

**IMPrensa E cultura: Uma Análise
DE SEÇÕES E CADERNOS DE cultura DA IMPrensa
PAULISTA E CARIOCA (1969-1989)**

Leandro Paschoarelli*

A história no presente

Com a passagem dos 40 anos do golpe militar de 1964, presenciamos um amplo esforço da imprensa e até mesmo do governo em reafirmar o encerramento daquele período – sinistro – da nossa história e a própria participação na resistência política à ditadura e na reedificação do Estado democrático.¹ Esforço que, além de não nos deixar esquecer o significado desta data, celebra a construção de um novo tempo, uma *Nova República*.

Neste momento, no qual jornalistas e lideranças políticas incursionam no campo da história, periodizando e atribuindo papéis sociais, torna-se imprescindível que o historiador apresente seu ponto de observação sobre a questão. Como investigo as dimensões da categoria *cultura* em segmentos distintos da imprensa, durante os anos 1969-89,² não pude deixar de refletir sobre esta construção, buscando localizar socialmente este discurso e inseri-lo num processo temporal específico. Pois, se nos propomos a fazer um balanço sobre nosso passado recente, é sensato analisá-lo também em função das continuidades que se estabelecem entre um período e outro.

O *novo* regime, além de incorporar lideranças do período anterior, como José Sarney, presencia a continuidade da centralização do mercado jornalístico nas mãos de empresas como as Organizações Globo e o Grupo Folha, que apoiaram a ditadura nos anos 60/70, em troca de incentivos financeiros; participaram da campanha pelas eleições diretas como maneira de conquistar credibilidade pública; e, depois de 1984, mantiveram suas filiações políticas anteriores, como ficou explícito na intervenção da Rede Globo de Televisão nos rumos da eleição presidencial de 1989.³

Matizando essas construções ideológicas realizadas pela imprensa, propomo-nos a *fazer uma história a contrapelo*,⁴ partindo da premissa de que essas análises políticas da imprensa, que criam lugares-comuns, só se tornaram possíveis no final dos anos 80, quan-

do *O Pasquim*, principal jornal de crítica e resistência organizado durante a ditadura militar, deixou de circular. Queremos, ainda, investigar como este espaço hegemônico, que constitui a imprensa hoje, foi conquistado historicamente.

No estágio atual da análise de fontes, ou seja, de cadernos e seções de cultura, que se concentrou no período do final dos anos 60 e início da década seguinte, percebemos a configuração de um campo de tensão na imprensa, entre maneiras bem distintas de pensar a cultura e o próprio momento. Pois, ao mesmo tempo em que a imprensa diária se alinhava aos militares, ausentando-se de um debate mais aprofundado sobre o momento e as linguagens de então, a imprensa alternativa criava um tom de questionamento e oposição aos acontecimentos, renovava a linguagem corrente, dialogando com novas expressões artísticas, e ampliava o campo da cultura.

Construindo a problemática

Se voltarmos um pouco no tempo, ao final dos anos 60, salta-nos aos olhos a multiplicidade de sujeitos sociais que compunham a imprensa, bem como sua participação nos acontecimentos políticos de então. Conforme já foi exposto publicamente em entrevistas por diretores de periódicos,⁵ a imprensa diária participou ativamente do golpe de 1964, a exemplo do *Estado de S. Paulo*, que discutiu com os militares os rumos a serem tomados naquele momento e foi preparando a opinião pública para o desfecho que seria dado à crise política pré-1964. Da mesma maneira, as novas relações entre os grupos que se consolidaram no poder e os demais sujeitos sociais provocaram modificações significativas naquele campo.

Periódicos como o *Correio da Manhã*⁶ e *Última Hora*⁷ e empresas de comunicação como os *Diários Associados*,⁸ ligadas ao populismo, passaram de aliados a inimigos do poder público, sofrendo perseguições e até atentados, chegando à ruína econômica, como ocorreu com o *Correio da Manhã*. Já periódicos que não questionaram a natureza das mudanças políticas de 1964 puderam se aproximar do governo, fazendo de suas páginas espaço de visibilidade do poder instituído e do seu projeto de integração nacional, recebendo, em troca, vantagens econômicas, como subsídios e maior tolerância por parte da censura, mas, também, gerando uma série de dissidências.

