	Kálmós		Rio de Janeiro	1909					Revista no Brasil: 234
	France-Brésil	revue mensuelle de propagande industrielle et commerciale	São Paulo/Paris/Bordeaux		mensal				
	O Pequeno Pelegar		São Paulo	1905					Revista no Brasil: 234
	O Mecan- [sic]		São Paulo						
	Revista de Engenharia		São Paulo						
	Vere Cruz		São Paulo						
	Mercúrio	órgão mensal de propaganda comercial	São Paulo		mensal				
	Mercúrio	periódico de apoio aos comerciantes e industriais paulistas	São Paulo						
	Antarctica Ilustrada	revista semanal, literária, comercial e esportiva	São Paulo		semanal				

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1904 (cont.)	Renascerça		Rio de Janeiro	1908					Revista no Brasil: 116, 234
	Os Anéis		Rio de Janeiro	outubro de 1906					
	O Albor	<i>Revista Literária, Noticiosa e Comercial</i>	São Paulo		Indefnida	Tipografia Cunha & Irmão			Cruz, 1997: 38
	Revista Forense								Revista no Brasil: 234
1905	Zig-Zag		São Paulo						
	Anima		São Paulo						Cruz, 2000: 125
	Ilustração Brasileira		São Paulo/Paris						
	Arara	<i>Semanário crítico, humorístico, e de caricatura</i>	São Paulo	1907	semanal				Revista no Brasil: 26, 27, 204, 234
	O Galato		São Paulo						Cruz, 2000: 89
	A Revista Moderna								
	Figuras & Figurões [fase 1]	<i>Semanário Magazine Ilustrado</i>	Rio de Janeiro	1905	semanal				Revista no Brasil: 234
	Diário dos Mensageiros	<i>Órgão dos Interesses Gerais e Especialmente do Comércio</i>	São Paulo						
	Arco Iris		São Paulo						
	Ideal Sport		São Paulo						Cruz, 2000: 102
	Iris	<i>Revista Mensal de Letras, Ciências e Artes dedicada às famílias e mocidade das escolas</i>	São Paulo		mensal				
	Vida Moderna		São Paulo	em circulação em 1921					
	Mercúrio	<i>periódico literário e comercial</i>	São Paulo						
	Novidade		São Paulo						
	O Tico-Tico		Rio de Janeiro	1959					Revista no Brasil: 146-7, 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1905 (cont.)	Sul Americana		São Paulo						
	A Nova	revista mensal de letras e artes	São Paulo	1910	mensal				
	A Cidade de São Paulo	semanário republicano e científico	São Paulo		semanal				
	Vida Paulista		São Paulo						
	Aurora	revista mensal de crítica social e literatura	São Paulo		mensal				
	A Mensa		São Paulo						
	Vita		São Paulo						Cruz, 2000: 125
	Leitura para Todos (fase 1)			1915					Revista no Brasil: 234
1906	São Paulo Magazine	revista brasileira e universal de atualidades, arte, literatura, viagens, sport, agricultura e indústrias	São Paulo	1906 (?)					Revista no Brasil: 234
	Universo	revista literária	São Paulo						
	O Mercúrio	órgão comercial de propaganda	São Paulo						
	O Criador Paulista		São Paulo						
	O Bromofórmio		São Paulo						
	Verdades		São Paulo						
	Nenê	Jornal de infância	São Paulo	7					Revista no Brasil: 234
	Imprensa Acadêmica		São Paulo					mudou o nome para Revista Nova em 1907	
	O Internacional		São Paulo						Cruz, 2000: 100
	O Prelúdio		São Paulo						Cruz, 2000: 101
	Telescópio		São Paulo						Cruz, 2000: 156

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1986 (cont.)	O Êmpata	Semanário ilustrado, pitoresco, epigramático e humorístico	Rio de Janeiro	1906	semanal				Revista no Brasil: 185, 234
	Sportman			1925				depois, <i>A Vida Moderna</i>	Revista no Brasil: 234
	Vida Galante			1907					Revista no Brasil: 234
1987	Floreal		Rio de Janeiro	1908	bimessal				Revista no Brasil: 115-6, 234
	CH-CH		São Paulo	1909					Cruz, 2000: 105. Revista no Brasil: 234
	Revista Fotográfica	primeiro e único jornal de fotografia do Brasil						segundo Revista no Brasil: 234, data de início é 1908	Revista no Brasil: 234
	Cavata		Rio de Janeiro	1983 [segundo Revista no Brasil: 234, data é 1960]				De acordo com Niemeyer, 2002: 207, data de início é 1908. Segundo Fonseca, 1999: 220, também 1908	Niemeyer, 2002: 207; Fonseca, 1999: 220; Revista no Brasil: 234
	O Estímulo		São Paulo						Cruz, 2000: 99
	Fon-Fon		Rio de Janeiro	28 dez. 1945 [segundo Revista no Brasil: 234, data é 1958]					Fonseca, 1999: 220. Revista no Brasil: 31, 45, 70
	O Sul Americano		São Paulo						Cruz, 2000: 138
	Vida Moderna		São Paulo	1925					Cruz, 2000: 157
	Album Imperial	Quintzenário Político e Literário	São Paulo		quinzenal		15000 (avulso) e 205000 (assinatura anual)		Cruz, 1997: 39
	O Fafaninho			1908					Revista no Brasil: 234
	Vozes de Petrópolis		Petrópolis (RJ)	2007 [continua]				depois, Revista de Cultura Vozes	Revista no Brasil: 234
1908	O Fazendeiro	Revista mensal de agricultura, indústria e comércio. Dedicada especialmente aos interesses da lavoura cafeeira	São Paulo		mensal				
	A Crônica	revista mensal de artes e letras	São Paulo		mensal				

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1908 (cont.)	A Ronda		São Paulo						
	O Avanço							K. Lixto é um dos fundadores, segundo Fonseca, 1999: 225	Fonseca, 1999: 225
	O Pica-Pau		São Paulo						Cruz, 2000: 138
	Album Ilustrado	<i>Revista Literária e Meticiosa</i>	São Paulo		Indefinida		125000 (as. sem.), 205000 (as. anual)		Cruz, 1997: 39
	O Degas		Rio de Janeiro	1909				Fonseca, 1999: 225, situa K. Lixto como um dos fundadores	Fonseca, 1999: 225; <i>Revista no Brasil: 234</i>
1909	Ilustração Brasileira [fase 2]			Julho de 1912 [segundo <i>Revista no Brasil: 234</i> , data final é 1959]					<i>Revista no Brasil: 234</i>
	Almanaco Della Rivoluzione		São Paulo						Cruz, 2000: 125
	Revista Americana		Rio de Janeiro	1919	mensal				<i>Revista Americana</i> , edição fac-similar; <i>Revista no Brasil: 116</i> , 234
	O Livre Pensador		São Paulo						Cruz, 2000: 125
	A Renascença	<i>órgão hermistá</i>	São Paulo						
	O Repórter		São Paulo						
	O Tempo		São Paulo						
	O Vinte e Dois de Maio		São Paulo						
	A Propaganda	<i>órgão civilista dos estudantes de direito</i>	São Paulo						
	A Vida Moderna		São Paulo	1925					Cruz, 2000: 104
1910	O Dia		São Paulo						
	A Farpa	<i>Semanário ilustrado de literatura, arte, humorismo e atualidades</i>	São Paulo	1910	semanal				<i>Revista no Brasil: 234</i>
	A Lua	<i>Semanário Ilustrado</i>	São Paulo	1910	semanal				<i>Revista no Brasil: 234</i>
	Antártica Ilustrada		São Paulo						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PONTE
1910 (cont.)	O Bicho		São Paulo						
	Folha Nova	órgão de literatura e interesse público	São Paulo						
	A Ilustração Paulista	semifórum popular de atualidades	São Paulo	1912					Revisão no Brasil: 234
	Semana Paulista		São Paulo	1912					Revisão no Brasil: 234
	Chécaras e Quintais		São Paulo	2007 (continua)				depois, <i>Agricultura Industrial</i>	Revisão no Brasil: 234
	Terra Livre		São Paulo						Belluzzo, 1972: 48
	O Alarime		São Paulo	indefinida			125000 (assinatura semestral nacional), 205000 (assinatura semestral exterior), 205000 (assinatura anual nacional) e 305000 (assinatura anual exterior)		
	A Fazenda			1913					Revisão no Brasil: 234
1911	O Pirralho	semifórum ilustrado de importância evidente	São Paulo	1917, segundo Belluzzo, 1992: 39 (segundo Cruz, 2000: 104, 1918, ou p. 157: 1920. Segundo Revisão no Brasil, 2011, 2018)	semanal		5200	segundo Belluzzo, 1992: 39, Arriola e Oswald de Andrade e Dolor de Brito. Segundo Fonseca, 1999: 229, fundado por Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade	Belluzzo, 1992: 39; Cruz, 2000: 104, 157; Fonseca, 1999: 229; Revisão no Brasil: 116-7, 234
	A Estação Teatral		São Paulo						
	O Brasil Artístico [fase 2]	Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro						
	Zé Povo		São Paulo						
	O Gato		Rio de Janeiro	1913					Fonseca, 1999: 229, Revisão no Brasil: 234
	Album de Caricaturas		Rio de Janeiro	1913	mensal (depois semanal)			depois, <i>O Gato</i>	Fonseca, 1999: 205
	O Riso			1912					Fonseca, 1999: 221; Revisão no Brasil: 234
	Facelra		Rio de Janeiro	1917					Fonseca, 1999: 221

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1911 (cont.)	Revista de Automóveis			1912					Revista no Brasil: 234
1912	A Noite		São Paulo	em circulação em 1936					
	Kodak	quinzenário humorístico	São Paulo		quinzenal				
	Rosa D'Amor		São Paulo						
	Gavroche		São Paulo	1912					Revista no Brasil: 234
	Revista dos Educadores		São Paulo						
	O Jujuinha		Rio de Janeiro	1923 [segundo Revista no Brasil: 234, data é 1913]			\$200		Fonseca, 1999: 245; Revista no Brasil: 127, 234
	Auto Sport			1927					Revista no Brasil: 234
	O Cinema			1913					Revista no Brasil: 234
	Revista dos Tribunais			2007 [continua]					Revista no Brasil: 234
1913	O Radium		São Paulo						
	Revista Teatral		São Paulo						
	Alvorada	Revista ilustrada de final colaboração	São Paulo						
	A Ribalta		São Paulo						Cruz, 2000: 101
	A Caricatura								Fonseca, 1999: 221
	A Semana								Fonseca, 1999: 221
	O Rio-Ilustrado								Fonseca, 1999: 221
	Figuras & Figurdões [fase 2]			1914					Revista no Brasil: 234
	La Giglietta								Revista no Brasil: 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1913 (cont.)	São Paulo Chic			?					Revisão no Brasil: 234
1914	Vida Intensa		São Paulo						
	O Momento		São Paulo						
	O Paulista		São Paulo						
	Revista Feminina		São Paulo	1936		Empresa Feminina Brasileira			Cruz 2000: 104; Revisão no Brasil: 161, 162, 164, 234
	S. Excelência			1914					
	A Cigarra		São Paulo/Rio de Janeiro	1930 [segundo Fonseca, 1999: 221, circulou de 1914 a 1917 em SP e de 1917 a 1919 no Rio. Segundo 1961]					Cruz 2000: 105; Fonseca, 1999: 221; Revisão no Brasil: 126, 160, 234
	Jornal das Moças							a mais vendida dos anos 1940	Revisão no Brasil: 164, 234
1915	O Parafuso	Semanário crítico e ilustrado. Semanário de combate	São Paulo	1921 [segundo Revisão semanal no Brasil: 234, data é 1922]					Revisão no Brasil: 234
	Revista de Comércio e Indústria		São Paulo						
	A Paulicéia		São Paulo						
	O Jockey		São Paulo						
	O Afimeta	Jornal de Crítica de Publicação Mensal	São Paulo		quinzenal	Redação: Rua Visconde do Rio Branco, 81	Rio \$200 (exemplar avulso). \$200 (assinatura trimestral)		Cruz 2000: 89; Cruz 1997: 40-1
	O Eco		São Paulo						
	O Queizeiro	Revista Quinzenal Ilustrada. Queixas, reclamações, humorismo política, literatura, artes, sports etc.	São Paulo	1916	quinzenal				
	Variedades	revista falo-brasileira	São Paulo						
	O Tegareta		São Paulo						Belluzzo, 1992: 48; Fonseca, 1999: 224
	Atlântida	Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil		1920					Revisão no Brasil: 195, 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1918 (cont.)	A Rolha	<i>Semanário Independente... enquanto puder</i>	São Paulo	1918					<i>Revista no Brasil: 234</i>
	A 43	<i>Revista dos Tenentes</i>	São Paulo						
	Almanaque Comercial Brasileiro		São Paulo		anual	Redação: Rua Direita, 27			Cruz, 1997: 41
	O Pasquim		São Paulo	1918					Fonseca, 1999: 221
	O Motociclo			7					<i>Revista no Brasil: 234</i>
	Palcos e Telas			1921					<i>Revista no Brasil: 180, 234</i>
	Revista Contemporânea			1919					<i>Revista no Brasil: 234</i>
	Vida Esportiva			1920					<i>Revista no Brasil: 234</i>
1919	Eu Sei Tudo	<i>magazine mensal/ilustrado</i>	Rio de Janeiro	1958	mensal			segundo <i>Revista no Brasil: 234</i> , data de início é 1917	<i>Revista no Brasil: 234</i>
	O Ypiranga		São Paulo						
	São Paulo Ilustrado	<i>Revista semanal de atualidades</i>	São Paulo		semanal			encartada em <i>O Estado de S.Paulo</i>	
	Ilustração Fotográfica	<i>Revista científica, mensal e de ensino de fotografia e artes correlatas</i>	São Paulo						
	Guanabara			1919					Fonseca, 1999: 221, <i>Revista no Brasil: 68, 234</i>
	A Rajada			1919 [segundo <i>Revista no Brasil: 234</i> , data é 1920]					Fonseca, 1999: 221, <i>Revista no Brasil: 68, 234</i>
	Zum-Zum			1919					Fonseca, 1999: 221
	Revista Nacional			1919					Fonseca, 1999: 221
	A Atualidade			1927					Fonseca, 1999: 221
	Leitura para Todos [fase 2]			1930					<i>Revista no Brasil: 234</i>
1920	Papel e Tinta		São Paulo						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1920 (cont.)	Terra Paulista	revista literária, artística e de atualidades	São Paulo						
	Ortodoxa		São Paulo						
	Miscelânea			1920					Revista no Brasil: 234
	O Spatche			1923					Revista no Brasil: 234
	Esporte Ilustrado			1921					Revista no Brasil: 234
	Vida Doméstica			1963					Revista no Brasil: 234
1921	A Carta		Rio de Janeiro	em circulação em 1950					
	A Carta muda		Rio de Janeiro	1955					Revista no Brasil: 160, 234
	A Garça		São Paulo	1922					Revista no Brasil: 234
	O Mú		Rio de Janeiro						Fonseca, 1999: 245
	A Ordem		Rio de Janeiro	1963					Revista no Brasil: 120, 234
	A Escada de Espelhos			1928				depois, <i>Boas Estradas</i>	Revista no Brasil: 234
	A Malandrosa			1921					Revista no Brasil: 234
	Espectro			1923					Revista no Brasil: 234
1922	Nônon	mensário de arte moderna	São Paulo	Jan. 1923	mensal			Nô non há indicação de diretor no expediente. Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 116, Guilherme de Almeida também dirigiu	Niemeyer, 2002: 45; Revista no Brasil: 110-1, 234
	A Maçã		Rio de Janeiro	1929	semanal				Fonseca, 1999: 245; Revista no Brasil: 184, 234
	Beira-Mar		Rio de Janeiro	1941					Fonseca, 1999: 245
1923	Frução		Rio de Janeiro	1935					Fonseca, 1999: 245; Revista no Brasil: 234
	A Banana			1923					Revista no Brasil: 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PORTI
1923 (cont.)	Número...			1925					Revista no Brasil: 234
	Rádio			1926					Revista no Brasil: 234
1924	Estética		Rio de Janeiro	até abr.-jun. 1925					Revista no Brasil: 118, 234
1925	Photo	Revista do Brasil		1925					Revista no Brasil: 234
	A Revista		Belo Horizonte	Jan. 1926					Ikeda, 1975: 12. Revista no Brasil: 112, 118, 234
	Shimmy	Revista de Vida Moderna	Rio de Janeiro	1928 [segundo Revista no Brasil: 184, circulou até 1933]			\$600 [n. 14, repr. em Revista no Brasil: 182-3, 234]	pioneira em mostrar fotos de mulheres integralmente nuas	Fonseca, 1999: 245; Revista no Brasil: 182-3, 234
	Automóvel Clube		Rio de Janeiro	1980					Revista no Brasil: 38, 234
	Mundo Desportivo			1926					Revista no Brasil: 234
	Única			1927			n. av. 25000		Revista no Brasil: 28, 234
1926	Revista Brasileira de Photographia			1931					Revista no Brasil: 90, 234
	Fotograma								
	Revista do Brasil [fase Z]		Rio de Janeiro	15 Jan. 1927	quinzenal		\$700, ass. an. 15600		Ikeda, 1975: 3; Revista no Brasil: 118, 234
	Revista da Agricultura			2007 [continua]					Revista no Brasil: 234
	Festa		Rio de Janeiro						
	Terra Rosa... e Outras Terras		São Paulo	1926					Revista no Brasil: 118, 234
	A Lanterna								Fonseca, 1999: 245
	Vida Nova			1956					Fonseca, 1999: 245
	O Auto Ilustrado			1926					Revista no Brasil: 234
	Cinearte			1942					Revista no Brasil: 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1927	Festa [fase 2]		Rio de Janeiro	1929				Segundo Revista no Brasil: 234, fase 1	Revista no Brasil: 234
	Verde	revista mensal de arte e cultura	Cataguases (MG)	1929	mensal				Revista no Brasil: 116, 118, 234
	Primeira	a revista por excelência	Rio de Janeiro	quase dois anos					Silva Junior, 2004: 42
	Rádío Paulista			1928					Revista no Brasil: 234
1928	Arco e Flecha		[Bahia]	1929					Revista no Brasil: 234
	O Cruzeiro [fase 1]	Revista semanal ilustrada	Rio de Janeiro	Jul. 1975	semanal	Empresa Gráfica Cruzeiro S.A. invsido: 15000, ass. an. 455000, seis meses: 255000		contato direto (Semado); Netto, 1998; Revista no Brasil: 45-50, 139, 140, 234	
	Revista de Antropofagia		São Paulo	fev. 1929			5500		Niemeyer, 2002: 46; Revista no Brasil: 116, 118, 234
	Ilustração Israelita		Rio de Janeiro	[menos de um ano]					Silva Junior, 2004: 42
	O Papagaio			1928					Fonseca, 1999: 245; Revista no Brasil: 234
	Fono Arte			1931					Revista no Brasil: 234
1929	Madrugada		Porto Alegre						
	Maracajá		Fortaleza						
	Movimento Brasileiro		Rio de Janeiro						
	Mundo Infantil	órgão oficial do bom humor; semanário ilustrado da Casa Editora Vecchi	Rio de Janeiro	1930	semanal	Casa Editora Vecchi			Revista no Brasil: 234
	Revista de Antropofagia	2ª edição	São Paulo	1º ago. 1929				É uma página no <i>Diário de São Paulo</i>	Niemeyer, 2002: 46; Revista no Brasil: 118
	Revista do Globo		Porto Alegre	1967					Revista no Brasil: 120, 234
	Edição Infantil de A Gazeta			1930				depois, <i>A Gazetinha</i> [fase 1]	Revista no Brasil: 234
	Jazz			7					Revista no Brasil: 64-5, 234
1930	O Campo			1931					Revista no Brasil: 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1930 (cont.)	O Estado de S. Paulo — Suplemento em Rotogravura		São Paulo	1944					Revista no Brasil: 234
	Jornal da Mulher	Revista Semanal de Figurinas e Bordados		1946 (7)					Revista no Brasil: 161, 234
	Suplemento de A Noite			1936				depois, <i>A Noite Ilustrada</i>	Revista no Brasil: 234
1931	Revista Nova		São Paulo	1932					Revista no Brasil: 120, 234
	Fru Fru			7	mensal				Revista no Brasil: 70, 234
	Boletim de Ariel		Rio de Janeiro	1939					Costa, 2005: 102; Doyle; Revista no Brasil: 120, 234
1932	Propaganda			7					Revista no Brasil: 234
1933	Êxito			1933					Revista no Brasil: 234
	A Gazetinha [fase 2]			1940					Revista no Brasil: 234
1934	Festa [fase 3]		Rio de Janeiro	1935				segundo Revista no Brasil: 234, fase 2	Revista no Brasil: 234
	Família Cristã			2007 [continua]					Revista no Brasil: 234
	Revista Brasileira [fase 5]		Rio de Janeiro	1935				Segundo Revista no Brasil: 234, fase 4	Revista no Brasil: 234
	Suplemento Policial em Revista								Revista no Brasil: 234
	Suplemento Juvenil		Rio de Janeiro	1945	semanal, até 1935, quando virou bi e trissemanal	Grande Condôrcio de Suplementos Nacionais	\$100, no lançamento e \$200, em 1935	lançado como <i>Suplemento Infantil</i> , encartado em <i>A Meção</i>	Silva Junior, 2004: 52-4; Revista no Brasil: 234
	Detetive					JT Lima Editor, depois Diários Associados, em 1943, depois de um ano sem circular		anos 1940, direção Nelson Rodrigues	Netto, 1998: 70; Silva Junior, 2004: 79, 93
1935	Movimento		São Paulo						Revista no Brasil: 120, 234
	Anual			1937					Revista no Brasil: 234
	Cartões			1954					Revista no Brasil: 234
	Revista Contemporânea			1935					Revista no Brasil: 234

