

MOMENTO BOSSA NOVA



Arte, cultura e representação
sob os olhares da revista

O Cruzeiro

José Estevam Gava

**MOMENTO BOSSA NOVA:
ARTE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO
SOB OS OLHARES DA REVISTA *O CRUZEIRO***

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
2003

José Estevam Gava

**MOMENTO BOSSA NOVA:
ARTE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO
SOB OS OLHARES DA REVISTA *O CRUZEIRO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP-Assis) para a obtenção do título de Doutor. Área de concentração: História e Sociedade; Linha de Pesquisa: Identidades Culturais, Etnicidades e Migrações.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Tania Regina de Luca

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

Dezembro de 2003

Agradecimentos

Esta pesquisa contou com o apoio, rigor e profissionalismo das seguintes pessoas e instituições:

- Prof^ª Dr^ª Tania Regina de Luca (orientadora)
- Faculdade de Ciências e Letras (UNESP-Assis)
- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
- Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
- Biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa (ABI-Rio de Janeiro)
- Hemeroteca da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)
- Hemeroteca da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)
- Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHG-SP)
- Rede de Bibliotecas da Universidade de Pittsburgh (EUA)
- Center for Latin American Studies (CLAS), Pittsburgh (EUA)
- Ferreira Gullar e Vicky Adler (entrevistados)
- Marilene Maria Lopes de Lucena (elaboração da ficha catalográfica)
- Antonio Odílio de Queiroz Assis (revisão do *abstract*)
- Todos os professores, colegas de curso e funcionários da Faculdade de Ciências e Letras de Assis que, direta ou indiretamente, deram seu inestimável auxílio ao longo destes últimos cinco anos.

A todos registrem-se aqui os mais sinceros agradecimentos.

Resumo

Os anos de 1959 a 1962 são considerados como período Bossa Nova, época em que o estilo musical floresceu e se afirmou como marca distintiva. Sabe-se, porém, que o termo Bossa Nova foi desde logo utilizado para rotular o mais variado leque de atividades, objetos e situações. Por sua força sugestiva, relacionada a dinamismo e novidade, a sigla BN integrou o imaginário e representações de uma época, para a qual o Brasil aparecia como país jovem, moderno e promissor. Esta pesquisa aborda justamente essa movimentação bossanovista em sua vertente não-musical. Para tanto, emprega a revista *O Cruzeiro* como fonte de material e objeto de estudo em si, haja vista a quantidade substancial de menções e utilizações que fez do termo Bossa Nova. Analisam-se, aqui, os vários sentidos conferidos ao neologismo da moda e a função da música como polarizadora dessas representações. Contudo, dá-se atenção especial a um tipo peculiar de design gráfico explorado pela revista nos anos de 1959 e 1960, intitulado "paginações Bossa Nova". As matérias assim configuradas se caracterizaram pela geometrização, economia de elementos e amplo uso de fotomontagens. Além disso, propuseram interessante mescla entre coluna social, biografia, humor, experimentação e manifesto pela atualização da forma de acordo com as linhas construtivistas que vigoravam em São Paulo e Rio de Janeiro naquele momento. Esses novos formatos de reportagens são analisados com base na história do jornalismo ilustrado e nos intercâmbios havidos entre a imprensa periódica e campos dedicados à pesquisa formal mais pura. Demonstra-se, por fim, como alguns artistas, intelectuais e jornalistas brasileiros situados na transição entre as décadas de 50 e 60 comungaram ideais de modernidade análogos e os difundiram como ferramentas para a construção de mentalidades e representações sociais.

Palavras-Chave: jornalismo, *O Cruzeiro*, visualidade, representação, modernismo.