Renato Ortiz, em seu célebre trabalho sobre a modernização da cultura brasileira nos anos 60, aponta o papel decisivo do Estado na estruturação econômica dessas empresas e do capitalismo avançado. Para o autor, os contatos da TV Globo com a área militar viabilizaram “uma aliança com o Estado autoritário, possibilitando que os objetivos de *integra-*

ção nacional pudessem ser concretizados no domínio do sistema televisivo”.⁹ O mesmo pode ser dito em relação ao papel desempenhado pelos periódicos *Folha de S. Paulo*, nesta cidade, e *O Globo*, no Rio de Janeiro.¹⁰

Gisela Taschner, que elaborou um detalhado trabalho sobre a formação do conglomerado jornalístico que se tornou o Grupo Folha, aproxima-se das considerações de Ortiz sobre a natureza deste processo, apontando outro importante elemento no crescimento da empresa, a ampla circulação da publicidade do regime político pós-1964 nas páginas do periódico. Para a autora, “O Estado foi um grande anunciante. Foram anúncios que envolveram as estatais, fazendo publicidade institucional ou de serviços e o governo propriamente dito, no nível federal, estadual e local. Foi a época dos *slogans* do tipo: Brasil, ame-o ou deixe-o, Ninguém segura este país etc.”.¹¹

Ao mesmo tempo em que periódicos da imprensa diária, como *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, enquadravam-se nas lógicas do mercado e do capitalismo financeiro sob a ditadura militar, esses meios se colocavam em assincronia com o processo de renovação da linguagem jornalística que estava em curso desde a década anterior, cristalizado na reformulação do *Jornal do Brasil*, da revista *O Cruzeiro* e na fundação do *Última Hora*. O que levou profissionais a forjarem novos espaços de atuação a partir de interesses não prioritariamente econômicos, como o fez Millôr Fernandes, ao fundar o semanário *Pif-Paf*, em 1964. Nos anos seguintes, militantes políticos de esquerda, artistas e intelectuais uniram-se aos jornalistas, por verem na imprensa a possibilidade de manutenção de um espaço autônomo, de crítica e oposição política no contexto da ditadura militar.

Iniciou-se, assim, um ciclo de publicações chamado por Bernardo Kucinsk de *imprensa alternativa*. Este autor, que foi também um dos protagonistas dos periódicos *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*, afirma, em tese defendida no início dos anos 90, que este ciclo compreendeu mais de 150 títulos durante o período 1964-81, muitos dos quais não ultrapassaram o terceiro número, e outros, o primeiro ano. Segundo sua sistematização,

Houve basicamente duas classes de jornais alternativos. Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do *nacional* e do *popular* dos anos 50 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 60. (...) A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre.¹²

O Pasquim foi o periódico mais expressivo da imprensa alternativa. Era um jornal de jornalistas e circulou de junho de 1969 até 1988, passando por várias fases. Foi marcada-

mente humorístico e irreverente. Através de linguagens como a charge, a HQ, a piada e textos humorísticos, propunha-se a fazer uma crônica dos principais assuntos e costumes da época. Segundo Braga, “*O Pasquim* nasceu nos bares do Rio, de encontros entre Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Claudius, Carlos Prospero, Luis Carlos Maciel”.¹³ Como tal, tentava traduzir um pouco do clima de Ipanema, um centro artístico e boêmio do país. “Quanto ao projeto gráfico, um tablóide muito ilustrado, de leitura fácil. Os artigos em texto contínuo, relativamente curtos e freqüentemente humorísticos e uma entrevista com um artista do bairro, voltada para assuntos diversos”.¹⁴

Debochava de autoridades e figuras associadas ao poder e dos valores de uma classe média cristã, principalmente através das charges e séries de Jaguar e Henfil. Em espaços destinados ao comportamento, artes e juventude, que contavam com produção gráfica dos cartunistas e das equipes de entrevistas, dialogava com a contracultura americana, artistas e personalidades da cultura brasileira, mesmo exilados, afirmando valores como o prazer, a experimentação, a expressão artística e a vida comunitária.

Opinião foi idealizado por Fernando Gasparian, empresário aliado a João Goulart que teve seus negócios arruinados com o golpe de 1964 e que, após exílio voluntário, pretendia organizar uma frente de oposição ao governo que não defendesse interesses partidários e fosse um canal para jornalistas e intelectuais participarem da vida política do país. Segundo Kucinsk, a publicação era “bancada por um empresário, produzido por jornalistas profissionais, protagonizado principalmente por intelectuais e secretamente instruído pelo comitê central da Ação Popular (AP)”.¹⁵

Em seu primeiro momento de existência, de outubro de 1972 a junho de 1975, o periódico debateu amplamente a função da arte e da produção intelectual na sociedade brasileira, combinando uma crítica de arte de cunho marxista, elaborada pela equipe do editor Raimundo Pereira,¹⁶ a um debate intelectual sobre questões de caráter mais estrutural do país, como sua economia e organização política, coordenado por sociólogos do recém-fundado Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap). Em geral, esses sujeitos combatiam a mercantilização da arte e defendiam um modelo político e econômico de base nacional e democrática.