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1935 (cont.)	A Voz do Rádio			1936					
1936	Vamos Ler!		Rio de Janeiro	1948					Neto, 1998: 58; Revista no Brasil: 234
	São Paulo		São Paulo	7					Revista no Brasil: 125, 234
	Trânsito			1937(7)					Revista no Brasil: 125, 234
1937	A Novela		Porto Alegre			O Globo			Revista no Brasil: 234
	Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional		[Rio de Janeiro?]	2007 [continua]				depois Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	Pontes, 1998: 26; Revista no Brasil: 234
	O Globo Juvenil		Rio de Janeiro	2 mar. 1950 [segundo Revista no Brasil: 234, data é 1954]		O Globo			Silva Junior, 2004: 60; 162; Revista no Brasil: 140, 234
	Contos Magazine		Rio de Janeiro	1945			\$1		Silva Junior, 2004: 53; Revista no Brasil: 127, 234
	Dom Casimiro				semanal				Revista no Brasil: 193, 234
	Mirim		Rio de Janeiro	1945	semanal [logo em seguida, bimensual]	Grande Consórcio de Suplementos	\$300	Segundo Silva Junior, 2004: 67, data de início é 1939	Revista no Brasil: 234; Silva Junior, 2004: 67
	O Observador Econômico e Financeiro			1962					Revista no Brasil: 234
	Problemas			1939					Revista no Brasil: 234
	Propaganda			1939					Revista no Brasil: 234
	Tik-Bits			1938					Revista no Brasil: 234
1938	Pranove	Mayrink Veiga	Rio de Janeiro						
	Diretrizes		Rio de Janeiro	1944	semanal				Niemeyer, 2002: 65; Revista no Brasil: 50, 234
	Revista do Brasil [fase 3]		Rio de Janeiro	1943					Ikeda, 1975: 3; Revista no Brasil: 118, 234
	Cadernos da Hora Presente			1940				segundo Revista no Brasil: 234, data de início é 1939	Revista no Brasil: 120

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1938 (cont.)	Cultura	Mensário Democrático		1940					Pontes, 1998: 46; <i>Revista no Brasil</i> : 234
	O Globo Esportivo			1952					<i>Revista no Brasil</i> : 234
	Esporte Ilustrado			1941					<i>Revista no Brasil</i> : 234
1939	Estudos Brasileiros	[Rio de Janeiro?]							Pontes, 1998: 26
	Revista Anual do Salão de Maio	São Paulo							Ferreira, 1998: 226, nota 41
	Sociologia	São Paulo							Ferreira, 1998: 251 nota 97
	Gibi Semanal	Rio de Janeiro	O Globo	1955			\$300		Silva Junior, 2004: 68; <i>Revista no Brasil</i> : 140, 151, 234
	O Lobinho	Rio de Janeiro			mensal			segundo Silva Junior, 2004: 67, data de início é 1940	<i>Revista no Brasil</i> : 234; Silva Junior, 2004: 67
	Selva			1943					<i>Revista no Brasil</i> : 234
1940	Semera	Rio de Janeiro		1960					<i>Revista no Brasil</i> : 131, 235
	O Guri	Filho do 'Diário da Noite'	Rio de Janeiro	1962	mensal até out. [n. 7], depois quinzenal		15.500	primeira revista em quadrinhos brasileira totalmente impressa em quatro cores. Anos 40, direção Nelson Rodrigues	Silva Junior, 2004: 76, 92; <i>Revista no Brasil</i> : 151, 235
	Gibi Mensal		Rio de Janeiro	3 mar. 1950 [segundo <i>Revista no Brasil</i> : 235, data é 1961]		O Globo		antes disso criava-se <i>Gibi Trasmural</i> , e depois, passou a se chamar <i>Novo Gibi Juvenil</i> . Segundo <i>Revista no Brasil</i> : 235, data início é 1941	<i>Revista no Brasil</i> : 235
	Publicidade			1964				depois <i>Publicidade e Negócios e Política e Negócios</i>	<i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 193
1941	Revista Brasileira [fase 6]		Rio de Janeiro	1966				na ABL. Segunda <i>Revista no Brasil</i> : 235, fase 5	<i>Revista no Brasil</i> : 235
	Clima		São Paulo	nov. 1944					Ferreira, 1998: 18; <i>Revista no Brasil</i> : 119, 120, 235
	Cultura Política		Rio de Janeiro	1945		DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)			<i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 111
	Planalto		São Paulo	1942	quinzenal	DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)			Pontes, 1998: 71; <i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 111
	X-9			1962					<i>Revista no Brasil</i> : 235
1942	Seleções do Reader's Digest		São Paulo	2007 [continua]		The Reader's Digest Association, Inc.	25.000		Fonseca, 1999: 264; <i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 130

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1942 (cont.)	Engenharia			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	O Globo Juvenil Mensal			1962					Revista no Brasil: 235
	Lectura [fase 1]			1949					Revista no Brasil: 235
	Rio		Rio de Janeiro	1953					Revista no Brasil: 235
1944	Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos		Rio de Janeiro			INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos)			Revista no Brasil: 140, 235
	Revista do Brasil [fase 4]		Rio de Janeiro	1944		O Cruzeiro	Cr\$ 2,00		Silva Junior, 2004: 114
	Digesto Econômico			2007 [continua]					Ikeda, 1975: 4. Revista no Brasil: 118, 235
	A Granja			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
1948	Província de São Pedro			1957					Revista no Brasil: 235
1946	Literatura		Rio de Janeiro	out. 1948	mensal				Revista no Brasil: 235
	Joaquim		Curitiba	dez. 1948	mensal		Cr\$ 1,00 e na última ed., Cr\$ 2,00		Revista no Brasil: 120, 235
	Artes Plásticas		São Paulo						conteúdo direto (ed. fac-similar)
	Fundamentos		São Paulo	1955				segundo Revista no Brasil: 235, data de início é 1948	seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Caderno da Bahia		Salvador						Revista no Brasil: 235; seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	2 de Julho		Salvador						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Presença		Recife						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Quixote		Forto Alegre						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Nordeste		Recife						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Letras Pernambucanas		Recife						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
	Bom Humor		São Paulo						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
						Editora La Selve			Silva Junior, 2004: 169

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1946 (cont.)	Critério		Porto Alegre						seção na revista Joaquim, n. 21, p. 12
1947	Grande Hotel		Rio de Janeiro	1980			Cr\$ 1,50		Revista no Brasil: 176, 177, 235
	Superman		Rio de Janeiro	1982 [segundo Revista no Brasil: 235, data é 1984]	mensal		Cr\$ 2,00		Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 107
	O Herói		Rio de Janeiro	1953	mensal	Ebal (Editora Brasil-América)	Cr\$ 2,00		Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 119
	Sesinho			1960		Sesi (Serviço Social da Indústria)	distribuição gratuita		Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 129
	Problemas			1956					Revista no Brasil: 120, 235
	Conjuntura Econômica			2007 (continua)		Fundação Getúlio Vargas			Silva Junior, 2004: 181; Revista no Brasil: 235
	Iris			1999					Revista no Brasil: 235
	Revista de Administração			2007 (continua)					Revista no Brasil: 235
	Vida Infantil			1961					Revista no Brasil: 235
1948	Revista do Rádio		[Rio de Janeiro?]	1970			Cr\$ 3,00		Revista no Brasil: 31, 235
	Revista do Arquivo Municipal		São Paulo						Pontes, 1998: 225, nota 38
	Edição maravilhosa		Rio de Janeiro	1961		Ebal (Editora Brasil-América)			Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 123
	Shazam!		Rio de Janeiro					segundo Revista no Brasil: 235, data de início é 1949	Silva Junior, 2004: 161
	A Gazeta Juvenil			1950					Revista no Brasil: 235
	Mela-Noite			1968					Revista no Brasil: 235
1949	Mindinho	Revista Infantil	Rio de Janeiro	1974		Ebal (Editora Brasil-América)			Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: prancha 1
	Al. Mocinho		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 158
	Álbum Gigante		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 158

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODOCIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1949 (anos.)	...A renascença	...A renascença revista do armer		1954		Columa Sociedade Editora		primeira a publicar fotonovela no Brasil, segundo Revista no Brasil: 178, no Brasil: 178	Revista no Brasil: 181, 235
	Biriba Mensal			1959					Revista no Brasil: 235
	Filme			1949					Revista no Brasil: 235
	Investigações			1954					Revista no Brasil: 235
	Vida Juvenil			1959					Revista no Brasil: 235
1950	Anhembi		São Paulo	1962				De acordo com Niemeier, 2002: 207, a data de início é 1951. Revista no Brasil: 119. Data correta é mesmo 1950: capa reproduzida na p. 119 de 198: 235	Revista no Brasil: 119, Revista no Brasil: 235
	Habitat			1964					Revista no Brasil: 235
	Quem Foi?		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Super X		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Rosalinda		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Novo Globo Juvenil		Rio de Janeiro		quinzenal	O Globo			Silva Junior, 2004: 162
	Novo Globo Juvenil		Rio de Janeiro	1963	quinzenal	O Globo			Silva Junior, 2004: 162
	Júnior		Rio de Janeiro			O Globo			Silva Junior, 2004: 162
	Pequeno Xerife					Casa Editora Vecchi			Silva Junior, 2004: 162
	Xuxá					Casa Editora Vecchi			Silva Junior, 2004: 163
	Rato Vermelho		São Paulo		quinzenal	Editora Abril	Cr\$ 2,00		Silva Junior, 2004: 166, 167
	O Pato Donald		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Silva Junior, 2004: 166; Revista no Brasil: 152, 235
	Seleções de Rir Ilustrada		São Paulo	início dos anos 1960		Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 170
	O Fetiche Negro		São Paulo	1968 [segundo Revista no Brasil: 235, data é 1967]		Editora La Selva		salu como suplemento da revista O Cômico Colegial	Silva Junior, 2004: 172

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1950 (cont.)	Álbun do Rádio			1959				depois <i>Álbun do Rádio e TV</i>	<i>Revista no Brasil</i> : 235
	Cinderela			1966					<i>Revista no Brasil</i> : 235
	Para Todos... [fase Z]			1957					<i>Revista no Brasil</i> : 235
1951	Cinemin [fase J]		Rio de Janeiro	1964		Ebal (Editora Brasil-América)			<i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 160
	Capitão Z		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Seleções do Idílio		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Epopéia		Rio de Janeiro	1960		Ebal (Editora Brasil-América)	Cr\$ 5,00	segundo <i>Revista no Brasil</i> : 235. data início é 1952	Silva Junior, 2004: 160; <i>Revista no Brasil</i> : 150, 235
	Gene Autry		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Papai Noel		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 160
	Ray Rogers		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			
	Dionysos		Rio de Janeiro	1989					Pomes, 1998: 245, nota 50; <i>Revista no Brasil</i> : 235
	Tarzan			1984					<i>Revista no Brasil</i> : 235
1982	Manchete		São Paulo	2000	semanal	Bloch Editores S. A.	Cr\$ 3,00 [em 4 jul. 1970, n. 950]		contato direto. Niemeyer, 2002: 58, 207; <i>Revista no Brasil</i> : 39, 51, 139, 235
	Nalgandres		São Paulo						Niemeyer, 2002: 41
	Capricho		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril	Cr\$ 5,00 (n. 11, ano 2, capa reproduzida em <i>Revista no Brasil</i> : 176)		Niemeyer, 2002: 207; <i>Revista no Brasil</i> : 167, 176, 235
	Visão		Rio de Janeiro/São Paulo	1993	quinzenal, depois semanal			Duas frases, uma cartoa, uma paulista. Comprada por Henry Maksoud em 1974	<i>Revista no Brasil</i> : 196, 235
	Mickey		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			<i>Revista no Brasil</i> : 235; Silva Junior, 2004: 166
	Cineândia		Rio de Janeiro	1967		RGE (Rio Gráfica e Editora)		depois <i>CheTMDinda</i>	Niemeyer, 2002: 207; <i>Revista no Brasil</i> : 140, 180
	Voga		Rio de Janeiro						Fonseca, 1999: 254

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1992 (cont.)	Meu Bem			1993					Revista no Brasil: 235
1993	Cadernos do Nosso Tempo								
	Fantasma		Rio de Janeiro	2007 [continua]		RGE (Rio Gráfica e Editora)		Niemeyer, 2002: 207 dá data inicial como sendo 1950	Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 164, Niemeyer, 2002: 207
	Emoção		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Contos de Mistério		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Arrelia e Pimentinha		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Fuzarca e Torressmo		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Oscarito e Grande Otelo		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Fred e Carequinha		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Mazzaropi		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Contos de Terror		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	O Sobrenatural		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Gilda		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Seleções das Moças		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Cine-Fan		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Capitão Radar		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Bill Kid		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Supermouse		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	O Coelho Valente		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1933 (cont.)	O Pato Dizzy		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Rei da Selva		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Seleções Juvenis		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Aventuras Heróicas		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Seleções de Ilr		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Seleções de Modinhas		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 174
	Flecha Ligeira		Rio de Janeiro			RGE (Rio Gráfica e Editora)			Silva Junior, 2004: 227
	Cavaleiro Negro		Rio de Janeiro			RGE (Rio Gráfica e Editora)			Silva Junior, 2004: 227
	Mandrake		Rio de Janeiro	1983		RGE (Rio Gráfica e Editora)			Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 227
	3-D					Editora Vida Doméstica			Silva Junior, 2004: 256
	Aconchaco		Rio de Janeiro	1965		RGE (Rio Gráfica e Editora)			Niemeyer, 2002: 207; Silva Junior, 2004: 300
	Batman			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Casa & Jardim			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Marvel Magazine			1962					Revista no Brasil: 235
	O Mundo Ilustrado			1963			C\$ 20,00		Niemeyer, 2002: 88; Revista no Brasil: 235
	Radiolândia			1963				depois Radiolândia Favelândia e TV Rádio Lândia	Revista no Brasil: 181, 235
1954	Querida		Rio de Janeiro	1971		RGE (Rio Gráfica e Editora)			Revista no Brasil: 140, 172, 235
	Sobrenatural		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Santa-feira 13		São Paulo			Orbis Publicações			Silva Junior, 2004: 173
	Casa Misteriosa		São Paulo			Orbis Publicações			Silva Junior, 2004: 173