Abstract

The years between 1959 and 1962 are considered as Bossa Nova period, an epoch on which the musical style flourished and settled as a distinctive brand. It is known that the term Bossa Nova was used soon to label the most varied fan of activities, objects and situations. Due to its suggestive strength related to dynamism and novelty, the label BN integrated the imaginary and representations of a time to which Brazil came up as a young country, modern and promising. This research holds such "bossanovistic" movement in its non-musical expression. This way, the weekly magazine *O Cruzeiro* is used as source of material and object of study in itself, regarding the substantial quantity of references and uses on Bossa Nova term. Several senses referring to the neologism and the function of music polarizing such representations are analyzed hereby. Nevertheless, special attention is given to a peculiar type of graphic design explored by the magazine in 1959 and 1960, named "Bossa Nova pages". The issues thus configured are characterized by the geometry, economy of elements and wide use of photomontage. In addition, an interesting mingle among social article, biography, humor, experiment and manifestation for the updating of the graphic form was proposed according to the "constructivists" thoughts which were coming out in São Paulo and Rio de Janeiro at the time. Such new formats of reports are both analyzed and based upon the history of the illustrative journalism as well as in the interchanges that there have been between the periodical press and fields dedicated to a purer formal research. Eventually, it is demonstrated how some artists, intellectuals and Brazilian reporters situated in the transition between fifties and sixties joined similar ideals of modernity, widespreading them as tools for the construction of mentalities and social representations.

Key Words: journalism, *O Cruzeiro*, visual information, representation, modernism.

Sumário

INTRODUÇÃO

Objeto, cronologia e fonte documental 01

Hipóteses e questões de método 12

I. O CRUZEIRO EM REVISTA

Primeiros tempos 20

Diários Associados 28

Ilustração e fotografia 33

Fotojornalismo 39

II. PERÍODO BOSSA NOVA

"O Cruzeiro" Anos 50 48

Música popular 55

Produtos BN 69

Universo bossanovista 79

III. A BOSSA NOVA DE O CRUZEIRO

José Amádio e as novas visualidades 97

Intercâmbios e influências 126

A imagem da mulher 135

"Gráfica utópica" 140

IV. ANOS DE DECADÊNCIA

Queda do fotojornalismo 187

Assis Chateaubriand e o Condomínio Acionário 192

CONSIDERAÇÕES FINAIS 199

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Referências bibliográficas 206

Obras de apoio 210

Bibliografia sobre a Bossa Nova 214

Fontes 215

INTRODUÇÃO

Objeto, cronologia e fonte documental

Lançada há pouco mais de quarenta anos, dona de uma bibliografia específica bem considerável e já tratada de forma minuciosa em todos os seus parâmetros (rítmicos, melódicos, harmônicos e sociais), a Bossa Nova continua a atrair a atenção de críticos, cronistas e pesquisadores.¹ Em seu conjunto, as obras desses autores têm propiciado ao estilo musical uma historiografia própria, cujo conhecimento é indispensável à proposição de novas análises. Este trabalho, contudo, e apesar do que o título possa sugerir, não diz respeito ao já tão explorado e festejado estilo de canção popular conhecido como Bossa Nova. Em vez disso, aborda o movimento em sua vertente não-musical, isto é, dedica-se à série de eventos homônimos manifestados paralelamente à nova forma de canção popular, especialmente um tipo peculiar de paginação explorado pela revista *O Cruzeiro* nos anos de 1959 e 1960.

Pelo que se pôde constatar, o termo Bossa Nova (ou simplesmente BN) teve diversas utilizações, infiltrando-se em vários campos e definindo, também, um variado leque de situações, objetos e personagens. Por isso, o fenômeno é normalmente referido como uma verdadeira invasão bossanovista que assolou o país no final dos anos 50 e primeira metade dos 60.² Pela sua força sugestiva, relacionada a inovação e movi-

¹ A título de informação, junto às Referências Bibliográficas encontra-se a lista dos doze livros já dedicados à Bossa Nova. Além destes, existe um número expressivo de trabalhos acadêmicos e artigos de interesse publicados em revistas de História e Comunicações, alguns dos quais referidos neste estudo.

² CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.279-280.

mento, encontrou ampla e rápida difusão social, fazendo parte do imaginário de uma época. De maneira a se aproximar do fenômeno e abordá-lo, o presente estudo se concentra na forma com que a revista *O Cruzeiro* tratou do assunto, decisão que se deu face à grande quantidade de exemplos ali verificados, bem como, e mais importante, pela maneira especial com que a revista se apoderou da sigla para levar adiante uma transformação visual. Apesar de não atingirem o periódico como um todo, novas e inventivas diagramações sugeriram quebras radicais no modelo de fotorreportagem, ensejando questionamentos e críticas desfavoráveis, tanto por parte de leitores, como de alguns jornalistas que, no período, trabalhavam para a revista.

Lançadas a partir de dezembro de 1959, as novas diagramações vieram à luz sob a qualificação de "bossa nova no jornalismo". A partir delas, pôde-se verificar pontos de contato com as vanguardas plásticas do período e anteriores a ele, firmando elos com idéias estéticas experimentadas nas primeiras décadas do século XX e que foram retomadas, no Brasil, pelo movimento concretista da década de 50. Em adição, concomitante ao lançamento dos primeiros discos de canções Bossa Nova, mas aparentemente desligada de qualquer campanha de marketing deliberada, a "bossa nova no jornalismo" indiretamente reforçou as representações do estilo musical recém-inaugurado, sugerindo a vinculação deste a uma modalidade de criação artística mais sofisticada e comprometida com a pesquisa formal.

Ainda que não interesse a esta pesquisa debruçar-se sobre os vários meandros da canção Bossa Nova, todos já bem estudados e sistematizados, algumas considerações preliminares devem ser feitas, já que as questões musicais tiveram participação importante nos debates e fixaram alguns pontos angulares no campo da cultura brasileira. Além do mais, e ao que tudo indica, foi a música que consolidou a marca Bossa Nova, atuando como a linguagem por intermédio da qual o rótulo pôde ser canonizado, exportado para outros campos e transformado em emblema de uma época.

Segundo Ruy Castro, pode-se dizer que o compositor Noel Rosa foi o primei-

ro a usar o termo "bossa", nos anos 20 e 30, para designar um jeito especial de fazer alguma coisa. A adaptação teria sido feita durante os poucos meses em que Noel cursou a Faculdade de Medicina, no Rio. Lá, ele teria sabido de uma teoria referente às áreas frontais e occipitais do crânio que determinavam certas vocações, as "bossas", passando a utilizá-las no cotidiano. O sucesso de sua composição *Coisas Nossas* incorporou o termo na linguagem popular até que, nos anos 50, ele sofreria nova adaptação para designar algo realmente diferente, tornando-se Bossa Nova.³

A marca BN surgiu pela primeira vez em 1958, empregada em cartaz dedicado à apresentação da cantora Silvia Telles e "um grupo Bossa Nova", no Rio de Janeiro, reunindo Carlos Lyra, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, dentre outros.⁴ Também em 1958, foi lançada a canção *Desafinado* (Tom Jobim & Newton Mendonça), a qual explicitava o termo BN e auxiliava na sua fixação. A partir disso, outros eventos se encadearam no sentido de consolidar a expressão que, em 1960 e 1961, acabaria se tornando verdadeira moda popular. Contudo, os vários autores pesquisados são unânimes em que o lançamento do primeiro LP (*long playing*) de João Gilberto, *Chega de Saudade*, no começo de 1959, pode ser tido como o evento que melhor sintetiza a estética musical BN, fixando-se, portanto, como a referência teórica ideal para marcar o início do movimento.

Com relação ao LP tido como marco histórico, a partir dele João Gilberto retomou a tradição, filtrando-a por meio de elementos estéticos inovadores, em certa medida já existentes, mas ainda dispersos, tais como interpretações sutis, harmonias modificadas e lirismo elegante, todos fundidos por uma marcação rítmica diferenciada. *Chega de Saudade* propunha uma re-educação expressiva, voltada à maior simplicidade possível. Para tanto, a estrutura musical foi destituída de ornamentos, excessos interpretativos e mostras de virtuosismo vocal ou instrumental. O disco sintetizava a

³ CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.58.