Para um melhor entendimento deste momento nodal da imprensa, no qual houve uma reorganização de forças, tomei a teoria cultural de Williams¹⁷ como parâmetro de análise, principalmente suas observações sobre o caráter parcial, incompleto e até contraditório, e não vertical e absoluto, da *hegemonia*. Segundo seu pensamento, ao mesmo tempo em que se institui uma nova forma de organização do poder nas sociedades, ou uma maneira de *ver* ou *pensar* torna-se *dominante, hegemônica*, coexistem formações oposicionistas *residuais*

e inovadoras, *emergentes*, que estabelecem um tom de questionamento e inquietação em relação ao que foi instituído e lhe impõem a necessidade da constante renovação/incorporação de seus discursos e práticas.

Essa idéia da cultura como um cruzamento temporal, no qual se define a própria hegemonia nas sociedades, é de grande valia para pensar o contexto da imprensa no final dos anos 60 e início dos 70. Como venho argumentando, é bem visível a participação dos periódicos *Folha de S. Paulo* e *O Globo* no bloco que se consolidou no poder com o golpe de Estado de 1964, pois, além de terem sido espaço de visibilidade da nova autoridade, também tomaram a dianteira na publicidade de produtos da cultura de massas americana, como os musicais da Broadway e o cinema hollywoodiano, em restrição à produção artística nacional. A existência concomitante de periódicos como *O Pasquim* e *Opinião* indica que, para a imprensa diária manter sua *hegemonia*, seria preciso derrotar/incorporar os projetos representados pelos referidos periódicos.

Para percebermos melhor estes enfrentamentos, é de grande valia verticalizar a análise metodológica sobre as dimensões da *cultura* nas fontes. Pois, apesar de serem heterogêneos e mesmo ambíguos, *O Pasquim* e *Opinião* se aproximavam em pontos importantes: ambos estavam fora do bloco de poder, possuíam frágil estrutura econômica e esse tom de questionamento e inquietação de que fala Williams, bem visível em seus projetos.

No *Opinião*, todavia, a arte (sobretudo a literatura), e em momentos específicos a arte engajada, eram as principais expressões da cultura. O que aproxima o periódico ao projeto de uma *arte pedagógica*, desenvolvido na década anterior, e a uma formação temporal *residual*. Já n' *O Pasquim*, que não possuía um espaço específico reservado à arte ou à cultura, esta era expressão de todo um modo de vida preconizado pelo periódico; portanto, n' *O Pasquim* emergia uma nova maneira de pensar a cultura. Talvez por essas diferenças, *Opinião* tenha esgotado seu discurso já em 1977 e *O Pasquim* tenha mantido seu fôlego até 1988.

Folha de S. Paulo

A Folha Ilustrada era um dos cadernos mais extensos da edição, dedicando boa parte do seu espaço ao entretenimento e comentário da vida social da cidade. Publicava muitas imagens e, freqüentemente, cadernos especiais sobre assuntos do cotidiano da cidade; seção regular sobre ciência e saúde; às sextas-feiras, um Caderno de Turismo, e, aos domingos, um Suplemento Feminino. Também tinha seção diária de horóscopo e humor visual

destinado ao público infantil, assinada por Maurício de Souza e Janjão; seção de teste de conhecimentos; coluna de besteiro (Panorama) assinada por J. Monteiro e de comentário dos eventos da sociedade paulistana, por Tavares de Miranda.

Os espaços destinados à crítica de arte reservavam boa parte de seu conteúdo ao comentário da programação artística da cidade, na qual eram marcantes os interesses dos vários segmentos da *indústria cultural*: cinematográfica, fonográfica, editorial, televisiva e do *show business*. A crítica e o comentário da produção teatral, por exemplo, promoviam, em 1969, prioritariamente, as grandes produções que estavam em cartaz na cidade, deixando peças de teatrólogos que estavam renovando aquela linguagem artística em segundo plano.