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1954 (cont.)	Filmelândia		Rio de Janeiro	1963					Niemeyer, 2002: 207; Revista no Brasil: 235
	Popsy			1979					Revista no Brasil: 235
	Zorro			1984					Revista no Brasil: 235
1955	Revista Brasileira		São Paulo	1964	bimestral	Gráfica Unipês Ltda.	Cr\$ 20,00		Revista no Brasil: 120, 235; UNB [a partir de n. 2]
	Módulo			1989					Revista no Brasil: 235
	Frankenstein		São Paulo			Editora La Selva			Silva Junior, 2004: 173
	Gato Preto		São Paulo	1958		Companhia Gráfica e Editora Novo Mundo			Silva Junior, 2004: 173
	Meado		São Paulo	1958		Companhia Gráfica e Editora Novo Mundo			Silva Junior, 2004: 173
	Mundo das Sombras		São Paulo	1958		Companhia Gráfica e Editora Novo Mundo			Silva Junior, 2004: 173
	Noites de Terror		São Paulo	1958		Companhia Gráfica e Editora Novo Mundo			Silva Junior, 2004: 173
	Luluzinha		Rio de Janeiro	1993		Edições O Cruzeiro			Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 254
	Lassie		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 300
	Rin-Tin-Tin		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 300
	Misterinho		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 300
	Princesinha		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 300
	Teatro Brasileiro		São Paulo	1956					Revista no Brasil: 119, 235
	Capitão Marvel			1967					Revista no Brasil: 235
	Manchete Esportiva [fase 1]			1959					Revista no Brasil: 235
	TV Programas			1963					Revista no Brasil: 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1956	Revista de Educação e Ciências Sociais								
	Revista Brasileira de Estudos Políticos								
	Clube dos Artistas			1957					Revista no Brasil: 235
	Contos de Amor			1965					Revista no Brasil: 235
	Dick Tracy			1957					Revista no Brasil: 235
	Flash Gordon[série 1]			1968					Revista no Brasil: 235
	Maquia			1962					Revista no Brasil: 235; Silva Junior, 2004: 182
	Mercado			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Nick Holmes			1968					Revista no Brasil: 235
	Propaganda			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Revista do Livro			1970					Revista no Brasil: 235
	Robin Hood			1962					Revista no Brasil: 235
	Você			1959					Revista no Brasil: 235
1957	Grandes Figuras em Quadrinhos		Rio de Janeiro		bimestral	Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 303
	Biografias em Quadrinhos		Rio de Janeiro		bimestral	Ebal (Editora Brasil-América)			Silva Junior, 2004: 303
	O Cruzeiro Internacional		Rio de Janeiro	1965					Revista no Brasil: 139, 235
	Mia	Revista Feminina Quinzenal	Rio de Janeiro	1969	quinzenal	Bloch Editores	Cr\$ 10,00		Revista no Brasil: 141, 235
	Bolinha			1992					Revista no Brasil: 235
	Desenvolvimento & Conjuntura			1968					Revista no Brasil: 235
	Jerônimo			1963					Revista no Brasil: 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1957 (cont.)	Leitura [fase 2]			1968					Revista no Brasil: 235
1958	Ilusão			1982					Revista no Brasil: 235
	Sétimo Céu		Rio de Janeiro	1992		Bloch Editores			Revista no Brasil: 141, 181, 235
	Estudos Sociais			1964					Revista no Brasil: 235
	Perfilto			1959					Revista no Brasil: 235
	Texas Kid			1968					Revista no Brasil: 235
1959	Senhor		Rio de Janeiro	1964	mensal	Editora Senhor Ltda.	Cr\$ 70,00	contato direto (Senado), Niemeyer, 2002: 32, 35, 86, 88; Revista no Brasil: 71-2, 122-3, 129, 130, 132, 235	
	Noturno		São Paulo	1975		Editora Abril	Cr\$ 15,00 [ed. n. 15, ano 2, capa repr. em Revista no Brasil: 178]		Revista no Brasil: 178, 235
	Manequim		São Paulo		mensal	Editora Abril	Cr\$ 30,00 [n. 12, capa reproduz. em Revista no Brasil: 163]		Revista no Brasil: 145, 165, 167, 235
	Terror		São Paulo			Continental			Silva Junior, 2004: 314
	Contos Macabros		São Paulo			Continental			Silva Junior, 2004: 314
	Histórias do Além		São Paulo			Continental			Silva Junior, 2004: 314
	Histórias Macabras		São Paulo			Continental			Silva Junior, 2004: 314
	Seleções de terror		São Paulo			Continental			Silva Junior, 2004: 314
	Capitão 7		São Paulo						
	Destino			1973					Revista no Brasil: 235
	Garotas			1967					Revista no Brasil: 235
	Metalurgia & Materiais			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PONTE
1959 (cont.)	Sentimental			1965					Revista no Brasil: 235
1960	Quatro Rodas		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 59, 132, 136, 144, 235
	Pererê			abr. 1964		Edições O Cruzeiro	R\$ 15,00	Fonseca, 1999: 259, diz que a revista ressurgiu em 1975	Revista no Brasil: 152, 235; Silva Junior, 2004: 318, 327
	História do Brasil em Quadrinhos		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			
	Pit-llm-pim-pim		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			
	Xuzuquinha		Rio de Janeiro			Ebal (Editora Brasil-América)			
	Dinero		Rio de Janeiro	1968		Editora Brasileira			Niemeyer, 2002: 207
	Bêtu		São Paulo	1960					Revista no Brasil: 153, 235
	Brucutu			1968					Revista no Brasil: 235
	Fascinção			1977					Revista no Brasil: 235
	Mecânica Popular			1969					Revista no Brasil: 235
	O Reizinho			1961					Revista no Brasil: 235
	Romântica			1982					Revista no Brasil: 235
1961	Claudia		São Paulo	2007 [continua]		Ed tora Abril			Niemeyer, 2002: 207, Revista no Brasil: 60, 136, 156, 164-5, 235
	Fotos & Fotos		Rio de Janeiro	1985		Bloch Editores		depois Fotos & Fotos Gente	Revista no Brasil: 52, 141, 235
	Ferdinando			1961					Revista no Brasil: 235
	Noiva Moderna			1963					Revista no Brasil: 235
	Pernalonga			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Príncipe Valente								Revista no Brasil: 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1961 (cont.)	RAE — Revista de Administração de Empresas			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Recruta Zero [fase 1]			1984					Revista no Brasil: 235
	Zé Carlos			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
1962	Invenção			1967					Revista no Brasil: 235
	Convívium			1988					Revista no Brasil: 235
	Direção			1966					Revista no Brasil: 235
	Flap Internacional			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Práxis			1966					Revista no Brasil: 235
	Tempo Brasileiro			1998					Revista no Brasil: 235
1963	Contigol		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 181, 235
	Intervalo		São Paulo	1978		Editora Abril			Revista no Brasil: 181, 235
	Transporte Moderno		São Paulo	1984		Editora Abril			Revista no Brasil: 235
	Pif-Paf		Rio de Janeiro	ago. 1964				Segundo Revista no Brasil: 235, data de início e fim é 1964	Fonseca, 1999: 254; Revista no Brasil: 213
	Problemas Brasileiros		São Paulo	2007 [continua]	bimestral	Sesc e Senac de São Paulo	R\$ 5,00		Revista no Brasil: 235
	Frajola e Piu Piu			1981					Revista no Brasil: 235
	Tio Patinhas			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
1964	Autoesporte				mensal		Cr\$ 500,00		Revista no Brasil: 38, 235
	Balde Branco			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
1965	Revista Civilização Brasileira		Rio de Janeiro	1968					Revista no Brasil: 120-1, 194, 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1965 (cont.)	Engenheiro Moderno			1973					Revista no Brasil: 235
	Ficção [fase 1]			1965					Revista no Brasil: 235
	Ternura			?					Revista no Brasil: 235
1966	Realidade		São Paulo	abr. 1976	mensal	Editora Abril	Cr\$ 800 (aviso), Cr\$ 4.800 (ass. semestral) e Cr\$ 9.600 (ass. anual)		Revista no Brasil: 40, 53-7, 59, 235; contato direto: Câmara, Senado, UnB
	Páginas Sinistras					Outubro			Silva Junior, 2004: 384
	Paz e Terra			1969					Revista no Brasil: 121, 235
	Fairplay			1971					Revista no Brasil: 188, 235
	Figurino Moderno			1989					Revista no Brasil: 235
	Filme Cultura			1988					Revista no Brasil: 235
	Sortilégio			1968					Revista no Brasil: 235
1967	Ename		São Paulo	2007 [continua]	mensal, a partir de 1976, quinzenal	Editora Abril	R\$ 10,95	dados relativos a editores são atualizados. A revista surgiu como encarte de outras revistas: <i>Transporte moderno, Química & Derivados e Plásticos e Embalagens</i> . Segundo Niemeyer, 2002: 207, começou em 1962	correspondência eletrônica: Niemeyer, 2002: 207; Revista no Brasil: 38
	Mirante das Artes			1968					Revista no Brasil: 235
	Silhueta			1968					Revista no Brasil: 235
	Teoria e Prática			1968					Revista no Brasil: 235
1968	Veja	e/ou	São Paulo	2007 [continua]	semanal	Editora Abril	NCr\$ 1,00	interrompe a numeração sequencial no n. 1008 (30 dez. 1987), adota a numeração de volume e número a partir do vol. 20, n.1 (jan. 1988) e retoma a numeração sequencial paralelo a numeração de volume e número na edição 1065 (fev. 1989)	Revista no Brasil: 58-63, 235
	Faço		Rio de Janeiro	1968					Niemeyer, 2002: 207
	ARS Curandri			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1968 (cont.)	Marketing			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
1969	Perfil	A revista da mulher brasileira	Rio de Janeiro	2007 [continua]		Bloch Editores	R\$ 2,50		Revista no Brasil: 32, 136, 141, 170, 235
	Ele Ela		Rio de Janeiro	2007 [continua]		Bloch Editores			Revista no Brasil: 136, 141, 235
	Fala & Filizes		Rio de Janeiro	2007 [continua]		Bloch Editores			Revista no Brasil: 136, 141, 170
	Termos da História		São Paulo			Editora Abril			Silva Junior, 2004: 384
	Revista		São Paulo	1982	quinzenal	Editora Abril			Realidade, 05/1969, publicidade; Revista no Brasil: 235
	O Pesquisador		Rio de Janeiro		semanal	Codecri			Fonseca, 1999: 258, 259
	O Homem Americano			2007 [continua]					Revista no Brasil: 235
	Romance Moderno			1981					Revista no Brasil: 235
	Tempo Gigante			1971					Revista no Brasil: 235
1970	Planar		São Paulo	2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Socialismo			1970					Revista no Brasil: 166, 236
	Revistas Perceptivas		São Paulo	1987				em jun. 1971 mudou de nome para Revista de Fotografia, e deixou de ser da empresa Fotopclia	Revista no Brasil: 199, 236
	O Brevetário		São Paulo	1972					Fonseca, 1999: 206; Revista no Brasil: 199, 236
	Almanaque Disney			1999					Revista no Brasil: 236
	Amiga			2007 [continua]		Bloch Editores			Revista no Brasil: 141, 181, 236
	O Carrascão			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Êxtase			1971					Revista no Brasil: 236
	Mônica e sua Turma			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Noticário da Moda			1983					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PONTE
1970 (cont.)	A Pomba								Revista no Brasil: 236
1971	Tex		Rio de Janeiro	dez. 1970	mensal	Vecchi		passou a ser RGE em 1983, com falência da Vecchi	Silva Junior, 2004: 386
	Pato Macho		Porto Alegre	21 jul. 1971					Ferreira, 1977: 206, 213
	Grilo			1972					Revista no Brasil: 153, 199, 236
	Cartaz			1973					Revista no Brasil: 236
	Exame			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Letras em Marcha			1979					Revista no Brasil: 236
	Mercado			1972				Revista no Brasil: 236	
	Secareilha			1976					Revista no Brasil: 236
	Senhor			1972				Revista no Brasil: 236	
	Voador Mulher			1972					Revista no Brasil: 236
1972	Pop	Geração	São Paulo	1979	mensal	Editora Abril	Cr\$ 3,00		Revista no Brasil: 35, 236
	Baile			1973					Revista no Brasil: 153, 236
	Disney Especial			1979					Revista no Brasil: 236
	Escola para Professores			1974					Revista no Brasil: 236
	Estudos Cebrap			1979					Revista no Brasil: 236
	Os Flintstones			1983					Revista no Brasil: 236
	Herdéopo Capricho			1986					Revista no Brasil: 236
	Lar Moderno			1973					Revista no Brasil: 236
	Oficina			1977					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1972 (cont.)	Planeta			2007 [continua]		Editora Três			Revista no Brasil: 38, 142, 236
	Rolling Stones			1972					Revista no Brasil: 236
1973	Hierá		São Paulo	2007 [continua]				Inspiração na norte-americana <i>Cosmopolitan</i>	Revista no Brasil: 136, 170, 236
	Argumento	Revista mensal de cultura	São Paulo	1973 [segundo número] 1974	mensal		R\$ 10,00		Revista no Brasil: 120-1, 236
	Françim			1980					Revista no Brasil: 153, 236
	Mais	Mais amor, mais intrução, mais charme, mais vida: mulher	São Paulo	1982		Editora Três			Revista no Brasil: 36, 170, 236
	Vogue					Carta Editorial			Revista no Brasil: 170
	Cebolinha			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Debate & Crítica			1975					Revista no Brasil: 236
	Mon Tricot		São Paulo	1995		Editora Abril			Revista no Brasil: 170, 236
	Patota			?					Revista no Brasil: 236
	Supervarejo			1975					Revista no Brasil: 236
	Tendência			1996					Revista no Brasil: 236
	TV Sucesso			1973					Revista no Brasil: 236
1974	Gibi Semanal		Rio de Janeiro	1975	semanal	RGE			Revista no Brasil: 236
	Gibi Nostalgia		Rio de Janeiro			RGE			Silva Junler, 2004: 386
	Status		São Paulo	1987		Editora Três	R\$ 10,00		Silva Junler, 2004: 386
	Crásl			1975					Revista no Brasil: 36, 142, 188, 236
	Doas Rodas Motoociclismo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1974 (cont.)	Eureka			1979					Revista no Brasil: 236
	Mad			2000					Revista no Brasil: 236
	Melhores e Maiores			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Revista Geográfica Universal			1999		Bloch Editores			Revista no Brasil: 141, 236
1975	Revista Brasileira [fase 7]		Rio de Janeiro	1980 [segundo Revista no Brasil: 236, data 4 1977]				na ABL	Revista no Brasil: 236
	Homem		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril		depois Playboy, a partir de 1980	Revista no Brasil: 36, 60, 236
	Revista Malasartes		Rio de Janeiro	Jun. 1976					
	Vida das Artes		Rio de Janeiro	Jun. 1976					
	Clubi Mensal		Rio de Janeiro	1976	mensal	RGE			Silva Junior, 2004: 386
	O Bicho		Rio de Janeiro	1976					PEREIRA, 1999: 257; Revista no Brasil: 153, 236
	Agricultura de Hoje			1987					Revista no Brasil: 236
	Brasil Surf			1977					Revista no Brasil: 236
	Carfés		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 236
	Casa Vogue			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Escrita			1983					Revista no Brasil: 236
	Flash Gordon [série 2]			1979					Revista no Brasil: 236
	Love Story			1981					Revista no Brasil: 236
	Medicina de Hoje			1976					Revista no Brasil: 236
	Termas do Paraná			1976					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1975 (cont.)	Vagões Brasil			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
1976			São Paulo	2007 [continua]	mensal [semanal a partir de 1977]	Editora Três		depois <i>Itaó Senhor e Itaó</i>	Revista no Brasil: 39, 61-2, 142, 236
	Galeria de Arte Moderna [fase 2]								
	Carimbo			1975					Revista no Brasil: 236
	Engenharia de Hoje			1977					Revista no Brasil: 236
	Escrit. Realidade Brasileira			1977					Revista no Brasil: 236
	Ficção [fase 2]			1979					Revista no Brasil: 236
	Forô			1978					Revista no Brasil: 236
	Itaó			1981					Revista no Brasil: 236
	Sociedade			1982					Revista no Brasil: 236
	Super Moderno			1981					Revista no Brasil: 236
	TV Cole			1976					Revista no Brasil: 236
	Zé Carvalho			1986					Revista no Brasil: 236
1977	Arta Hojn			1979					Revista no Brasil: 236
		Realidade Brasileira	São Paulo	1977					Revista no Brasil: 121, 236
									Silva, 2001
	O Cruzeiro [fase 2]			1983					Revista no Brasil: 140, 236
	Casa Claudia		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril		segundo Niemeyer, 2002: 207, data início é 1973	Niemeyer, 2002: 207; Revista no Brasil: 172, 236
	Cine Olho			1979					Revista no Brasil: 236
	Escrita Ensaio			1982					Revista no Brasil: 236
	Interferência			1996					Revista no Brasil: 36, 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1977 (cont.)	Hierarquia Esportiva (fase Z)			1979					Revista no Brasil: 236
	Pelezinho			1982					Revista no Brasil: 236
	Pimentinha			1981					Revista no Brasil: 236
	Projeto			1996					Revista no Brasil: 236
	São do Fim Pau Amarelo [série 1]			1979					Revista no Brasil: 236
1978	Repórter Três		São Paulo	1978		Editora Três			Revista no Brasil: 236; Silva, 2001
	Encontros com a Civilização Brasileira		Rio de Janeiro	1980					Revista no Brasil: 121, 236
	Bazaar								Revista no Brasil: 236
	Leia Livros							depois Lela	Revista no Brasil: 121, 236
	Melo & Mensagem								Revista no Brasil: 236
	Revista Goodyear								Revista no Brasil: 236
	Senhor Vogue							depois Senhor	Revista no Brasil: 236
	Singular & Plural								Revista no Brasil: 236
	Super-heróis Marvel								Revista no Brasil: 236
1979	Cães & Cia			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Capitão América			1997					Revista no Brasil: 236
	Doçura		São Paulo	1981 [segundo Revista no Brasil, data é 1987]				distribuição gratuita a clientes da rede de supermercados Pão de Açúcar. Segundo Revista no Brasil: 199, ano de lançamento é 1979	Silva, 2001; Revista no Brasil: 199
	Gallery Around			1991				depois AZ	Revista no Brasil: 35, 236
	Hippus			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1979 (cont.)	O Incrível Hulk			1982					Revista no Brasil: 236
	Oitenta		Porto Alegre	1984					Revista no Brasil: 121, 236
	Sam Verde			7					Revista no Brasil: 236
	Tudo Azul			1980					Revista no Brasil: 236
1980	Playboy		São Paulo	2007[continua]		Editora Abril		chamou-se <i>Homem</i> , entre 1975 e 1980	Revista no Brasil: 72, 136
	Cadernos do Terceiro Mundo								Revista no Brasil: 236
	Mulher de Hoje		Rio de Janeiro			Bloch Editores			Revista no Brasil: 141, 236
1981	Vip		São Paulo			Editora Abril			Revista no Brasil: 236
	Novos Estudos Cebrap			2007 (continua)		Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap)			Revista no Brasil: 121, 236
	Ciência Ilustrada			1984					Revista no Brasil: 236
	Mar, Vela e Motor			1990					Revista no Brasil: 236
	Micro Sistemas			1997					Revista no Brasil: 236
	Sitio do Pica Pau Amarelo [série Z]			1984					Revista no Brasil: 236
1982	Criativa	1000 ideias para ler e fazer	Rio de Janeiro	1987		Editora Globo			Revista no Brasil: 170, 172, 236
	Canção			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Chico Benito			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Cláudia Hoje			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Cinemim [Passo 2]			1987					Revista no Brasil: 236
	Claudia Moda		São Paulo	1992		Editora Abril			Revista no Brasil: 163, 236
	Moto			1985					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PONTOS
1982 (cont.)	Scam do Escudo			1982					Revista no Brasil: 236
	Scam / Armazenagem Marvel			1977					Revista no Brasil: 236
	Vidas Secretas			1977					Revista no Brasil: 236
	Viva Vida			1983					Revista no Brasil: 236
1983	Saúde!	<i>E' vital</i>	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril	R\$ 370 no lançamento, R\$ 7,90 em 2007	correspondência eletrônica. Revista no Brasil: 38, 236	
	Gráfica		Curitiba	1983					Revista no Brasil: 121, 133, 236
	Peça Fácil			1998					Revista no Brasil: 236
	Fluxo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 35, 236
	Grandes Heróis Marvel			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Hulk			1977					Revista no Brasil: 236
	Isaro			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Metoshow			1994					Revista no Brasil: 236
1984	Brasil Escuro		São Paulo	1984					Silva, 2001
	Alfmal			1989					Revista no Brasil: 62, 236
	Bicliport			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	A Espada Selvagem de Conan			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	GulaCozinha			1985					Revista no Brasil: 236
	Inside			1997					Revista no Brasil: 236
	O Mecânico			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1984 (cont.)	Moda Brasil			1990					Revista no Brasil: 236
	Revista do Brasil [fase 5]		Rio de Janeiro	1990					Revista no Brasil: 118, 236
	Super-Homem			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Visual Surf			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
1985	Bizz		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril		depois Showbiz	Revista no Brasil: 35, 236
	Chiclete com Banana			1990					Revista no Brasil: 236
	Globo Rural		Rio de Janeiro	2007 [continua]		Editora Globo			Revista no Brasil: 141, 236
	Informática Hoje			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Moda Molds			1999					Revista no Brasil: 236
	Oficinas Mecânica			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Veja São Paulo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
1986	Brk-a-Brac		Brasília						Revista no Brasil: 236
	Nova Escola	A revista de quem educa	São Paulo	2007 [continua]	mensal [exceto fev. e jul.]	Editora Abril	R\$ 2,90 [em junho 2007]		correspondência eletrônica, Revista no Brasil: 38, 144, 236
	Trip			2007 [continua]		Editora Trip			Revista no Brasil: 236; Rosa, 2006: 157-8
	Circo			1987		Circo Editorial			Revista no Brasil: 153, 154, 236
	Guia Astral			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	He-Man			1988					Revista no Brasil: 236
	Horóscopo Cárdea			1991					Revista no Brasil: 236
	Margarida			1997					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1986 (cont.)	Níquel Museu			1996					Revista no Brasil: 236
1987	Superinteressante		São Paulo	2007 [continua]					Revista no Brasil: 38
	Chiclete com Banana		São Paulo	1992		Circo Editorial		Segundo Revista no Brasil: 151, data do lançamento é 1985	Revista no Brasil: 153
	Imprensa		São Paulo	2007 [continua]		Imprensa Editorial			Revista no Brasil: 236
	O Cavaleiro das Trevas		São Paulo			Editora Abril			Revista no Brasil: 154
	Arquitetura & Construção		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Nomeyer, 2002: 207; Revista no Brasil: 59, 172, 236
	Corpo e Corpe			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Geralção			1992					Revista no Brasil: 236
	Grid			1995					Revista no Brasil: 236
	Guia Rural			1991					Revista no Brasil: 236
	Horizonte Geográfico			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Manchete Rural			1998		Bloch Editores			Revista no Brasil: 141, 236
	Set			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Sítios e Jardins			2007 [continua]				depois <i>Neturza</i>	Revista no Brasil: 236
	Speak Up			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236
	Surfnet			7					Revista no Brasil: 236
1988	Pouquenas Empresas & Grandes Negócios		Rio de Janeiro	2007 [continua]		Editora Globo			Revista no Brasil: 141, 236
	---		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril	R\$ 450,00	Imprensa no Chile até começo de 1999	Revista no Brasil: 32, 136, 167, 236
	AUF		AUF	1990					Revista no Brasil: 236
	Boa Forma			2007 [continua]					Revista no Brasil: 236