⁴ OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa Nova: história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spala, 1995, p.40.

busca de "uma consciência musical – racional e emocional a um só tempo – que correspondesse ao afloramento de uma subjetividade urbana, jovem e reformadora".⁵

A rigor, a Bossa Nova não constituiu um movimento propriamente dito, pois em que pese o esforço congregado de vários artistas, ela prescindiu totalmente de uma ação organizada, unânime e direcionada a um fim claramente exposto. Tampouco se achou amparada por artigos preparados por seus integrantes, manifestações públicas ou manifestos que expusessem, de forma metódica, suas linhas de ação. Se for correto dizer que o estilo desde logo mobilizou parcela da crítica e opinião pública, dando vazão ao material teórico que ao longo do tempo comporia sua história e estética, também é certo que a tarefa de centralizar e aglutinar a tendência coube quase que exclusivamente ao cantor e violonista João Gilberto, com seu estilo muito econômico de voz e violão.

Apesar da considerável lista de compositores e intérpretes que atuaram como precursores da nova estética (Dorival Caymmi, João Donato, Tito Madi, Johnny Alf, Dick Farney e Lúcio Alves, para citar apenas os mais próximos), bem como apesar da visibilidade prontamente conferida a nomes como Tom Jobim, Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (dentre outros de atuação mais recuada perante a mídia), não se pode negar que foi João Gilberto quem, de maneira obsessiva, conferiu ao estilo um direcionamento até então inédito na música popular brasileira. Assim fazendo, ele conseguiu aglutinar ao seu redor uma considerável quantidade de artistas que deram prosseguimento às novas concepções. Tom Jobim, por exemplo, que havia começado sua carreira profissional bem antes da eclosão da Bossa Nova, amoldou-se à estética de João Gilberto, dotando suas composições de maior concisão e economia.

Não obstante a indústria cultural da época ter acompanhado o surgimento e consolidação da estética Bossa Nova, seu lançamento não foi preparado de antemão.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: 1998. 329p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH – USP, p.31-32.

Isto é, não há indicações de ter havido ações deliberadas sob planejamento de uma agência de propaganda, à maneira como, por exemplo, seria lançada a marca Jovem Guarda, poucos anos depois. No caso da Bossa Nova, parece ter havido um desenvolvimento paralelo, no qual a indústria de bens culturais (gravadoras e estações de rádio e TV) caminhou junto à instituição musical, ambas adequando-se mutuamente e experimentando as formas de criação e recepção do produto. A organização de alguns shows para divulgar o LP *Chega de Saudade* e a apresentação de João Gilberto a algumas emissoras de rádios e TV bastaram para que o trabalho se cristalizasse como pedra fundamental do movimento BN, e para que João Gilberto se tornasse o principal representante do estilo.

Para Jomar Muniz de Brito, a Bossa Nova demonstrou pontos de contato com as vanguardas concretistas, ou seus predecessores, como, por exemplo, João Cabral de Melo Neto. Segundo Brito, tal vinculação foi dada pela economia de elementos verbais, desmistificação do lirismo, preferência pelo discurso direto e instauração da objetividade como procedimento estético.⁶ Em luta aberta contra o lirismo romântico, os intelectuais e artistas envolvidos no movimento concretista reafirmaram anseios das primeiras vanguardas modernistas, brasileiras e européias, que comungavam o desejo de atualizar e revolucionar a linguagem artística.

Na cena brasileira, o termo Construtivismo trazia consigo um valor positivo, ligado à idéia de construção em si, planejamento e progresso social. A arquitetura de Oscar Niemeyer, internacionalmente visível na construção de Brasília, e o "movimento" Bossa Nova, com auge criativo entre 1959 e 1962, aproximadamente⁷, ecoaram de

⁶ BRITO, Jomar Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.103-104.