Por volta do mês de abril de 1969, circulou no periódico uma campanha publicitária maciça, promovendo o espetáculo *Holiday on ice*, com anúncio publicado diariamente ocupando um quarto da página destinada ao comentário cultural. No mesmo período, a liberação da peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, foi citada apenas em nota em meio à divulgação da programação cultural do fim de semana de 4 a 7 de março de 1969.

Nesses mesmos dias, em 3/4/1969, a matéria em destaque na Folha Ilustrada, inclusive com desenho do cartunista Zélio, foi, “A Broadway descobre a revolução”, que comentava o momento vivido pela Companhia, que havia produzido uma peça sobre os movimentos comportamentais e de minorias emergidos em 1968, uma temática bem distinta das que comumente abordava. O trecho reproduzido abaixo revela alguns porquês:

Explosão dos negros, revoltas no terceiro mundo, rebeliões da juventude. O velho teatro se renova, abafando as formas tradicionais, invade a Broadway com o “Hippie Power”, através de “Hair”; e com o “Black Power”, através de Le Roy Jones, entre outros. Depois de uma longa ausência, o Living Theatre retorna e vê seu estilo aceito. Mas, no fundo, mesmo com as modificações do novo teatro, os velhos musicais continuam sendo o grande sucesso. A Broadway não mudou!¹⁸

A primeira parte do texto aponta, enfaticamente, sinais de que o processo de renovação das linguagens artísticas, surgido com a contracultura, havia chegado aos meios de massa. Mas, apesar da observação do crítico sobre a abertura da Broadway para o novo teatro, sua fala também revela uma ambigüidade. Os *velhos musicais* continuavam a atrair o grande público, portanto, reafirmando o valor da tradição sobre a inovação. Comentar o que estava acontecendo na Broadway talvez fosse uma maneira de reforçar a divulgação de grandes produções, mas, para isso, era necessário ao *show business* incorporar as tendências artísticas de então à sua linguagem.

Este era o mesmo desafio que a imprensa diária enfrentava em seu dia-a-dia. Pois, para unificar várias linguagens sob os interesses da indústria do lazer e entretenimento, que se diziam capazes de *modernizar a cultura* – mesmo que isto significasse a familiarização do público brasileiro com os ícones da cultura de massas americana –, era necessário derrotar/incorporar a multiplicidade de vozes que *emergiam e/ou ressurgiam* através da *imprensa alternativa*.

Opinião

A seção Tendências e Cultura, publicada regularmente no *Opinião*, concentrava seu foco em entrevistas e comentários sobre a produção de escritores, diretores e artistas expressivos do meio artístico nacional, além de abordar a produção de literatos e intelectuais estrangeiros. Nos espaços de crítica de arte, o periódico dialogava, principalmente, com a literatura e o cinema. A crítica de cinema, assinada pelo também cineasta Jean Claude Bernadet, questionava valores morais, através da análise, por exemplo, da obra do diretor Valter Hugo Khouri, e combatia a invasão do mercado nacional pela indústria cinematográfica americana. Para o crítico, sobretudo, o cinema americano ocultava a realidade social do país, tão problematizada pelo Cinema Novo e o experimentalismo da geração de Candeias.

Desde seu projeto gráfico, que definia a edição de charges em vez de fotografias, à qualidade da produção intelectual e da crítica de arte, *Opinião* expressou uma preocupação com a tensão que se estabelecia entre o uso da imagem e o da palavra na comunicação. Já em seu editorial de lançamento, afirmava que: “Na verdade, não há falta de imagens no mundo contemporâneo. Há mesmo um excesso, que produz uma passividade do público”.¹⁹ A partir desta premissa, defendia a interpretação da realidade através da charge, da cultura letrada e da crítica de arte.

A crítica literária, coordenada pela equipe de Raimundo Pereira, era o principal espaço da seção. Com um grande volume de textos e matérias, eram resenhados títulos importantes e inéditos de escritores de renome, como na edição número um, que dedicou toda sua contracapa ao comentário da obra e biografia de Jorge Luis Borges. Esta seção discutia, inclusive, a própria inserção da obra literária e do autor na sociedade. Em momentos de maior estreitamento da linguagem, literatura e prática política se tornavam praticamente indissociáveis. Num desses momentos, na edição de 8-15/1/1973, Júlio César Cortázar colheu o seguinte depoimento de escritor e teatrólogo paulista Cley Gama Araújo:

O papel do escritor como crítico varia fundamentalmente dependendo do fato de estar situado numa sociedade burguesa, da qual o escritor é quase invariavelmente opositor, ou numa sociedade revolucionária dentro da qual o escritor há de situar-se construtivamente, criticando para edificar e não para pôr abaixo.²⁰

Neste caso, o que é colocado em questão é o papel do escritor na sociedade e no próprio socialismo, cujos valores estéticos deveriam estar articulados a um projeto de transformação política. Esta posição classista sobre o papel da arte na sociedade, contudo, não foi preconizada pelo *Opinião*. Se recuarmos um pouco no tempo, percebemos, aqui, a continuidade do projeto de uma arte pedagógica desenvolvida pelo CPC-UNE, sobretudo no teatro e poesia produzidos por Ferreira Goulart e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha). Esta percepção do discurso como prática social e do papel do intelectual na sociedade também era evidente nos textos e artigos publicados pelos pesquisadores ligados ao Cebrap, os quais defendiam modelo político e econômico de base nacional e democrática.

Se na imprensa diária celebrava-se, portanto, a marcha do país para o progresso, sua aproximação ao primeiro mundo, através do crescimento econômico e da familiarização do público com os produtos da cultura de massas americana, o conjunto da produção do *Opinião* estabelecia um contraponto a tal visão, fundado em premissas do período anterior, valorizando bases nacionais na arte e setores estratégicos da economia.

O Pasquim

O principal diferenciador d' *O Pasquim* em relação aos demais periódicos analisados é que não possuía um espaço específico destinado ao tema cultura. Isto porque o material produzido para o periódico expressava todo um modo de vida, preconizado por humoristas, críticos e artistas que estavam em contato com as renovações de linguagens e movimentos comportamentais que aconteciam em diferentes partes do mundo.

Este periódico se alinhava ao *Opinião*, contudo, na crítica que fazia da entrada em larga escala dos produtos da cultura de massas americana no país. Problemática que se cristalizava na personagem símbolo do periódico, o rato Sig. Criado por Jaguar, era, ao mesmo tempo, um oposto ao Topo Gigio, ícone da cultura de massas americana que estava ocupando espaço nas mídias nacionais, e referência direta a Sigmund Freud. Mostrava-se, assim, a expressão da psicanálise no projeto do periódico, que destinava boa parte de suas preocupações ao indivíduo, ao invés de coletividades como a nação e a cultura nacional.

Além do Sig, Jaguar criou personagens como os *Chopiniquis* – termo que sugere a junção de chope e *beatniks*. Nesta série, três amigos estão sempre numa mesa de bar, onde

tudo pode acontecer, debatendo algum assunto a pretexto de falarem sobre chope. Cenário e situações fazem referência à boemia e à vida noturna, que era um espaço no qual artistas, intelectuais, jornalistas e pessoas comuns se reuniam para debater o cotidiano, política, artes e, com isto, fazer do próprio estilo de vida uma crítica a valores como o trabalho e o progresso.²¹

Na época, Henfil desenhava os Fradins, série composta pelas personagens Baixim e Cumprido, dois frades franciscanos opostos no nome e personalidade: o primeiro, além de perverso, tinha traços acentuados do egocentrismo e ascosidade infantis, e o segundo, dotado de uma benevolência que beirava a submissão e mania de limpeza. Os traços infantis de Baixim o faziam anárquico, pois agia sem escrúpulos para rir do ocorrido, muitas vezes colocando Cumprido ou outras personagens em situações adversas para poder se divertir. Nestas passagens, questões (como o lugar da religião cristã na sociedade) eram postas em debate, como na série *Fradins no Céu*, publicada em março e abril de 1970, na qual as personagens morriam, subiam ao Céu, eram expulsos e iam ao inferno, onde se organizava a *Marcha da família com o diabo contra o Baixim safado*.²²

Além do humor, *O Pasquim* também abordou incisivamente a questão do comportamento. Um destes espaços foi a Entrevista da Semana, que ocupava as páginas centrais da edição e sempre trazia pessoas irreverentes e contestadoras, como Leila Diniz e João Saldanha, que escandalizaram a moral e revelaram os bastidores do poder. Na Seção Underground, editada por Luis Carlos Maciel, eram estabelecidos canais de diálogo com movimentos culturais juvenis no exterior, que redimensionavam os limites da cultura nacional, colocando a problemática das *fronteiras* e das *traduções culturais*²³ que surgiam no mesmo momento da unificação de discursos pela imprensa diária.