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1988 (cont.)	Esportes Náuticos			2007 (continua)				depois Esportes e Música e Música	Revista no Brasil: 236
	Estilo Brasil			1988					Revista no Brasil: 236
	Sala de Aula			1990					Revista no Brasil: 236
	Semanário			1992					Revista no Brasil: 236
	Skatin'			1990					Revista no Brasil: 236
	Os Trapalhões			1993					Revista no Brasil: 236
	X-Men			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
1989	Criativa			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Destino			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	The Gallery			1995					Revista no Brasil: 236
	Hardcore			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Megali			2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Máxima		São Paulo	1994		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 236
	O Menino Maluquinho			1994					Revista no Brasil: 236
	Querida			2007 (continua)		Editora Abril		mesma fonte da revista dos anos 1950, da editora Glória	Revista no Brasil: 172, 236
	Recruta Zero [fase Z]			1992					Revista no Brasil: 236
	Revista USP		São Paulo	2007 (continua)					Revista no Brasil: 236
	Tela do Aranha			1989					Revista no Brasil: 236
1990	ALD Arte & Decoração			1999					Revista no Brasil: 137, 237
	Astral Dis-a-Dia			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTES
1999 (cont.)	Festa			1996					Revista no Brasil: 237
	Gula			2007 (continua)					Revista no Brasil: 35, 170, 237
	Mulheres Abaixo			1990					Revista no Brasil: 237
	São Paulo em Ação			1991					Revista no Brasil: 237
	Som Sertanejo			1992					Revista no Brasil: 237
1991	Cantos de Terceiro		Rio de Janeiro			Record			Revista no Brasil: 237
	Marie Claire		Rio de Janeiro	2007 (continua)		Editora Globo	R\$ 750,00		Revista no Brasil: 60, 141, 166, 237
	As Cansas			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Bye Brasil			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Fácil Fácil			1995					Revista no Brasil: 237
	Globo Ciência			2007 (continua)				depois Galileu — a nova ciência	Revista no Brasil: 38, 237
	Horóscopo			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Novas Modas			1993					Revista no Brasil: 237
	PC Magazine			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Veja Rio			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
1992	A Arte de Bordar — Ponto Cruz			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Os Caminhos da Terra			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Forma Física			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Clube de Futebol			1997					Revista no Brasil: 237
	Horse Business			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1992 (cont.)	Off Shore			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	PC World			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Sabadão Sertanejo			1992					Revista no Brasil: 237
	Wolverine			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
1993	Carras			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Am & Cia.			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Crescer			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Exame Informática			2007 (continua)				depois Info Exame	Revista no Brasil: 237
	Piracema			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Sexy			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	ViverBem			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
1994	CartaCapital		São Paulo	2007 (continua)	quinzenal, depois semanal				
	Revista E		São Paulo	2007 (continua)	mensal	Serviço Social do Comércio/ Editora Luzul	gratuita		correspondência eletrônica
	Aero Magazine			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Atrevida		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Home PC			1997					Revista no Brasil: 237
	Macmania			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Morar Bem			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Motol			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Motor Show			2007 (continua)		Editora Três			Revista no Brasil: 142, 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PONTE
1994 (cont.)	Pesca & Companhia			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Radar			1998					Revista no Brasil: 137
	Revista Brasileira			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Seminário e Sua Turma			1999					Revista no Brasil: 137
	Super Game Power			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Vip			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
1995	Atompal			1996					Revista no Brasil: 137
	Audio Car			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Cabelos & Cia.			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Comunicação Visual			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Internet World			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Joy			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Mais Vida			1999					Revista no Brasil: 137
	Mergulho			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Noivas			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Paparazzi			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Pesca Esportiva			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Ponto Cruz		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Revista do CDRom			2007 [continua]					Revista no Brasil: 137
	Sol Gemeris			2000					Revista no Brasil: 137

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	PORTO
1995 (cont.)	Viagem e Turismo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
1996	Amazon View	Conheça e ame a Amazônia em nossas páginas	Manaus	2007 [continua]	bimestral	Norte Editorial	R\$ 4,00 no lançamento e R\$ 7,00 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
	Círculo		Manaus	2007 [continua]	bimestral	Folha da Cidade S/A	R\$ 3,00 no lançamento e R\$ 5,00 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
	Rap Brasil	A revista dos negros brasileiros		2007 [continua]					Revista no Brasil: 21, 237
	Agulha de Ouro			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	América Econômica			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Avulsaria		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Barbara			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Brasil Sexy Magazine			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Compass			1998					Revista no Brasil: 237
	Design Gráfico			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Eliza 101			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Os Fabulosos X-Men			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Fotografia Melhor			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	InterNetLar			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Profissões e Mídias Empresariais			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Plataforma News - Era			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	República			2007 [continua]					Revista no Brasil: 35, 237
	Revista da Revista			2000					Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1994 (cont.)	Spawn			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
1997	Caros Amigos		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Casa Amarela			Revista no Brasil: 199
	Bravol		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril	R\$ 9,50 (em jun. 2007)		Revista no Brasil: 121
	Made in Japan		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora JBC	R\$ 5,00 no lançamento e R\$ 6,50 (em jun. 2007)	correspondência eletrônica	
	Educação		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Segmento	R\$ 8,90 (em jun. 2007)		
	Cult	Revista Brasileira de Literatura	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Bregantini	R\$ 9,90 (em jul. 2007)	correspondência eletrônica; Revista no Brasil: 121	
	89 A Revista do Rock			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Bons Fluidos			2007 [continua]				Revista no Brasil: 172, 237	
	Castelo Rá-Tim-Bum			1999				Revista no Brasil: 237	
	Cozinha de Ouro			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Frajola e Piu Piu			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	G Magazine			2007 [continua]				Revista no Brasil: 188, 237	
	Iscof Dinheiro			2007 [continua]		Editora Três		Revista no Brasil: 142, 237	
	Mãos de Ouro			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Marketing Cultural			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Nova Beleza			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Observatório da Imprensa			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	PC Master			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	
	Primeira Pata			2007 [continua]				Revista no Brasil: 237	

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1997 (cont.)	Revista sem Terra			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Sci Fi News			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Scuba			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Sinais dos Tempos			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Vinte			1999					Revista no Brasil: 237
	Visual			1999					Revista no Brasil: 237
1998	Época				semanal	Editora Globo			Revista no Brasil: 39, 140
	Ensino Superior		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Segmento	gratuita no lançamento e R\$ 5,00 (em jun. 2007)	correspondência eletrônica	
	Veç S.A.	Para o executivo do novo milênio	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril	R\$ 4,00		Revista no Brasil: 23
	Água na Boca			2007 [continua]		Editora Três			Revista no Brasil: 142, 237
	Atrevida Mini			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Automóvel e Requite			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Bananas de Pijama			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Cozinha Fácil			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	The Darkness & Witchblade			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Ecoturismo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Faça e Venda		São Paulo	2007 [continua]		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Família Aventura			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Glorinha			1999					Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERSONAGEM	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
1978 (cont.) IT				2007 [continua]				depois IT 2000	Revista no Brasil: 237
	Kid Mails			2000					Revista no Brasil: 237
	Mãos de Fada			1998					Revista no Brasil: 237
	Marvel 2000			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Meu Herói			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Nintendo			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	PlayStation			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Reformar e Construir			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Sóbecultas			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	TITITI			2007 [continua]		Editora Símbolo			Revista no Brasil: 172
	TodaTeen			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Veja na Sala de Aula			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
1999	Palavra		Belo Horizonte						Revista no Brasil: 121
	Os 300 de Esparta		São Paulo			Editora Abril			Revista no Brasil: 155
	Automóvel Aventura			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Borda e Venda			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Bundas			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	CD-Rom Fácil			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Chiques e Famosos			2007 [continua]					Revista no Brasil: 237
	Emoção e Inteligência!			2000					Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODOICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1999 (cont.)	Focinhos			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Íntimo e Pessoal			2007 (continua)					Revista no Brasil: 188, 237
	Iscoé Gente			2007 (continua)		Editora Três			Revista no Brasil: 142, 237
	Jornal dos Jornais			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Minha Novela			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Próxima Viagem			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Reportagem		São Paulo	2007 (continua)	mensal	Oficina de Informações			Revista no Brasil: 237
	Sabor			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Sanway			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Vida Pessoal			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Viva Feliz			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	VivaMais		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Revista da Wobli		São Paulo	2007 (continua)					Revista no Brasil: 191, 237
2000	Claudia Cozinha		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Costure com Moldes			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Fácil Fácil Festas!		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	Mania de Fazer		São Paulo	2007 (continua)		Editora Abril			Revista no Brasil: 172, 237
	National Geographic Brasil			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
	Recreio			2007 (continua)					Revista no Brasil: 237
2001	Mundo Estranho		São Paulo			Editora Abril			Revista no Brasil: 237

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
2001 (cont.)	Príncipe Valente		São Paulo			Opera Graphica			Silva Junior, 2004: 391
2003	Vida Simples			2007 [continua]					
	Revista das Religiões			Jul. 2005					
	Aventuras na História								
	Przazeros da Mesa		São Paulo	2007 [continua]	mensal	4 Capas			
2004	FS	Revista de Imagem	São Paulo	2007 [continua]					
2005	Revista A		São Paulo		publicação especial	Editora Abril			
	Exame PME		São Paulo	2007 [continua]	bimestral	Editora Abril	R\$ 14,90 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
	Photo Magazine		Beineirão Camboriú (SC)	2007 [continua]	bimestral	Editora Photos	R\$ 8,90 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
	Raiz	Cultura do Brasil	São Paulo	2007 [continua]	Indefinida	Editora Cultura em Ação Ltda.	R\$ 7,50 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
	Revista da História da Biblioteca Nacional		Rio de Janeiro	2007 [continua]	mensal	Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional	R\$ 8,90 [em set. 2007]		contato direto [n. 24, set. 2007]
	Go Outside		São Paulo	2007 [continua]	mensal	Rocky Mountain Editorial Ltda.	R\$ 9,90 [em Jun. 2007]		contato direto [n. 1, Jun. 2007]
2006	plauf		São Paulo/Rio de Janeiro	2007 [continua]	mensal	Editora Alvinegra			contato direto
	Man's Health	Viver melhor e fácil	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Editora Abril	R\$ 9,95 no lançamento e R\$ 9,99 [em Jun. 2007]		correspondência eletrônica
2007	Granta				semestral				
	Brasileiros	Revista mensal de reportagens	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Brasileiros Editora Ltda.	R\$ 7,90		contato direto
	Le Monde Diplomatique Brasil	Um novo olhar sobre o mundo. Um novo olhar sobre o Brasil	São Paulo	2007 [continua]	mensal	Instituto Pólis [Impressão Plural Indústria Gráfica]	R\$ 8,90 [em ago. 2007]		contato direto

FALTA DATA DE INÍCIO DA PUBLICAÇÃO

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTS
	Álbun de Cinesarte			[circulava entre 1922-1930]					
	Revista Carioca		Rio de Janeiro	[circulava em 1938]					
	Deca		Rio de Janeiro	[circulava em 1942]					
	A Cena			[circulava em 1954]					
	Retrô	<i>Coleções e Antiguidades</i>		[circulava em 2006]					
	A Província de São Pedro								[citado no livro de Plínio Doyle]
	Alterosas		Belo Horizonte	[circulava pós-1964]					
	Alterosa		Belo Horizonte	[surgiu na década de 1930, segundo Fonseca, 1999: 246]	mensal				Fonseca, 1999: 246
	O Mundo Literário			[circulação em 1922, provavelmente Rio de Janeiro]					
[c. 1915]	Concórdia							[Graciliano colaborou com ela. Ref.: Costa, 2005: 97]	
[circulava em 1895]	Crônica Ilustrada								
[circulava em 1900]	Universidade		Rio de Janeiro						
1902	Cidade do Rio		Rio de Janeiro	[circulava em 1900]					
[circulava em 1901]	O Rio		Rio de Janeiro						
[circulava em 1905]	Revista Século XX		Rio de Janeiro						
[circulava em 1907]	O Diabo		Rio de Janeiro						
[circulava em 1908]	A Caravana		Rio de Janeiro						
[circulava em 1923]	América		Rio de Janeiro						

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FORTE
[circulava em 1909.	<i>O Filho da Carreta</i>		Rio de Janeiro					Segundo Fonseca, 1999: 221, data de circulação é 1910]	
[circulava em 1931-6]	<i>A Nação</i>		Rio de Janeiro						
[circulava em 1931-6]	<i>A Hora</i>		Rio de Janeiro						
[começo do século 20]	<i>Breviário</i>		Curitiba						
[começo séc. 20]	<i>Turris Eburnea</i>		Curitiba						
[começo séc. 20]	<i>Azacia</i>		Curitiba						
[começo séc. 20]	<i>Victrix</i>		Curitiba						
[circula em 2007]	<i>Revista Política Externa</i>		São Paulo			Grupo de Conjuntura Internacional - USP			
[n. 5 em abril maio 2007]	<i>DEP - Diplomacia Estratégia Política</i>		Brasília		trimestral				
[anos 1930]	<i>Estudos Avançados</i>		São Paulo						Netto, 1998: 58
[c. 1931]	<i>Cartas do Rádio</i>								Netto, 1998: 52
[circulava em 1945 - n. 65]	<i>Bazaar</i>		Rio de Janeiro						
[circulava em 1971 - n. 10]	<i>Revista Acadêmica</i>		São Paulo						Pontes, 1998: 226, nota 41
[circulava em 1971 - n. 10]	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i>		São Paulo						Pontes, 1998: 228, nota 58
[em circulação anos 1900]	<i>Esfera</i>		Rio de Janeiro						[n. 18 em 1946, revista <i>Asquim</i> , n. 23, p. 12]
[em circulação anos 1900]	<i>Gárgula</i>		Brasília						
[em circulação anos 1900]	<i>Discurso</i>			[em circulação em 1978]					Pontes, 1998: 120
[n. 6 em 2006]	<i>Sala Preta</i>	<i>Revista do PPG em Artes Cênicas - ECA São Paulo USP</i>							contato direto na ECA USP
	<i>Pelo Mundo</i>								[Silva Junior 2004: 21]