⁷ Como já foi dito, esta cronologia toma como marco histórico inicial da Bossa Nova o lançamento do primeiro LP de João Gilberto, em 1959. A baliza fixada em 1962, por sua vez, justifica-se pelo fato de que nesse ano outros importantes estilos de canção popular estavam sendo gerados, especialmente aquele genericamente qualificado como "cancioneiro de protesto" ou "música engajada". Esta e outras tendências de forte apelo comercial, bem como a saída de alguns músicos e compositores bossanovistas do país, contribuiriam para um declínio da visibilidade do estilo BN. Maiores fundamentações para a cronologia da Bossa Nova encontram-se em GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

forma exemplar o ideal de racionalidade que se difundia no período e que também se manifestava por outros meios, ainda que cada um deles possuísse sua própria trajetória e especificidade. Considerando a linha de tempo que une as vanguardas modernistas nacionais e dadas suas características, outro crítico ainda afirma que o período marcou "um dos poucos momentos em que decidimos (...) ser absolutamente modernos".⁸ Não obstante o caráter pessoal e bastante relativo de cada ponto de vista, pode-se, a partir deles, dizer que Concretismo e Bossa Nova significaram, para a vida cultural brasileira dos anos 50 e 60, pontos de inflexão bem nítidos e incisivos, provavelmente os mais radicais verificados até então.

Em termos de mercado musical propriamente dito, o momento Bossa Nova distinguiu-se pelo predomínio do LP como veículo fonográfico e pela consolidação de uma faixa de público jovem, intelectualizado e de classe média. Em artigo de 1969, o então gerente geral da Phillips no Brasil, André Midani, informou que, à época do surgimento da Bossa Nova, a música estrangeira representava cerca de 60% das vendas de discos, e que em menos de dez anos o quadro se reverteu, diminuindo a relevância dos importados.⁹ Indicativo de que a eclosão da BN e os movimentos subsequentes no campo musical favoreceram um processo de substituição de importações, suprindo um mercado consumidor de discos (no caso, as camadas médias urbanas dos grandes centros) antes voltado para a música internacional.

Viviam-se momentos nos quais a indústria cultural brasileira iniciava sua consolidação e maturidade, amparada que estava pela dinamização da economia promovida pelo governo de Juscelino Kubitschek e pelo implemento técnico aos meios de comunicação.¹⁰ Mesmo levando-se em conta que em termos relativos essa

⁸ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.9.

⁹ Apud NAPOLITANO, op.cit., p.271.

¹⁰ O conceito de Indústria Cultural refere-se, aqui, aos modernos meios tecnológicos de informação e lazer, envolvendo os mecanismos de produção e veiculação de produtos culturais. Segundo o pesquisador Roberto S. C. Moreira, a indústria cultural só teria se consolidado, no Brasil, a partir de meados dos anos 60, quando surgiram grandes conglomerados, como a Rede Globo e a Editora Abril. MOREIRA, Roberto Sabato Cláudio. *A Revista "Realidade" e o processo cultural brasileiro dos anos 60*. In:

indústria de bens culturais apenas se esboçasse em fins da década de 50, pode-se dizer que ela já trazia consigo várias de suas futuras características, dentre elas, a marca da vida urbana, com seu movimento constante e ritmo cada vez mais acelerado. A indústria de bens culturais, para se manter, já começava a exigir produtos com ciclos de realização cada vez mais curtos. Em conexão com um mercado à busca de novidades, era preciso que os espaços de tempo entre a concepção, produção e distribuição fossem cada vez mais breves.

No contexto da transição para os anos 60, a BN inaugurou um período de ciclos e marcas, impulsionando a formação de segmentos de mercado e produtos que em pouquíssimo tempo atingiriam a consolidação na forma de rótulos. O fenômeno mais imediato e visível consistiu justamente na exportação da marca BN para instâncias extramusicais, como produtos, comportamentos e situações as mais diversas. Exportação que, na maioria dos casos, deu-se sem ligações formais diretas ou discerníveis com a música em si e tampouco foi guiada por uma campanha publicitária propriamente dita. A configuração dessa verdadeira mania nacional, ainda que efêmera, ilustra com clareza "uma dinâmica de mercado cuja voracidade ao mesmo tempo em que segmenta e rotula em busca de 'novidades', cria um vórtice de indiferenciação de hierarquias culturais e referências estéticas e ideológicas".¹¹

No seio dessas movimentações, a paulatina incorporação de uma série de elementos diretamente vinculados à racionalidade já aludia às preocupações com o mercado. A opção por títulos de discos mais concisos, por exemplo, não apenas remete às idéias de renovação e vanguarda, mas também lembra a linguagem econômica buscada pelas agências publicitárias. Desde a assimilação do jazz, de circulação internacional, até as alterações na apresentação gráfica dos discos, a modernização posta em prática moldava-se diretamente ao gosto das camadas médias ur-

MOULLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.413.