Nesse espaço, foi realizado um trabalho refinado de *tradução* e divulgação da contracultura para o contexto nacional. Maciel comentava obras de escritores, músicos e artistas, principalmente americanos, ligados àquela linguagem artística, como Alan Ginsberg, Abbie Hofman, Carl Salomon, Bob Dylan e Jimi Hendrix, que entendiam sua produção artística com uma maneira de promover uma nova sociabilidade, baseada na expressão individual, busca do prazer, produção artística e artesanal e vida comunitária. Tanto que Maciel lançou, através do periódico, a idéia da formação de uma *sociedade alternativa*, nos moldes dos acampamentos *hippies*, chamando os leitores para discutirem com ele e entre si esta possibilidade, como fez através de um *convite* publicado na edição de 18-24/5/1970. “Convido os grupos de vanguarda de todo o Brasil, que desenvolvam atividades artísticas ou se dediquem simplesmente à experimentação social, através da formação de comunidades familiares, que mandem informações para estas páginas. Elas são de vocês, bicho”.²⁴

Esta passagem é muito representativa da própria maneira como se encaminhava a discussão sobre a cultura no periódico. Aqui, além da crença na possibilidade da existência de uma nova sociedade, *traduzida* a partir dos moldes *hippies*, percebemos que esta seria uma construção coletiva e não obedeceria a formas preestabelecidas, mas que teria na arte e na convivência suas bases, portanto, pensando a cultura não somente como a expressão artística de um país ou região, mas como todo um *modo de vida*. Se levarmos em conta que a repressão às Ligas Camponesas no Nordeste foi significativa para a auto-afirmação do regime militar, a conotação política desta proposta era fortíssima, pois sugeria a fundação de um espaço independente, em sua organização interna, dentro do território nacional.

Recebido em agosto/2004; aprovado em setembro/2004

Notas

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário Cunha Peixoto.

¹ Como na edição de 31 mar. 2004 da *Folha de S. Paulo* e campanha publicitária da empresa na mídia televisiva nos dias seguintes.

² Defini os periódicos *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento* como núcleo documental da pesquisa.

³ Fazendo escândalo sobre fatos da vida pessoal do então candidato Luiz Inácio da Silva, às vésperas do pleito eleitoral.

⁴ Segundo a concepção de W. Benjamin, em suas “Teses sobre a história”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

⁵ Como Octavio Frias Filho e Ruy Mesquita, em entrevista à revista *Lua Nova*, v. 1, n. 2, jul./set. 1984.

⁶ Jornal de propriedade de Carlos Lacerda.

⁷ Jornal de propriedade de Samuel Wainer.

⁸ Empresa de comunicação de propriedade de Assis Chateaubriand.

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 155.

¹⁰ Até o presente momento, minha análise sobre a imprensa diária se concentrou na *Folha de S. Paulo*, que será explorada neste texto.

¹¹ TASCHNER, Gisela. *Folhas ao vento: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

¹² KUCINSK, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo, Página Aberta, 1991, pp. XIV-XV.

¹³ BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70*. Brasília, Ed. UnB, 1991, p. 23.

¹⁴ Id., p. 25.

¹⁵ KUCINSK, op. cit., p. 245.

¹⁶ Eram eles: Júlio César Montenegro, editor de Cultura; Marcos Gomes, de Economia; Antonio Carlos Ferreira, secretário de Redação; Bernardo Kucinsk, correspondente internacional, e Dirceu Brisola, editor de Nacional – quase todos envolvidos com a militância de esquerda nos anos anteriores. KUNCINSK, op. cit., p. 252.

¹⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 1980.

¹⁸ *Folha de S. Paulo*, 3 abr. 1969.

¹⁹ *Opinião*, 23 a 30 out. 1972.

²⁰ *Opinião*, 8 a 15 jan. 1973.

²¹ Numa destas tiras, um pouco antes da Copa do Mundo de 1970, dois estão sentados na mesa do bar e aparentemente discutindo sobre um esquema tático de futebol (- 4-2-5; - 5-1-5) quando chega o terceiro e escracha com os demais. Logo após vem a piada: os dois esclarecem que estão discutindo a forma de comemoração do gol do Brasil: “Cinco chopes, uma cachacinha pra rebater e mais cinco chopes em seguida”. *O Pasquim*, 18 a 25 maio 1970.

²² *O Pasquim*, 15 a 22 abr. 1970.

²³ Segundo a definição de BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

²⁴ *O Pasquim*, 18 a 25 maio 1970.