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
	Bom-Tom								[Silva Junior, 2004: 37]
	Excelisior		Rio de Janeiro		mensal				[Silva Junior, 2004: 62]
segundo Niemeyer, 2002: 207, data inicial 4 1929	A Manhã		Rio de Janeiro	segundo Niemeyer, 2002: 207, data final 1959					
	Álbum do Nu Artístico		Rio de Janeiro						[Silva Junior, 2004: 79]
	O Governador		Rio de Janeiro			O Governador Editora			[Silva Junior, 2004: 79]
	A Cultura do Nudismo		Rio de Janeiro			Editora Cultura Moderna			[Silva Junior, 2004: 79]
	O Mosaico		Rio de Janeiro			Vicente Ragonetti Editor			[Silva Junior, 2004: 79]
	Combate								[Silva Junior, 2004: 80]
	Nação Armada								[Silva Junior, 2004: 80]
lançada anos 1950, circulou até anos 1980 n. 57 em 1950	Nesse Amigulhão					Casa Publicadora Brasileira			[Silva Junior, 2004: 130]
	Serviço Social								[Silva Junior, 2004: 168]
	O Cômico Colegial							comprada por Vito La Selva c. fim 1940, começo 1950	[Silva Junior, 2004: 170]
circulava em 1953	Ciência em Quadrinhos								[Silva Junior, 2004: 208]
circulava em 1958 e 1959	Mundo Melhor								[Silva Junior, 2004: 209]
circula em 2007	Pesquisa					Fapesp			
n. 1 e 2, vol. 29, jul. 2007	Trans/Form/Ação					Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências de Unesp, campus Marília	R\$ 15,00		
n. 4, jul. 2007	Revista do Arquivo Público Mineiro					Imprensa Oficial de Minas Gerais/ Arquivo Público Mineiro	R\$ 20,00		
n. 18, jul. 2007	Front				trimestral				

DATA	TÍTULO	SUBTÍTULO	CIDADE	DATA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO	PERIODICIDADE	EDITORA	PREÇO	OBSERVAÇÕES	FONTE
1959 +/-	Almanaque Ross		Rio de Janeiro						Memeyer, 2002: 207
50/60, São Paulo	Os dirigentes					Editora Abril			Memeyer, 2002: 207
1968 +/-, Rio de Janeiro	Fair Play								Memeyer, 2002: 207
n.10 - dez. 1972	Escola				mensal	Editora Abril			anúncio na rev. <i>Realidade</i>
n. 32, setembro 2007	Projeto História				semestral	PUC-SP			
	Lua Nova	<i>Revista de Cultura e Política</i>				Centro de Estudos de Cultura Contemporânea			
n. 7, agosto 2007	Cadernos de Literatura em Tradução		Humanitas/FELCH-USP						
	Versus	<i>Marcos Faermann</i>	São Paulo						Fonseca, 1999: 206
	Escritos		Rio de Janeiro			Revista da Casa de Rui Barbosa			Folha de S. Paulo, maio/, 23/9/2007
[circulava em 1881]	O Diabo da Meia Noite					S.E. Carnavalesca Tenentes do Diabo			Fonseca, 1999: 222
	Aventura								<i>Revista no Brasil</i> : 35
[meados anos 1970]	Toda Teen					Editora Abril			<i>Revista no Brasil</i> : 172
n. 167 em set. 1960	A Gazeta Esportiva Ilustrada	<i>A maior revista esportiva do Brasil</i>	São Paulo		quinzenal	Fundação Casper Lobo	R\$ 20,00	edição comemorativa dos XVII Jogos Olímpicos, em Roma	contas diretas (n. 167, 1ª quinzena set. 1960)

Índice onomástico

- Aaron, Daniel, 130
A sangue frio (Capote), 9, 101, 187, 192
Abdalla, S., 328
About Town (Yagoda), 152, 155, 164
Abreu, Alzira Alves de, 263, 264, 286
Abreu Sodré, Roberto de, 306
Abrunhosa, Fernando, 327
Ace in the hole (filme), 24
Adams, Eddie, 330
Adams, Franklin Pierce, 109
Addams, Charles, 118, 126, 196
Addison, Joseph, 47, 51, 65, 73, 74
Adorno, Theodor, 111
Agostini, Angelo, x, 234, 235
Aizen, Adolfo, 263, 264, 265
Alcott, Louisa May, 92
Aldrich, Thomas Bailey, 92, 93
Aleari, Osvaldo, 328
Alger, Horatio, 155
Ali, Said, 238
Alighieri, Dante, 37
Allende, Salvador, 328
Amaral, Amadeu, 229, 233, 236
Amelia (Fielding), 52
American Album, An, 89
American Literary Magazines (Chielens, ed.), 91, 93
American Tragedy, An (Dreiser), 110
Amorim, Paulo Henrique, 290
Andersen, Hans Christian, 94
Anderson, Maxwell, 110
Anderson, Sherwood, 59
Andrade, Benjamim de, 243
Andrade, Carlos Drummond de, 72, 262, 268, 274
Andrade, Eurico, 274, 301, 302
Andrade, Evandro Carlos de, 305
Andrade, Jorge, 294, 316, 335
Andrade, Luís Edgar de, 328
Andrade, Mario de, 256, 257, 261
Andrade, Mario Escobar de, 335
Andrade, Oswald de, 72, 240, 260
Andrade, Rodrigo Melo Franco de, 239, 256
Andujar, Cláudia, 283, 290, 291, 309, 319
Angell, Katharine [Katharine White], 104, 113, 118, 137, 142, 144, 154, 155, 159, 188
Angell, Roger, 135, 142
Antônio, João, 305
Antônio, José, 309, 321
Apanhador no campo de centeio, O (Salinger), 125
Araripe Júnior, Tristão de Alencar, 238
Arbus, Diane, x, 208, 209
Arendt, Hannah, 111, 142
Arigó [José Pedro de Freitas], 309
Arinos, Afonso, 230, 238
Aristóteles, 13, 17, 37, 43, 44, 57
Arlen, Harold, 188
Arrelia [Waldemar Seyssel], 284, 307, 308
Arrowsmith (Lewis), 110
Arrowsmith, Martin, 110
Arte da reportagem, A (Fuser), 276
Ascensão do romance, A (Watt), 37, 41
Ashe, Arthur, 164
Asimov, Isaac, 45, 68
Asmodeu, 316
Asphalt Jungle, *The* (filme), 175
Assommoir, *Le* (Zola), 59
Astor, William, 107
Attwood, Francis G., 94
Aubrey, John, 153
Auden, W.H., 111
Autólico, 41
Avedon, Richard, 150
Azaredo, Carlos Magalhães de, 241

- Azevedo, Antonio Carlos do Amaral, 63, 79
- Azevedo, Aluísio, 295
- Azevedo, Artur, 230
- Azevedo, Carlos, 274, 290, 297, 300
- Babá quase perfeita, Uma* (filme), 178
- Bacall, Lauren, 169
- Bach, Johann Sebastian, 173
- Baez, Joan, 123
- Baker, Russell, 193
- Bakhtin, Mikhail, 56
- Balaban, Marcelo, 234, 235
- Balanchine, George, 111
- Balzac, Honoré de, 22, 47, 57, 58, 59, 176
- Bandeira, Manuel, 240, 252, 256
- Barbosa, Adoniran, 274
- Barcelos, Caco, 343
- Bardawil, José Carlos, 328
- Barnell, Jane, 195, 197
- Barreto Filho, Eduardo, 274, 326
- Barreto, Eduardo, 290
- Barreto, Lima, 225, 235, 243, 244, 247
- Barreto, Plínio, 238, 239
- Barros, Théo de, 288
- Barrymore, Lionel, 169
- Bart, P.B., 111
- Barthes, Roland, 204
- Bártok, Béla, 111
- Barton, Ralph, 102
- Baruch, Bernard, 164, 178, 180
- Basilio, Antônio Eugênio, 255
- Bastos, C. Tavares, 225
- Batista, Fulgencio, 304
- Beach, Moses Y., 76, 77
- Beatty, Warren, 177
- Beauregard, Pierre Gustave Toutant de, 94
- Beerbohm, Max, 163
- Behring, Mário, 230
- Behrman, S.N., 162, 163
- Bell, Alexander Graham, 82
- Belluzzo, Ana Maria de Moraes, 233, 236, 241
- Beltrão, Luiz, 19
- Benchley, Robert, 108, 125, 155
- Bengell, Norma, 294
- Benjamin, Walter, 50, 51
- Bennet, John, 144
- Bennett, Arnold, 96
- Bennett, James Gordon, 77, 79, 80
- Benson, Sally, 119
- Berger, Meyer, 159
- Bergman, Bernard, 133
- Bergman, Ingmar, 293
- Bergman, Ingrid, 166
- Berlin, Irving, 109
- Berlin, Isaiah, 104
- Berman, Marshall, 216
- Berman, Sarah, 214
- Bernardes, Artur, 243
- Bester, Roger, 281, 282, 284, 309, 316, 319, 321
- Bierce, Ambrose, 59
- Bilac, Olavo, 230, 251
- Bimstein, Morris "Whitey", 161
- Bingham, Robert, 157
- Bisilliat, Maureen, 283, 327
- Blair, Jayson, 218
- Blake, William, 135
- Blanchot, Maurice, 14
- Blechman, R.O., x, 100
- Bloch, Adolfo, 264
- Bloom, Claire, 287
- Bodansky, Jorge, 327
- Bodiansky, Estele, 302
- Bogart, Humphrey, 169
- Bonaparte, Napoleão, 137
- Bonde chamado desejo, Um* (peça teatral), 190
- Bonfim, Manoel, 230
- Booth, Wayne C., 54, 55
- Borges, Jorge Luis, 209

- Bosha, Francis J., 108
 Botelho, Martinho, 240, 249
 Bowles III, Samuel, 80
 Boyd, Gerald, 218
 Boyesen, H.H., 94
 Bradford, Andrew, 86
 Bradford, Brick, 258
 Brady, Mathew, 246
 Braga, Rubem, 268, 269
 Brandão, Júlio, 241
 Brando, Marlon, 189, 190, 192
 Brecht, Bertolt, 111
 Breuer, Marcel, 111
Bridge of Saint Luis Rey, The (Wilder), 182
 Brito, Paula, 58
 Brizola, Leonel, 292, 321
 Broca, Brito, 230, 231, 247, 248
 Brodkey, Harold, 137
 Brooks, Erastus, 77
 Brooks, James, 77
 Brophy, Thomas Patrick, 162
 Broun, Pat, 113
 Brown, Tina, 100, 150
 Brucutu, 258
 Bryan, Joe, 155
 Bryant, William Cullen, 80, 81
 Bryce, James, 81
 Buck, Jim, 123
 Buckingham, Joseph Tinker, 91
 Buckley, Samuel, 63
 Bulhões, Octavio Gouvêa de, 334
 Burgess, John W., 84
 Burnett, Frances Hodgson, 94
 Burroughs, John, 94
 Burroughs, William S., 282
 Butsuem, Jorge, 283, 301, 309, 319, 321, 326, 327

 Cable, George W., 94
 Cabrion, 235

 Cage, John, 111
 Cagney, James, 133
 Calligaris, Contardo, 209
 Calógeras, Pandiá, 239, 240
 Calvino, Italo, 34, 35
 Camões, Luís de, 237
 Campbell, John, 73
 Campion, Daniel J., 195, 217
 Campos, Américo de, 234
 Campos, Siqueira, 243
 Campos Salles, Manuel Ferraz de, 240
 Camus, Albert, 59, 93
 Candido, Antonio, 29, 30, 31, 32, 259, 261, 269
 Capanema, Gustavo, 257
Capitão Paulo, O (Dumas), 58
Capote (filme), 188
 Capote, Truman, 2, 4, 9, 28, 101, 152, 187-192, 221, 276
 Capra, Frank, 133
 Cardinale, Claudia, 287
 Carlos, Erasmo, 317
 Carlos, Roberto, 287, 288, 317, 318
 Carmel, Eddie, 209
Carmel, Eddie (Arbus), x, 209
Carne e pedra (Sennett), 216
 Carnegie, Andrew, 84
 Carneiro, Levi, 238
 Carneiro, Luís, 229
 Carpeaux, Otto Maria, 261
 Carta, Luís, 281
 Carta, Mino, 274
Carta sobre o comércio do livro (Diderot), 52
 Cartier-Bresson, Henri, 33
 Carvalho, Luiz Maklouf, 253, 254, 255, 279, 319
 Carvalho, Miguel de, 268
 Casey, Phil, 122
 Caslon, William, 75
 Castello Branco, Humberto de Alencar, 279, 292, 320, 322
 Castro, Amilcar de, 263

- Castro, Eugênio de, 240
- Castro, Fidel, 304
- Castro, Josué de, 268
- Castro, Marcos de, 306
- Castro, Ruy, 244, 267
- Castelli, Eugenio, 19
- Catálogo de periódicos brasileiros microfilmados*, 223, 345
- Caulfield, Holden Morrisey, 125
- Cavalcanti, Alberto, 254
- Cave, Edward, 51
- Certeau, Michel de, 215
- Cervantes, Miguel de, 15, 41, 54
- Cézanne, Paul, 173
- Chagall, Marc, 111
- Chaplin, Charlie, 169, 187
- Chaplin, Geraldine, 287
- Chateaubriand, Assis, 227, 239, 251, 253, 255, 256, 259
- Chateaubriand, Frederico, 255
- Chaucer, Geoffrey, 43
- Chaussée, Nivelles de la, 17
- Chaves, Nelson, 302
- Chediak, José Pedro, 293
- Cheever, John, 126, 183
- Chesterton, G.K., 96
- Chielens, Edward E., 81, 87, 95
- Chillón, Albert, 21, 22, 37, 43, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 71
- Chiodi, Amâncio, 283, 309, 327
- Churchill, Winston, 94
- Cidade, sobre a cidade, Na (Cruz)*, 230
- Circo do Arrelia*, 308
- Civita, Cesar, 265
- Civita, Roberto, 7, 266, 289, 318, 324, 344
- Civita, Victor, 265, 266, 274, 281, 331, 334
- Clarissa (Richardson)*, 38
- Clark, Frances, 129
- Clemens, Samuel, 84
- Clutter, Herbert W., 190, 191
- Coates, Robert, 161
- Cobras criadas (Carvalho)*, 254, 255
- Coelho, Carlos, 328
- Coelho, Milton, 278, 281, 304
- Coelho, Ruy, 260, 261
- Colborne, A.S., 195
- Cole, Timothy, 94
- Coleridge, Samuel Taylor, 44
- Collins, Floyd, 24
- Collor, Fernando, 344
- Collor, Pedro, 344
- Colombo, Cristóvão, 281
- Complete English Tradesman, The (Defoe)*, 53
- Comunicação do grotesco, A (Sodré)*, 226
- Conan, 260
- Condé Nast (editora), 10
- Conduct of the allies (Swift)*, 49
- Connelly, Marc, 102
- Conselheiro, Antônio, 242
- Constant, Benjamin, 90
- Conto de inverno (Shakespeare)*, 41
- Contos de uma certa Nova York (filme)*, 210
- Cooke, Charles H., 105
- Cornell, Catharine, 166
- Cornell, Ezra, 83
- Corrêa, Thomaz Souto, 266
- Cortázar, Julio, 16
- Costa, Artur de Oliveira, 291
- Costa, Augusto da, 293
- Costa, Cristiane, 72, 73, 267
- Costa, Hipólito da, 224
- Costa, Lucio, 256, 263, 267
- Costa e Silva, Arthur, 281, 282, 292, 307, 320, 322
- Costa e Silva, Iolanda, 320
- Coulet, Henri, 16
- Coutinho, Afrânio, 20, 261
- Coward, Noël, 198
- Crane, Stephen, 59, 84, 90, 94, 113, 174
- Crapsey, Adelaide, 96

- Crítica e nova crítica, Da* (Coutinho), 20
 Cromwell (Hugo), 17
 Cronyn, Hume, 166
 Crouse, Russel, 158, 159
 Croxall, Samuel, 50
 Crumb, Robert, x, 100
 Cruz, Heloisa de Faria, 227, 228, 230, 231, 232, 236, 241, 248, 345
 Cunha, Maria Jandyra, 8
 cummings, e.e., 203, 214
 Cunningham, Merce, 111
Curso general de redacción (Martínez Albertos), 23

 D. Pedro I, 235
 D. Pedro II, 235, 237
D. Quixote (Cervantes), 15, 41, 54
 Daguerre, Louis, 25
 Dahl, Roald, 112
 Dalí, Salvador, 111
Dama das Camélias (Dumas Filho), 17
 Dana, Charles A., 73, 81, 84
 Dantas, Audálio, 280, 281
 Dantas, Orlando, 227
 Darwin, Charles, 84
 Davis, Miles, 111
 Davis, Rebecca Harding, 92, 94
 Day, Benjamin H., 75, 76
 Day, Clarence, 119
Declínio e queda do império romano (Gibbon), 101, 205
 Defoe, Daniel, 13, 37, 38, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 59, 65, 66-71, 74, 153
 DeForest, John W., 92
 Descartes, René, 42, 102
Design gráfico da revista Senhor (Niemeier), 223
Destinos mistos (Pontes), 257, 268
Diablo cojuelo, El (Guevara), 316
Diário do ano da peste, Um (Defoe), 55, 68, 71
Diário do hospício (Barreto), 243

Dicionário Houaiss da língua portuguesa (Houaiss e Villar), 49, 85
 Dickens, Charles, 59, 88, 89, 176
 Diderot, Denis, 52
 Diegues, Carlos, 294
 Dietrich, Marlene, 172
 Dimas, Antonio, 232
 Dines, Alberto, 285, 286
 Diniz, Leila, 279
 Dirceu, José, 306
 Disney, Walt, 258
Ditadura envergonhada, A (Gaspari), 320
 Divine, Father, 156
 Döblin, Alfred, 60
 Dom Beltrano, 235
 Dom Fulano, 235
 Dom Sicrano, 235
 Doren, Karl Von, 96
 Dos Passos, John, 59
 Dostoiévski, Fiódor, 47, 60, 157
 Douglas, Kirk, 24
 Doyle, Plínio, 230, 345
 Drácula, Jack, 207
 Dreiser, Theodore, 59, 60, 90, 111
 Driben, Adrienne, 113
 Dubcek, Alexander, 279
 Dumas, Alexandre, 58
 Dumas Filho, Alexandre, 17
 Dumont, Santos, 252
 Duque, Gonzaga, 230, 241
 Dutch, Comodoro, 195, 209
 Dutton, John, 54
 Duvalier, François, 283, 303
 Duveen, Joseph, sir, 156, 163
 Eco, Umberto, 22
 Edimburgo, duque de, 124
 Editora Abril (editora), 10
 Edison, Thomas A., 82
 Edmundo, Luis, 72

- Eggleston, Edward, 94
- Eichmann, Adolf, 142
- Eichmann em Jerusalém* (Arendt), 146
- Einstein, Albert, 111, 186, 244
- Eiseman, William C., 144
- Eisenhower, Dwight D., 124
- Ela é carioca* (Castro), 267
- Elbrick, Charles Burke, 285
- Eliot, Charles W., 81
- Elizabeth, rainha, 124
- Ellis, Abraham, 166
- Emerson, Ralph Waldo, 91, 93, 94
- Emery, Edwin, 63, 65, 66, 69, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 84, 86
- Ensaio* (Montaigne), 22
- Estrangeiro, O* (Camus), 59
- Evans, Walker, x, 210
- Exame da natureza e das causas da riqueza das nações* (Smith), 65
- Fadiman, Clifton, 155, 195
- Falcão, Armando, 273
- Fall, Bernard, 328
- Fallaci, Oriana, 304
- Fama e anonimato* (Talese), 220
- Faria, Candido Aragonês, 234
- Faro, José Salvador, 274
- Farrell, James T., 59
- Farther Adventures of Robinson Crusoe, The* (Defoe), 67
- Faulkner, William, 59
- Feitler, Bea, 267, 269
- Fellini, Federico, 166, 177
- Fenton, Roger, 246
- Fernandes, Millôr, 255, 327, 334
- Fernandes, Terezinha Fátima Tagé Dias, 270, 278, 281, 294, 295, 316, 333
- Ferrari, Maria Helena, 24, 276
- Ferrez, Marc, 230
- Fielding, Henry, 30, 37, 42, 43, 46, 47, 53, 55, 176
- Fields, James T., 92, 93
- Figuerola, Jaime, 290, 326
- Filme* (Lillian Ross), 9, 141, 175, 176
- Firmo, Walter, 283, 321
- Fiske, John, 84
- Fitzgerald, Francis Scott, 108, 110, 129, 165, 193
- Fitzgerald, Frances Scott, v. Lanahan, Scottie
- Fitzgerald, Zelda, 165
- Flanner, Janet, 152
- Flaubert, Gustave, 42, 57
- Fleischmann, Peter, 144, 146
- Fleischmann, Raoul, 104, 109, 136, 142, 144, 148
- Fleischmann, Stephen, 144
- Fleiss, Henrique, 240
- Flood, Hugh J., 195, 218, 219
- Florio, Steven, 147, 148
- Folhetim* (Meyer), 23
- Fonda, Henry, 166, 177
- Fonda, Jane, 177, 287
- Fonseca, Hermes da, 243
- Fonseca, Joaquim da, 233, 236, 241, 259, 270
- Fonseca, Múcio Borges da, 281
- Fontenele, coronel, 283
- Ford, Corey, 99
- Ford, Ford Maddox, 60
- Ford, John, 110
- Formação do romance inglês, A* (Vasconcelos), 16, 37
- Forman, Leona, 327
- Forster, E.M., 46
- Fortuna [Reginaldo José de Azevedo], 269
- Fortunato, Gregório, 264
- Forum* (revista), 96
- França, Eriberto, 344
- Francis, Paulo, 268, 274, 294
- Francisco de Assis, santo, 137
- Franco, Francisco, 119
- Frank, Glenn, 96
- Franklin, Benjamin, 45, 73, 86

- Franklin, James, 73, 86
- Franklin, Sidney, 166, 168, 169
- Freire, J. Geraldo de Campos, 325
- Freire, Napoleão Moniz, 294
- Freire, Roberto, xi, 3, 5, 10, 11, 223, 271, 274, 283, 290, 307-316, 336
- Freitas, Afonso A. de, 228, 233, 236
- Freund, Gisèle, 231
- Frost, Robert, 93, 187
- Frumkin, Sylvia, 165
- Furtado, Celso, 266
- Fuser, Igor, 276
- Gabeira, Fernando, 285, 286
- Gama, Domício da [Domício Afonso Forneiro], 241
- Ganga Zumba (filme), 294
- Ganger, Arthur, 195, 196
- Gales, príncipe de, 134
- Garbo, Greta, 189
- Gargântua e Pantagruel (Rabelais), 40
- Garland, Hamlin, 84
- Garrincha [Manoel dos Santos], 309
- Gaspari, Elio, 285, 307, 320, 321, 335
- Gêneros do discurso, Os (Todorov), 13
- Gêneros literários (Soares), 14
- Geraghty, Jim, 135, 136, 140
- Germinal (Zola), 59
- Gershwin, George, 129
- Gerson, Rochelle, 187
- Gibbon, Edward, 101, 205
- Gibbs, Anthony, 134
- Gibbs, Wolcott, 116, 117, 118, 134, 160, 161, 162, 163
- Gide, André, 30
- Gielgud, John, 166, 177
- Gil, Gilberto, 288
- Gilberto, João, 314
- Gilder, Richard Watson, 94, 95
- Gill, Brendan, 103, 105, 114, 119, 128, 129, 130, 137, 140, 150, 151, 160, 205, 206, 218, 219
- Gillespie, Dizzy, 111
- Gilliatt, Penelope, 163
- Gilman, Daniel Coit, 81
- Ginsberg, Allen, 111, 282
- Ginzburg, Carlo, 9
- Girardin, Émile de, 58
- Glass, Seymour, 125
- Gledson, John, 238, 250
- Glória de um covarde, A (filme), 113, 174
- Godkin, Edwin Lawrence, 81, 84
- Goethe, Johann Wolfgang von, 15
- Gogol, Nicolai, 176
- Goldman, Emma, 198
- Goldwin, Samuel, 109
- Gomes, Carlos, 244
- Gomes, Eduardo, 243
- Gomes, Paulo Emilio Salles, 260, 261
- Gomis, Lorenzo, 14
- Gopnik, Adam, 149
- Gordimer, Nadine, 112
- Gordon, Flash, 258, 260
- Gordon, Mazie P., 194, 196
- Gordon, Thomas, 65
- Gottlieb, Edward, 200
- Gottlieb, Robert A., 148, 149, 150
- Goulart, João, 264, 292
- Goulart, Neusa, 292
- Gould, Clark Storer, 198
- Gould, Eleanor, 122
- Gould, Joe [Joseph Ferdinand Gould], 125, 194, 195, 197-206, 208, 210, 211-215, 218, 219, 340
- Graebner, Clark, 164
- Graham, George R., 89
- Granato, Lourenço, 249
- Grande sertão: veredas (Rosa), 31, 262
- Grant, Jane, 128, 129, 152
- Grant, Ulysses S., 94
- Graves, Robert, 96

- Graziano, Rocky, 164
- Greeley, Horace, 77, 80, 84
- Green, George, 144, 146
- Green, Thomas Hill, 51
- Greene, Graham, 163
- Greenstein, Milton, 122, 142, 143, 146
- Gregory, Horace, 203
- Gropius, Walter, 111
- Guarani, *O* (ópera), 243-4
- Guerra dos gibis (Silva Junior), 257
- Guerromi, Aldo, 319
- Guevara, Andrés, 263
- Guevara, Che [Ernesto Rafael Guevara de la Serna], 304
- Guevara, Luiz Véléz de, 316
- Guimarães, Geraldo, 327
- Guimarães, Woile, 274, 275, 276, 333
- Gullar, Ferreira, 268
- Habermas, Jürgen, 77, 78
- Hahn, Emily, 187
- Hale, David, 77
- Hall, James Jefferson Davis, 195
- Hallewell, Laurence, 230, 250, 264, 266
- Hallock, Gerard, 77
- Hamburguer, Philip, 114, 119
- Hamid, George A., 156, 157
- Hammond, Percy, 25
- Hanrahan, John, 104
- Harbach, Otto, 157
- Hardwicke, Cedric, 166
- Hardy, Thomas, 47, 90
- Harper, Fletcher, 88, 89
- Harper, James, 88
- Harper, John, 88
- Harper, Joseph Wesley, 88
- Harris, Frank, 108
- Harris, Joel Chandler, 94
- Harris, Richard, 124
- Harte, Bret, 94
- Hausman, Georges Eugène, 231
- Haveman, Heather A., 84, 85, 86, 87
- Hawthorne, Nathaniel, 92
- Hayes, Sally, 125
- Haywood, Eliza, 54
- Hearst, William Randolph, 90, 104, 138, 154
- Hearts Insurgent* (Hardy), 90
- Heilbroner, Robert L., 63, 64
- Heine, Heinrich, 308
- Heinz, W.C., 164
- Heller, Agnes, 203, 204
- Hellman, Geoffrey, 154
- Hemingway, Ernest, 59, 60, 108, 109, 113, 166, 168-175, 205
- Hemingway, Mary, 172, 173
- Hemingway, Patrick, 173
- Henfil [Henrique de Sousa Filho], 334
- Here at the New Yorker* (Gill), 105, 130, 160
- Here but not here* (Ross, L.), 165, 174, 177, 187
- Hersey, John, xi, 2, 4, 9, 26, 27, 152, 163, 164, 177-186, 191, 221
- Hertzberg, Hendrik, 151
- Hickock, Dick, 190
- Higginson, Thomas Wentworth, 92
- Hill, Ambrose Powell, 94
- Hiroshima* (Hersey), 9, 163, 179, 183, 185, 186, 191
- Hirsch, Sônia, 328
- História de revistas e jornais literários no Brasil* (Doyle), 229
- History of American Magazine, A* (Mott), 101
- Hitler, Adolf, 115
- Hoffman, Philip Seymour, 188
- Hobenberg, John, 276
- Holanda, Chico Buarque de, 288, 289, 309, 314, 328
- Holanda, Sérgio Buarque de, 250, 261
- Holden, William, 166
- Holland, Josiah Gilbert, 93, 94
- Holm, Ian, 210

- Holmes, Oliver Wendell, 91
 Homem, Salles Torres, 233
Homem sem qualidades, O (Musil), 150
 Homer, Winslow, 94
 Hopper, Edward, x, 208
 Horta, Oscar Pedroso, 273
 Houaiss, Antônio, 49, 86, 171
 Hoving, Thomas, 164
 Howells, William Dean, 89, 90, 92, 93, 94
 Hudson, Frederic, 77
 Hugo, Victor, 17, 59, 90
 Hume, David, 44
Huckleberry Finn (Twain), 94
 Huet, Pierre-Daniel, 50
 Hunt, Helen, 94
 Hunter, George H., 195, 217
 Huntington, C.P., 107
 Huston, Anjelica, 173
 Huston, John, 113, 169, 173, 174, 175
 Huston, Walter, 175
 Hutchins, Paine Webber Mitchell, 145
 Huxley, Aldous, 111
 Hyde, Fillmore, 118
- Ikeda, Marilda A. Balieiro, 239, 240, 241, 247
Ilha prometida, A (Muhlstein), 102
Ilustre casa de Ramires, A (Queirós), 249
Info (Shawn e Ross, L.), 150
 Ingersoll, Ralph McAllister, 104, 115, 116, 134, 135, 161, 185
Inimigo público (filme), 133
Into the Valley (Hersey), 179
 Irvin, Mary, 293
 Irvin, Rea, x, 99, 102, 155
Invenção do cotidiano, A (Certeau), 215
 Ivo, frei, 316
- Jac, Mac, 139
 Jacobs, Jane, 216
- Jaguar [Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe], 267, 269
 James, Henry, 29, 60, 84, 90, 92, 94, 127, 176
 James, William, 84
 Japiassu, Moacir, 319
 Jeffrey, Francis, 41
 Jenson, Nicolas, 75
Joana D'Arc [Twain], 90
Joe Gould (Neel), 201
Joe Gould's Secret (filme), 210
 Johnson, Nunnally, 108, 133
 Johnson, Robert Underwood, 94
 Johnson, Samuel, 51
 Johnston, Alva, 120, 133, 155, 156
 Johnston, Joseph E., 94
 Jones, Howard Mumford, 101
 Jonsson, Ebba, 120
 Jordão, Edmundo Miranda, 251
Jorge Andrade, repórter Asmodeu (Fernandes), 294
Jornalismo opinativo (Beltrão), 19
Jornalismo sobre investigações (Nascimento), 344
Jornalista profissional, O (Hohenberg), 276
 Joyce, James, 30, 38, 57, 60, 213
Judas, o obscuro (Hardy), 90
- Kael, Pauline, 163
 Kafka, Franz, 30, 59, 60
 Kai-shek, Chiang, 255
 Kalili, Narciso, xi, 3, 5, 10, 11, 223, 271, 274, 284, 288, 290, 366-319, 343
 Kant, Immanuel, 298
 Kaplan, Martha, 149
 Kaufman, George S., 102
 Kemble, E.W., 94
 Kennan, George, 94
 Kennedy, John F., 178, 179, 180
 Kerouac, Jack, 111, 282
Key Largo (filme), 169
 Khouri, Walter Hugo, 294
 Kinkead, Eugene, 121, 139

- Kipling, Rudyard, 90
- Kivell, George, 94
- Kleinsorge, Wilhelm, 182
- Kneeland, Samuel, 74
- Koeche, André, 280
- Kossoy, Boris, 246, 247
- Kowalski, Stanley, 190
- Kramer, Jane, 151, 153
- Kubitschek, Juscelino, 256, 264, 267, 305, 320
- Kundera, Milan, 22, 34, 40
- Kunkel, Thomas, 182, 185, 186
- Kurosawa, Akira, 166
- Lacerda, Carlos, 264, 274, 320
- Lage, Nilson, 23
- Lago, Romero do, 293, 294
- Láñez, Fernando Martínez, 66
- Lalive D'Épinay, Christian, 44, 45
- Lamartine, Alphonse de, 88
- Lanahan, Scottie [Frances Scott Fitzgerald], 165
- Lancelotti, Helena, 335
- Lang, Daniel, 182
- Lara, Odete, 294
- Lardner, John, 183
- Lardner, Ring, 59
- Lattman-Weltman, Fernando, 286
- Lawrence, John, 70
- Lazarrillo de Tormes (Anónimo), 22
- Leão, Nara, 288
- Lee, Nelle Harper, 190
- Lemay, Curtis E., 124
- Lengua y redacción periodística* (Castelli), 19
- Lentidão*, A (Kundera), 34
- Lessa, Elsie, 268
- Lessa, Ivan, 268
- Lessing, Doris, 149
- Letter from the lord bishop of London to the clergy and people of London on the occasion of the late earthquakes* (Sherlock), 49
- Let's now praise famous men* (Evans), x
- Levick, M.B., 131
- Lewis, Howard Mumford, 87
- Lewis, Sinclair, 108, 110, 178
- Licetti, Odillo, 287
- Liebling, Abbott Joseph, 119, 126, 132, 156, 157, 163, 167, 172
- Life stories* (Remnick, ed.), 153
- Lima, Edvaldo Pereira, 24
- Lima, José Vicente de Faria, 300, 301
- Lima, Maximo Pinheiro, 229
- Lincoln, Abraham, 79
- Lins, Alvaro, 261
- Lins e Barros, João Alberto de, 255, 257
- Lispector, Clarice, 268
- Literatura y periodismo* (Chillón), 37, 55, 71
- Litowski, Inês, 264
- Livro no Brasil*, O (Hallewell), 250, 266
- Livro por vir*, O (Blanchot), 14
- Loan, Nguyen Ngoc, 330
- Lobato, Monteiro, 238, 239, 244, 250, 251
- Lobo, Luiz, 268
- Lobrano, Gustave, 135, 136, 137, 140, 142, 188
- Locke, John, 44
- Locke, Richard Adams, 76
- Logan, Andy, 153, 165
- Logan, Joshua, 189
- London, Jack, 59, 60, 94
- London's Dreadful Visitation*, 68
- Lonergan, Anna, 159
- Long, Lois, 115
- Longest Day, The* (Ryan), 191
- Longfellow, Henry Wadsworth, 89
- Longstreet, James, 94
- Loren, Sophia, 177, 287
- Lott, Henrique Teixeira, 264
- Louis, Joe, 126
- Love, George, 283, 309, 326, 327
- Lowell, James Russell, 81, 91, 92
- Lubbock, Percy, 46

- Luca, Tania Regina de, 241
- Luce, Henry, 162
- Luís, Washington, 253
- Lustosa, Isabel, 235
- Luz, Milton, 319
- Luzhin Defense, The* (Nabokov), 123
- Lyons, Harry, 195, 217
- Mackay, Ellin, 109
- Machado, Antônio de Alcântara, 240
- Machado, Lourival Gomes, 260, 261
- Machado, Orlando, 264
- Machado de Assis, vii, 237, 238, 250
- Machado Junior, José Pinheiro, 238
- Madden, Joe, 195
- Magalhães, Gonçalves de, 233
- Magia e técnica, arte e política* (Benjamin), 50
- Magno, Ana Beatriz, 7, 10
- Magro [Magro Waghabi], 288
- Maia, Prestes, 300
- Mailer, Norman, 167
- Malan, general, 240
- Malcolm, Janet, 151, 153
- Mallarmé, Stéphane, 207
- Mallet, Elizabeth, 63
- Maloney, Russell, 113
- Maltese Falcon, The* (filme), 175
- Maluf, Paulo, 301
- Mamprin, Luigi, 283, 290, 299, 309, 319, 321, 326, 327, 328
- Mandrake, 258
- Manuel, Vitor, 13, 15
- Mann, Thomas, 111
- Mansfield, Jane, 287
- Manuscrito de Saragossa, O* (Jan Potocki), 29
- Manzon, Jean, 253, 254, 255, 256, 264
- Marão, José Carlos, 274, 290, 293, 301, 334
- Marcos, Plínio, 274
- Marinho, Roberto, 227, 258, 259
- Marinetti, Tommaso, 244
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 55
- Márquez, Gabriel García, 186
- Marshall, Alfred, 266
- Marsh, Reginald, 171
- Martin, Charles E., 185
- Martin, Ida, 128
- Martínez Albertos, José Luis, 19, 23, 24
- Martins, Ana Luiza, 224, 225, 226, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 345
- Marx, Harpo, 133
- Marx, Karl, 203, 266
- Matthau, Walter, 166, 177
- Mattos, Odacir de, 319
- Maugham, Somerset, 93
- Maupassant, Guy de, 172
- Mayer, Louis B., 175
- Mayrink, José Maria, 286
- Maxwell, William, 205
- Mazei, Júlio, 313
- Mazzaropi, 327
- McCarthy, Mary, 112, 160, 163
- McClellan, George, 94
- McClure, S.S., 84
- McDonald, Dwight, 124
- McGoorty, John, 158, 159
- McGrath, Charles, 192
- McGrath, Chip, 144
- McGuinness, James Kevin, 153
- McIntyre, Horace, 117
- McKelway, St. Clair, 118, 119, 120, 124, 137, 140, 156, 161, 162, 163, 194
- McKibben, William, 144
- McNulty, John, 132
- McPhee, John, 151, 152, 164
- Medeiros e Albuquerque, José Joaquim de Campos da Costa de, 71, 230, 238, 247
- Medici, Emilio Garrastazú, 274, 320, 322
- Melo, Chico Homem de, 269, 273, 282, 283, 288
- Melo, José Marques de, 18, 19, 21, 23

- Memórias de uma menina católica* (McCarthy), 163
- Memórias do Diabo, As* (Soulié), 22
- Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), 237, 250
- Mencken, H.L., 132
- Mendonça, Paulo, 278, 279, 280, 334, 335
- Menezes, Francisco de Paula, 237
- Mercadante, Luiz Fernando, xi, 3, 5, 10, 11, 223, 271, 274, 281, 284, 285, 286, 290, 292, 305, 320-323, 335, 339
- Mergulho na aventura* (Nasser), 255
- Merleau-Ponty, Maurice, 39, 40
- Metamorfose, A* (Kafka), 59
- Mehta, Ved, 101, 104, 106, 112, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 134, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 162, 163, 167, 187
- Mesquita, Júlio de, 238
- Messinger, Philip, 144, 145
- Meu amigo Che* (Rojo), 304
- Mewshaw, Michael, 163
- Meyer, Marlyse, 23, 58
- Midosi, Nicolau, 237
- Miller, Alice Duer, 102
- Miller, Arthur, 111
- Miller, Bennett, 188, 192
- Miller, John Duncan, 133
- Miller, Skeets, 24
- Milliet, Sérgio, 239, 261
- Mil e umas noites, As* (Anônimo), 29
- Mistérios de Paris, Os* (Sue), 235
- Milton, John, 43
- Miranda, Berto, 302
- Miranda, Carmen, 244
- Mitchell, Joseph, x, xi, 2, 4, 9, 25, 34, 35, 119, 120, 125, 126, 152, 157, 158, 159, 173, 186, 192-219, 220, 222
- Mitchell, Therese, x, 193
- Moll Flanders* (Defoe), 46, 48
- Molnár, Ferenc, 111, 162
- Momento literário, O* (Rio), 71
- Mondrian, Piet, 111
- Monglave, Eugène, 233
- Montada, Rei da Polícia, 258
- Montaigne, Michel de, 22
- Montanha dos sete abutres* (filme), 24
- Montelo, Josué, 238, 294
- Moondog, 208
- Moore, Marianne, 215
- Moore, Robert, 66, 67
- Moorehead, Alan, 163
- Moraes, Vinicius de, 268, 287
- Morais, Evaristo de, 293
- Morais, Fernando, 343
- Morais, neto, Prudente de, 239, 240
- Moreira, Júlio S., 273
- Moreira, Roberto Sabato Claudio, 273
- Morgan, J.P., 90
- Mori, Geraldo, 283, 290, 303, 309, 319, 321, 326
- Morino, Louis, 195
- Morize, Henrique, 244
- Morse, Walter P., 178, 180
- Morte e vida das grandes cidades norte-americanas* (Jacobs), 216
- Moses, Robert, 216
- Mosher, John Chapin, 109
- Mostel, Zero, 166, 178
- Mott, Frank Luther, 74, 87, 94, 101
- Motta, Luiz Gonzaga, 277, 340
- Mudança estrutural da esfera pública* (Habermas), 77
- Muhlstein, Anka, 102, 108
- Muir, Edwin, 46
- Muir, John, 94
- Mulato, O (Azevedo), 295
- Mulher do próximo, A* (Talese), 127
- Munsey, Frank, 84
- Murilo, Tatiana, 264
- Musil, Robert, 60, 150
- Muzzi, J.C., 58
- My Life and Loves* (Harris), 108

- Nabokov, Vladimir, 111, 112, 123
- Nabuco, Joaquim, 250
- Nandi, Ítala, 290
- Não há lugar na terra para mim?* (Sheehan), 165
- Narrative situations in the novel* (Stanzel), 55
- Nash, Ogden, 116
- Nashe, Thomas, 55
- Nascimento, Solano, 344
- Nascimento Brito, Manuel Francisco do, 305
- Nasser, Abdalla, 253
- Nasser, Alexandre, 254
- Nasser, David, 253, 254, 255, 256, 297
- Necessary Directions for the Preventions and cure of the Plague*, 69
- Neel, Alice, 200, 201, 202
- Nelson, Francisco, 306
- Neme, Mário, 260
- Netto, Accioly, 247, 251, 256, 259
- Neves, Manuel Moreira, 233
- Newhouse, Donald, 145
- Newhouse, Jonathan, 147
- Newhouse Jr., Samuel Irving, 145, 146, 147, 148, 149
- Newman, Paul, 177
- Niemeyer, Lucy, 223, 224, 241, 247, 257, 259, 263, 265, 267, 270
- Niemeyer, Oscar, 263, 267, 322
- Nietzsche, Friedrich, 203
- Nighthawks* (Hopper), x, 208
- Nijinski, Vaslav, 254
- Nikanov, Caolho Johnny, 195, 209
- Nimitz, Chester W., 124
- Nixon, Richard, 299
- Noblat, Ricardo, 18
- Nogueira, Armando, 268
- Noite vazia* (filme), 294
- Norton, Charles Eliot, 81
- Novak, Kim, 287
- Novo Jornalismo, O* (Wolfe), 176
- O'Connor, Flannery, 59
- O'Hara, John, 120, 156
- Odila, dona, 290, 291
- Oficina sobre edição de revista* (Corrêa), 266
- Oliveira, Candido Baptista de, 237
- Oliveira, Leão Gondim de, 256
- Oliveira, Valter Mendes de, 324
- Opinião no jornalismo brasileiro, A* (Melo), 18
- Origens e expansão da fotografia no Brasil* (Kossoy), 246
- Original London Post*, 67
- Orwell, George, 59
- Osbon, B.S., 79, 80
- Osborne, John, 52
- Otis, Elisha Graves, 82
- Outro lado do rio, entre as árvores, Do* (Hemingway), 172
- Packard, Frederick, 135
- Page, Geraldine, 166
- Page, Thomas Nelson, 94
- Page, Walter Hines, 93
- Páginas ampliadas* (Lima), 24
- Paine, Thomas, 86
- Palmeira, Vladimir, 306
- Pamela* (Richardson), 46, 52
- Park, Gamercy, 139
- Parker, Charlie, 111
- Parker, Dorothy, 102, 107, 108, 115, 170
- Parlagreco, Beniamino, 238
- Parrella, Lew, x, 283, 307, 308, 309, 326
- Parton, James, 93
- Passos, Francisco Pereira, 231
- Patarra, Paulo, 12, 274, 278, 279, 280, 287, 318, 324, 343
- Patrício, frei, 317
- Peixoto, Afrânio, 239
- Pelé (Edson Arantes do Nascimento), 10, 271, 272, 309-314
- Pena de aluguel* (Costa), 72, 267

- Peppe, Carmine, 135
 Pereira, Baptista, 238
 Pereira, Luis Humberto Martins, 326
 Pereira, Raimundo Rodrigues, 281
 Pereira da Silva, 58
 Perillo Filho, João Batista, 309
 Perkins, Anthony, 166
 Perkins, Barbara M., 89, 90
 Perneta, Emiliano, 262
Personal Recollections of Joan of Arc [Twain], 90
 Pessoa, Epiácio, 243
 Peterson, Theodore, 103
 Philips, Moses, 91
 Picchia, Menotti del, 252
 Pilotto, Erasmo, 262
 Pimentinha, 307
 Pinduca, 258
 Pinto, Eduardo Barreto, 256
 Pinto, José, 283, 309, 319, 321
 Pinto, Luiz Santana, 291
 Pipelet, 235
 Pirandello, Luigi, 30
 Piza, Daniel, 51
 Platão, 37, 57
 Plutarco, 153
 Poe, Edgar Allan, 238
Poeta do lápis (Balaban), 234
Poética (Aristóteles), 17, 43
 Poitier, Sidney, 177
 Poliziano, Angelo, 163
 Pollock, Johnson, 111
 Pontes, Heloisa, 257, 259, 261, 268, 269
 Popeye, 227
Porgy and Bess (musical), 188
 Porro, Alessandro, 279, 287, 290
 Porter, Cole, 160, 197
 Porto-Alegre, Araújo, 233
 Poty [Potyguara Lazzarotto], 262
 Pound, Ezra, 215
 Póvoa, José Joaquim Pessanha, 227, 228
 Prado, Decio de Almeida, 261, 269
 Prado, Eduardo, 240
 Prado, Paulo, 239, 250
 Preminger, Otto, 166
 Prescott, Harriet, 92
 Prescott, William Hickling, 89
 Prestes, Luís Carlos, 278
 Presto, 208
 Pringle, Henry F., 132, 155
 Pritchett, V.S., 112
 Proust, Marcel, 30, 60
 Pujol, Alfredo, 239
 Pulitzer, Joseph, 81, 84
 Pulitzer Jr., Joseph, 159

 Quadros, Jânio, 298, 301, 305, 321
Que é isso, companheiro?, O (Gabeira), 285
 Queirós, Eça de, 240, 249
 Quesnay, François, 266
 Quinn, Anthony, 177

 Rabelais, François, 40, 44, 157
Radical Chique e o Novo Jornalismo (Wolfe), 176
 Rafael, frei, 316-7
 Rago, Nelson di, 284, 309, 321
 Raines, Howell, 218
 Ramey, John Daniel, 178, 180
 Ramos, Graciliano, 72
 Rand, Christopher, 124
 Rangel, Godofredo, 239, 244
 Ratoucheff, Gregory, 208
 Raul [Paranhos Pederneiras], 247
 Raymond, Henry J., 77, 79, 80
Red Badge of Courage, The (filme), 174
Redacción periodística (Martínez Albertos), 19
 Redgrave, Michael, 166
 Regina, Elis, 288
 Régis, Jonilson, 315

- Régis, José, 315
- Régis, Olga Francisca [Olga de Ala-Ketu], 314, 315
- Reid, Alastair, 119
- Reid, Whitelaw, 84
- Reik, William J., 145
- Reis, Antônio Manoel dos, 234
- Relíquia macabra* (filme), 175
- Rembrandt, 42
- Remembering Mr. Shawn's New Yorker* (Mehta), 123, 141
- Remington, Frederick, 94
- Remnick, David, 9, 10, 27, 153
- Renato, Patrício, 335
- Reportagem, A* (Lage), 23
- Repórter do século, O* (Ribeiro), 330
- Resende, Otto Lara, 264
- Retrato de uma senhora* (James), 84
- Revista no Brasil*, 233, 236, 237, 241, 247, 259, 260, 265, 270
- Revista Realidade e o significado de suas matérias sobre sexo* (Koeche), 280
- Revistas em revista* (Martins), 224, 229, 248
- Ribeiro, José Hamilton, xi, 3, 5, 10, 11, 223, 271, 274, 281, 323-331, 335, 343
- Ribeiro Filho, Domingos, 244, 247-8
- Ricardo, David, 266
- Rice, John C., 293
- Richardson, Albert D., 80
- Richardson, Samuel, 30, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 53
- Rio, João do [João Paulo Alberto Coelho Barreto], 71, 72, 229
- Rio 40 graus* (filme), 263
- Rivaldo, 328
- Rivingston, Charles, 52
- Rizzini, Carlos, 224
- Robards, Sr., Jason, 166
- Robbins, Fred W., 93, 94, 95
- Robert, Marthe, 37, 43
- Robinson, Edward G., 169
- Robinson Crusoe* (Defoe), 38, 48, 66, 67, 68, 74
- Rocha, Dora, 286
- Rocha, Glauber, 294
- Rocha, José Justiniano da, 58
- Rockefeller, John D., 83
- Rodrigues, Glauco, 267, 269
- Rodrigues, Jair, 288
- Rodrigues, Nelson, 258, 274, 305, 311
- Roebing, John A., 82
- Rogers, Buck, 258
- Röhrig, Baldwin, 246
- Rojo, Ricardo, 304
- Roman jusqu'à la Révolution, Le* (Coulet), 16
- Romance das origens, origens do romance* (Robert), 37, 43
- Romero, Sílvio, 238
- Rondon, Cândido, 254, 298
- Ronin, 260
- Roosevelt, Eleanor, 198
- Roosevelt, Franklin D., 198
- Roosevelt, Theodore, 90
- Roquette-Pinto, Edgard, 244
- Rosa, João Guimarães, 31, 262, 268
- Rosa, Márcia Eliane, 273, 281, 333
- Rosa, Noel, 289
- Rosenfeld, Henry Jonas, 166
- Rosetti, Christina, 94
- Ross, George, 128
- Ross, Harold Wallace, x, 2, 12, 27, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 128-136, 136, 137, 139, 144, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 173, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 196, 197, 207
- Ross, Lillian, xi, 2, 4, 9, 26, 28, 113, 136, 137, 139, 141, 142, 146, 148, 149, 150, 152, 164, 165-177, 185, 186, 187, 188, 191, 221, 222
- Ross, Patricia, 129
- Rossi, Francisco, 335
- Rossi, Giordano, 265
- Rubinho [Rubens Barsotti], 288
- Russell, Bertrand, 96
- Russell, William Howard, 79

- Ruth, Babe, 139
 Rutledge, J.H., 111
 Ryan, Cornelius, 191
- Sá, Luís Carlos, 288
 Sabino, Fernando, 268, 269
 Sakotashi, Emílio, 324, 325
 Sakotashi, Tadaró, 324, 325
 Salinger, J.D., 113, 114, 125
 Salles, Edmar, 321, 322, 326
 Salles, João Moreira, 202, 207, 209, 216, 218
 Sampson, William, 95
 San Martín, Eduardo Serrano, 68
 Santana, Carmen, 170
 Santayana, George, 96
 Santos, Antônio Noronha, 247
 Santos, Nelson Pereira dos, 263
São Paulo em papel e tinta (Cruz), 230
São Paulo em revista (Cruz), 223, 227
 Sarney, José, 265
 Saroyan, William, 203
 Sasaki, Toshiko, 184
 Savater, Fernando, 20
Sayonara (filme), 189
 Sayre, Joel, 186, 196
 Sayre, John, 181
 Scammell, Michael, 123
 Schell, Jonathan, 143, 149
 Schell, Maria, 166
 Schlesinger Jr., Arthur, 88, 89, 90
 Schmidt, Afonso, 240
 Schmidt, Jorge, 230
 Schultz, Sam, 159
 Schwarcz, Lilia, 235
 Schwartz, Delmore, 124
 Scliar, Carlos, 267, 268, 269
 Scofield, Paul, 177
 Scribner, Charles, 93, 173
 Scripps, E.W., 84
- Scudder, Horace Elisha, 93
 Seal-Boy, 208
 Sedgwick, Ellery, 91, 92
Segredo das Jóias, O (filme), 175
Segredo de Joe Gould, O (Mitchell), 9, 211
Select collection of novels and histories (Croxall), 50
 Selkirk, George, 139
 Selvas, Jim das, 258
 Sennett, Richard, 216, 217
Sentidos pluralistas do cotidiano da cultura nas reportagens de Realidade nos anos de 1966 a 1968, Os (revista), 273
Serious Reflections during the Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe (Defoe), 67
 Serpa, Leoní Teresinha Vieira, 252, 253
 Sevcenko, Nicolau, 242
 Seyssel, Henrique, 307
 Seyssel, Waldemar, v. Arrelia
 Shafter, William, 95
 Shakespeare, William, 37, 41, 43, 49, 63
 Shawn, Allen, 139
 Shawn, Anna, 138
 Shawn, Benjamin, 138
 Shawn, Cecille [Cecille Lyon], 138, 139, 140, 142, 167
 Shawn, Mary, 139
 Shawn, Melba, 138
 Shawn, Mike, 138
 Shawn, Nelson, 138
 Shawn, Wallace, 139, 143
 Shawn, William, x, 7, 12, 27, 106, 113, 114, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 134, 135, 136-152, 157, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 174, 177, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 192
 Sheehan, Susan, 9, 165
 Sherlock, Thomas, 49
 Sherman, William Tecumseh, 94
 Shimamoto, Keisaburo, 326, 328
 Shuman, Ik, 137
 Signoret, Simone, 166
Silêncio, O (filme), 293

- Silva, Carlos Eduardo Lins da, 331
- Silva, José Juvenal da, 302
- Silva, Mylton Severiano da, 274, 279, 318, 319, 335, 343
- Silva Junior, Gonçalo, 248, 257, 258, 259, 265, 266, 270
- Sinclair, Upton, 59
- Siqueira, Carla, 264
- Sirotsky, Nahum, 264, 267, 268
- Smith, Adam, 65, 266
- Smith, Kate, 195
- Smith, Perry, 190
- Smith, Roseanne, 165
- Smith, Roswell, 93
- Smollet, Tobias, 176
- Soares, Angélica, 14, 15, 21, 22
- Soares, Dirceu, 306
- Sodré, Muniz, 24, 226, 227, 276
- Sokoloff, Vladimir, 166
- Sol é para todos, O* (Lee), 190
- Solari, Jean, 327
- Solitário, Lobo, 260
- Sommer, Elke, 287
- Soulié, Frédéric, 22
- Souza, Gilda de Mello e, 261
- Souza, Sérgio de, 12, 274, 323
- Souza, Ulysses Alves de, 280, 335
- Spencer, Herbert, 84, 129
- Spenser, Edmund, 43
- Spengler, Oswald, 45
- Spiegelman, Art, x, 100
- Stallings, Laurence, 110
- Stanley, Kim, 166
- Stanzel, Franz, 55
- Stapleton, Maureen, 166
- Steele, Richard, 47, 49, 50, 51, 54, 65, 73
- Steinberg, Saul, i, x, 126
- Steiger, Rod, 166
- Stendhal [Marie Henri Beyle], 57, 172
- Sterne, Laurence, 54, 55, 157
- Stevenson, Robert Louis, 94
- Stone, Peter H., 186
- Stones of Florence, The* (McCarthy), 163
- Strachey, Lytton, 153
- Straus, Roger, 150
- Stravinsky, Igor, 111
- Sue, Eugène, 235
- Sumner, William Graham, 84
- Süssekind, Flora, 295, 296, 297
- Svevo, Italo, 60
- Swift, Jonathan, 37, 47, 49
- Swinton, Tilda, 150
- Tal Brasil, qual romance?* (Süssekind), 295
- Talese, Gay, 126, 127, 220, 221
- Tarzan, 258, 260
- Tate, Allen, 46
- Tavares, Júlio, 305
- Taylor, Elizabeth, 287
- Taylor, W., 67
- Técnica de reportagem* (Sodré, Ferrari), 24, 276
- Teffé, Álvaro de, 247
- Tempos eufóricos* (Dimas), 232
- Tender Husband, The* (Steele), 54
- Teoria da literatura* (Manuel), 13, 15
- Teoria da literatura* (Wellek e Warren), 13
- Teoría del periodismo* (Gomis), 14
- Terra em Transe* (filme), 294
- Terragno, Luiz, 246
- Tesouro de Sierra Madre, O* (filme), 175
- Thomas, Dylan, 93
- Thomas, Isaiah, 86
- Thompson, Ellery Franklin, 195
- Thoreau, Henry David, 92, 94
- Thulin, Ingrid, 290
- Thurber, James, 93, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 155, 158, 160, 161, 173, 183, 186, 196
- Tigre, Bastos, 244

- Tilley, Eustace, 99, 100, 126, 155, 268
To Kill a Mockingbird (Lee), 190
 Todorov, Tzvetan, 13, 14, 15, 22, 29, 32
 Tolstói, Liev, 172
 Toohey, John Peter, 104
 Torres, Carlos Alberto, 310
 Toquinho [Antonio Pecci Filho], 288
 Toscano, Odiléa Helena Setti, 305
 Tracy, Dick, 260
 Travassos, Luis, 301, 306
 Trenchard, John, 65
Três Mosqueteiros, Os (Dumas), 58
 Trevisan, Dalton, 261, 262, 279
 Trillin, Calvin, 164
Tristram Shandy (Sterne), 54
 Truax, R. Hawley, 129, 136
True Born Englishman, The (Defoe), 66
 Truman, Harry S., 178, 180, 181
 Tucci, Stanley, 210
 Tuchman, Gaye, 34
Tudo que é sólido desmancha no ar (Berman), 231
 Turguêniev, Ivan, 94, 172
 Twain, Mark [Samuel Clemens], 84, 90, 94, 205
 Tynan, Kenneth, 187
- Ulisses (Joyce), 30, 38, 60, 213
 Underwood, Francis, 91, 92
Urupês (Lobato), 250
 Ustinov, Peter, 93
- Valente, Príncipe, 258
 Valéry, Paul, 207
Vampiro de Curitiba, O (Trevisan), 279
 Vanderbilt, Cornelius, 107
 Vanderbilt, Sanderson, 120, 136
 Vanderbilt, W.K., 107
 Vandré, Geraldo, 2898, 289
 Vaneau, Maurice, 327
 Van-Thanh, 330
- Vargas, Getulio, 252, 253, 254, 260, 264
 Vasconcelos, Guilherme, 309
 Vasconcelos, Sandra Guardini, 16, 37
 Vaz, Rubens Florentino, 264
 Vega, Félix Lope de, 316
 Velho, Gilberto, 277, 278, 340
 Veloso, Caetano, 288
Venice Observed (McCarthy), 163
 Veríssimo, José, 230, 237, 238, 248
 Vermeer, Johannes, 207
 Verne, Jules, 94
 Viana, Oduvaldo, 240
Vida de Jack Wilton, A (Nashe), 55
Vie de Marianne, La (Marivaux), 55
 Vilas Boas, Cláudio, 298, 299
 Vilas Boas, Leonardo, 298
 Vilas Boas, Orlando, 298, 299
 Vilas Boas, Sérgio, 32, 33
 Villacampa, Agustin J., 319
 Villar, Mauro de Salles, 49, 86, 171
 Villard, Henry, 81
 Villon, François, 157
 Viola, Paulinho da [Paulo César Batista de Faria], 288
Virtudes cavalheirescas, As (Shawn e Ross, L.), 150
 Vítor, Manuel, 327
 Vitti, Monica, 287
Viúva Jones, A (filme), 293
Viva Villa (filme), 133
 Volk, Jacob, 161
- Wainer, Samuel, 260, 263
 Waissman, Simão, 267, 268
 Walger, Antonio P., 261-2
 Walker, Stanley, 120
 Wallace, Kevin, 123, 124
 Wallach, Elli, 166
 Walraff, Günter, 59
 Walsh, Raoul, 110

- Warren, Austin, 13
- Washington Square (James), 90
- Watt, Ian, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 68
- Waugh, Evelyn, 93
- Webb, James Watson, 77
- Webster, Noah, 86
- Weekes, Hobart, 135, 143, 181
- Wegman, William, x, 100
- Wellek, René, 13
- Wells, H.G., 140
- Welsh, Mary, 109
- West, Rebecca, 96, 153
- Wharton, Don, 139
- What Price Glory? (Anderson, Stallings), 110
- Whipple, E.P., 91
- Whitaker, Rogers, 135
- White, Elwyn Brooks, 104, 105, 106, 108, 112, 115, 116, 118, 131, 136, 142
- White, Katharine, v. Angell, Katharine
- Whitman, Walt, 94
- Whitworth, William, 143
- Widmark, Richard, 166
- Wigglesworth, Joseph, 185
- Wilder, Billy, 24
- Wilder, Thornton, 182
- William III, 66
- Williams, Albert Moran, 162
- Williams, Marsha Garces, 166, 177
- Williams, Robin, 173, 177
- Williams, Tennessee, 111, 190
- Willis Jr., Charles Fountain, 166
- Wilson, Edmund, 108, 113, 153
- Wilson, Thomas Woodrow, 90
- Winchell, Walter, 161
- Winkler, John K., 154, 155, 156
- Winston, Harry, 166
- Wisner, George, 76
- Wolfe, Tom, 126, 127, 128, 176, 179, 193
- Wood, Natalie, 287
- Woods, Al, 25
- Woolcott, Alexander, 96, 102, 108, 115, 128, 129
- Worcester Account, The (Behrman), 163
- X-9, Agente Secreto, 258
- Xavier, Chico, 255, 327
- Yagoda, Ben, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 134, 135, 137, 139, 142, 143, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 169, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 195, 196, 197, 217, 218, 219
- Years with Ross, The (Thurber), 109, 116, 155
- Zerbini, Euryclides de Jesus, 309
- Zingg, David Drew, x, 282, 283, 288, 290, 309, 313, 314, 319, 322, 327, 334
- Zola, Émile, 59

Índice onomástico

de jornais e revistas

- Almanak Laemmert* (revista), 234
American Legion Weekly (revista), 129
American Weekly Mercury (jornal), 86
American Magazine (revista), 86, 155
American Minerva (revista), 86
Anhembi (revista), 265
Appeal (jornal), 128
Atlantic Monthly, The (revista), x, 2, 84, 87, 88, 90, 91-93, 143
Autoridade (revista), 244
- Bazaar* (revista), 90
Boa idéia: artesanato em casa (fascículo), 266
Boston News-Letter (jornal), 73
Brasil Artístico, O (revista), 265
Brasileiros (revista), 343
Bride's (revista), 145
British Journal (jornal), 65
Broom (revista), 215
Business Week (revista), 111
- Cabrião* (revista), 234, 235, 236
Cadernos de Jornalismo e Comunicação (revista), 286
Call (jornal), 128
Capricho (revista), 265, 266, 271
Careta (revista), 226, 241
Cena Muda, A (revista), 226, 247
Century, The (revista), 84, 92, 94, 95, 96
Century Illustrated Monthly Magazine (revista), 93
Ciência Ilustrada (fascículo), 266
Cigarra, A (revista), 231
Cinearte (revista), 226
Cinemin (revista), 265
- Claudia* (revista), 266, 270, 271
Clima (revista), 259, 260, 261
Collier's (revista), 95, 156
Contigo! (revista), 270, 271
Cook's (revista), 144
Correio Braziliense (jornal), 18
Correio Braziliense (revista), 224, 233
Cosmopolitan (revista), 84, 95, 164
Courier and Enquirer (jornal), 77
Courier Journal (jornal), 24
Crônica, A (revista), 249
Cruzeiro, O (revista), x, 226, 247, 251-256, 264, 274, 275, 297
Cultura (revista), 238
- D. Quixote* (revista), 244
Daily Courant (jornal), 63
Daily News (jornal), 138
Daily Worker (jornal), 169
Desfile (revista), 271
Dial (revista), 203, 215
Diabo Coxo (revista), 236
Diário Carioca (jornal), 263
Diário da Noite (jornal), 252
Diário de Notícias (jornal), 227
Diário de São Paulo (jornal), 227
Diretrizes (revista), 259, 260
Don Freeman's Newsstand (revista), 204
Don Quixote (revista), 237, 244
- Economistas, Os* (fascículos), 266
Economist, The (revista), 342
Ele Ela (revista), 270, 271
Enciclopédia Abril (fascículo), 266

- Enciclopédia da Mulher* (fascículo), 266
Enciclopédia do Automóvel (fascículo), 266
Ensaio Literários do Ateneu Paulistano (revista), 236
Espelho, O (revista), 236
Espelho das Brasileiras (revista), 233
Espelho Diamantino, O (revista), 233
Esquire (revista), 126, 268
Estação, A (revista), 223, 238
Estado de S. Paulo, O (jornal), 238, 243, 244, 260, 263, 268, 269
Estado de S. Paulo — Suplemento em roto-gravura, 247
Estética (revista), 247
Evening Mail (jornal), 205
Everybody's (revista), 95
Exame (revista), 270
Exile (revista), 215

Farpa, A (revista), 242
Fatos & Fotos (revista), 270, 274
Fazendeiro, O (revista), 249
Female's Spectator (jornal), 54
Female's Tatler (jornal), 54
Festa, 247
Floreal (revista), 225, 247
Folha de S. Paulo (jornal), 21, 266, 331
Fon-Fon! (revista), 241
Fortune (revista), 268
Forum (revista), 96

Galaxy, The (revista), 93
Gazeta, A (jornal), 258
Gazeta de Notícias (jornal), 238
Gazetinha, A (revista), 258
General Magazine (revista), 86
Gênios da Pintura (fascículos), 266
Gentleman's Magazine (revista), 51, 52, 86
Gibi Semanal (revista), 259
Glamour (revista), 145

Globo, O (jornal), 255, 257, 258, 305
Globo Juvenil, O (revista), 258, 259
Godey's Lady's Book (revista), 89
Gourmet (revista), 145
GQ (revista), 145
Graham's Lady's and Gentleman's Magazine (revista), 89
Grande Hotel (revista), 271
Guanabara (revista), 236
Guardian (jornal), 49, 73

Habitat (revista), 269
Harper's Bazaar (revista), 90
Harper's Magazine (revista), x, 2, 84, 87, 88-91, 92, 93
Herald Tribune (jornal), 120, 133, 156, 162, 185, 198
Holiday (revista), 112
Home Sector, The (revista), 129
Horticulture (revista), 144
House & Garden (revista), 145

Ilusão (revista), 271
Ilustração Brasileira (revista), 236, 240, 241, 247
Illustration Française (revista), 235
Imprensa (revista), 343
Independent, The (revista), 90
Intransigent, Le (jornal), 254
Invenção, 269, 270
Íris (revista), 233, 249
IstoÉ (revista), 344
Item (jornal), 128

Joaquim (revista), 259, 262
Jornal, O (jornal), 239, 252
Jornal da Tarde (jornal), 272, 294
Jornal das Famílias (revista), 223, 236, 238
Jornal das Senhoras (revista), 236
Jornal do Brasil (jornal), 263, 266, 284, 285, 286, 287

- Jornal do Comércio* (jornal), 58, 248
- Journal* (jornal), 128
- Journal des Débats* (jornal), 22
- Journeyman Mechanic's Advocate* (jornal), 75
- Judge* (revista), 129
- Klaxon* (revista), 243, 247
- Kosmos* (revista), 230, 232, 241, 247
- Las Vegas Daily Optic* (jornal), 138
- Ladies' Home Journal* (revista), 95
- Ladies' Mercury* (jornal), 54
- Lanterna Mágica* (revista), 233
- Life* (revista), 111, 112, 161, 162, 178, 179, 181, 191, 254
- Livro da vida* (fascículo), 266
- London Gazette* (jornal), 69
- London Journal* (jornal), 65
- Long Island Press* (jornal), 200
- Look* (revista), 112
- Los Angeles Times* (jornal), 122
- Mademoiselle* (revista), 145
- Malho, O* (revista), 226, 241, 257
- Manchete* (revista), 253, 264, 265, 274, 275
- Manchete Esportiva* (revista), 311
- Manequim* (revista), 266
- Marmota Fluminense* (revista), 236
- Massachusetts Quarterly Review* (revista), 91
- McClure's* (revista), 84, 95
- Mickey* (revista), 265
- Mindinho* (revista), 259
- Minerva Brasiliense* (revista), 233
- Mirim* (revista), 259
- Miscelânea* (revista), 252
- Mist's Journal* (jornal), 65
- Monde diplomatique Brasil, Le* (revista), 343
- Morning World* (jornal), 198
- Mosquito, O* (revista), 234, 236
- Mundo Infantil* (revista), 258
- Munsey's* (revista), 84, 95
- Museu Universal* (revista), 223, 233
- Nação, A* (jornal), 257, 258
- Nation, The* (revista), 81, 84, 93, 163
- New England Courant* (jornal), 73
- New England Galaxy* (revista), 91
- New England Weekly Journal* (jornal), 74
- New Republic, The* (revista), 108, 113, 130
- New York Evening Post, The* (jornal), 80, 81
- New York Express* (jornal), 77
- New York Herald* (jornal), 77, 79, 80, 82
- New York Journal of Commerce* (jornal), 77
- New York Times, The* (jornal), 23, 80, 82, 120, 190, 193-4
- New York Times Review of Books* (revista), 193
- New York Tribune* (jornal), 77, 80, 84
- New York Sun* (jornal), 73, 75, 76, 77, 164
- New York World* (jornal), 79, 80
- New York World-Telegram* (jornal), 157
- New Yorker, The* (revista), i, viii, ix, x, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 25, 26, 27, 28, 39, 87, 92, 96, 99-222, 268, 282, 312, 337, 338, 342, 343
- Newsweek* (revista), 122, 183, 191
- Niterói* (revista), 232, 233
- Noigandres* (revista), 265
- Noturno* (revista), 271
- Novo Mundo, O* (revista), 236
- Observer* (jornal), 187
- Original London Post* (jornal), 67
- Ostensor Brasileiro* (revista), 233
- Outlook, The* (revista), 90

- Pais & Filhos (revista), 270
 Papel e Tinta (revista), 241
 Parade (suplemento dominical), 145
 Parafuso, O (revista), 241, 242, 243
 Paratodos (revista), 226
 Paris Review, The (revista), 186
 Paris-Match (revista), 254, 264
 Pasquim (revista), 226
 Pato Donald, O (revista), 265
 Patriota, O (revista), 223, 233
 Pennsylvania Gazette (jornal), 86
 Pennsylvania Magazine (revista), 86
 Pensadores, Os (fascículos), 266
 Pequeno dicionário da língua portuguesa ilustrado (fascículo), 266
 Pererê (revista), 270
 Peterson's (revista), 89
 piauí (revista), 343
 Pif-Paf (revista), 270
 Pioneer (revista), 91
 Pirralho, O (revista), 241, 244
 Placar (revista), 271
 PM (revista), 161, 165, 185
 Presse, La (jornal), 22, 58
 Putnam's Monthly Magazine (revista), 93

 Quatro Rodas (revista), 266, 270, 271, 274, 323
 Queixoso, O (revista), 242
 Querida (revista), 265, 271

 Raio Vermelho (revista), 265
 Realidade (revista), i, viii, ix, x, xi, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 26, 223, 227, 266, 267, 268, 269, 270, 271-336, 337, 338, 339, 342, 343
 Realité — Revue de Paris (revista), 272
 Reportagem (revista), 343
 Repórter Três (revista), 343
 Review (jornal), 54
 Revista, A (revista), 247
 Revista Brasileira (revista), 236, 237, 238
 Revista Civilização Brasileira (revista), 269, 270
 Revista Comercial (revista), 234
 Revista da Semana (revista), 226, 237, 247, 344
 Revista da Sociedade Filomática (revista), 233
 Revista de Antropofagia (revista), 247
 Revista do Brasil (revista), 238, 239, 241
 Revista do Globo (revista), 247
 Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (revista), 233
 Revista do Rádio (revista), 259
 Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (revista), 256
 Revista Dramática, 227, 236
 Revista Ilustrada (revista), x, 235
 Revista Literária (revista), 229
 Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano (revista), 236
 Revista Moderna (revista), 240, 245, 249
 Revista Nova (revista), 259
 Revista Trimestral de História e Geografia (revista), v. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
 Revue Brésilienne (revista), 233
 Revue des Deux Mondes (revista), 235
 Rolha, A (revista), 242, 243
 Ronda (revista), 249
 Royal American Magazine (revista), 86

 Sartain's (revista), 89
 Saturday Evening Post (revista), 108, 111, 112, 131, 153, 155, 156, 158
 Saturday Review (revista), 187, 191
 Saturday Review of Literature (revista), 103
 Scribner's Monthly (revista), x, 2, 84, 87, 88, 90, 92, 93-96, 108
 Seleções do Reader's Digest (revista), 259, 260
 Self (revista), 145
 Semana, A (revista), 236, 237, 238
 Semana Ilustrada, A (revista), 25, 236
 Senhor (revista), 265, 267, 268, 269
 Sétimo Céu (revista), 265, 271

- Siècle, Le* (jornal), 22, 58
Spectator (jornal), 51, 65, 73
Springfield Republican (jornal), 80
Star and Herald (jornal), 128
Stars and Stripes (revista), 128
Suplemento Juvenil (revista), 258, 259
Suplemento Literário (revista), 268, 269
Suplemento Policial em Revista (revista), 258

Tatler (jornal), 47, 51, 65
Tatler (revista), 150
Terra Roxa... e Outras Terras (revista), 247
Tico-Tico, O (revista), 241, 257
Time (revista), 101, 103, 122, 134, 162, 178
Times, The (jornal), 133, 156, 159, 185, 234
Transporte Moderno (revista), 266
Tribuna da Imprensa (jornal), 263
Tribuna de Santos (jornal), 244
Tribune (jornal parisiense), 109
Tribune (jornal Salt Lake City), 128
True Detective (revista), 179
Twen (revista), 273

Última Hora (jornal), 263
Unidade (jornal), 275
Union (jornal), 128

Vamos Ler! (revista), 259
Vanity Fair (revista), 113, 145, 150
Variedades, As (revista), 233
Veja (revista), 270, 278, 331, 332, 333, 336, 338, 344
Verde (revista), 247
Vida Doméstica (revista), 226
Vida Fluminense (revista), 234
Vida Ilustrada (revista), 236
Vida Moderna (revista), 231
Visão (revista), 265
Vogue (revista), 145, 208

Voz do Rádio (revista), 259
Vu (revista), 254

Wall Street Journal (jornal), 111, 119
Washington Post (jornal), 122
Weekly Times (jornal), 244

Zeitung (jornal), 86
Zig-Zag (revista), 240