¹¹ NAPOLITANO, op.cit., p.298.

banas que, a par do desenvolvimento das relações capitalistas e do crescimento de um mercado consumidor, fez com que produtos antes remetidos à esfera da criação artística se transformassem em mercadoria. Os consumidores passariam a atuar como juízes e a atribuir valores às obras, criando categorias e indiretamente guiando sua produção. Em contrapartida, o desenvolvimento desse mercado também tornava possível, por meio da publicidade, o lançamento ou reforço de modismos e tudo o mais que a indústria cultural podia impingir.

Quando surgiu, no entanto, a BN encontrava-se no limiar dessas novas estruturas de mercado. Assim, pôde atuar de forma mais ou menos independente com relação às preocupações que doravante determinariam a produção de artigos culturais, dialogando em outro nível com as questões estéticas postas pelo seu tempo. À medida que a década de 60 avançou, rádios, TVs, e gravadoras passaram a atuar por intermédio de uma visão eminentemente mercadológica. A partir de 1968, com o ciclo de crescimento econômico promovido pelos governos militares, os mecanismos de produção e consumo ganharam abrangência e se fortaleceram, norteados pelo controle e racionalidade empresarial. Em consequência, a ousadia e tentativa de quebra nos padrões estabelecidos ganharam limites de manifestação mais estreitos ou foram lançadas a espaços alternativos.

Ultrapassado o período aqui considerado como clássico (1959-1962), com sua estrutura formal já perfeitamente definida e exportada, mas dona de horizontes mercadológicos domésticos talvez não muito promissores, a BN em pouco tempo viu-se estagnar diante do público. A rapidez com que as mudanças ocorrem no mercado de consumo fez com que logo surgissem novas tendências, rótulos e produtos musicais. Dentre eles, verificou-se a tendência a um espírito de tonalidade nacional-popular, representado pela canção engajada, nacionalista ou de protesto, a Jovem Guarda, a MPB e o Tropicalismo. Quanto à mania Bossa Nova, que havia penetrado em vários domínios, inclusive a diagramação praticada por *O Cruzeiro*, esta parece ter seguido os passos da

canção popular homônima, enfraquecendo-se gradualmente ao longo da década.

Cabe reiterar que a escolha em levar adiante um estudo sobre a revista *O Cruzeiro* no período bossa nova foi determinada, primeiro, pela constatação de que o semanário de fato havia promovido movimentações contrastantes em sua linha editorial que pareceram dignas de análises mais detidas; em segundo lugar, levou-se em conta a hegemonia que o veículo vinha exercendo no campo do jornalismo ilustrado nacional desde os anos 30. Liderança que se vê intensivamente abordada em praticamente todos os estudos, livros e artigos que já se dedicaram exclusivamente à revista, ou que, em alguma parte, a ela se referem. Não se quer dizer com isso que uma publicação mais recuada do grande público e de menor tiragem fosse, aqui, necessariamente descartada como objeto de estudo. Mas há que se admitir, ao menos em hipótese, que seu alcance social e sua capacidade em influenciar e moldar opiniões ou atitudes (difundir imaginários) seria, comparativamente, muito menor.

Segundo a bibliografia consultada, o pioneirismo, a expressiva tiragem, a distribuição em âmbito nacional e a participação assídua em importantes temas nacionais e internacionais fizeram de *O Cruzeiro* um veículo ímpar em sua categoria, de modo que sua tradição no mercado editorial brasileiro parece inquestionável. Estes qualificativos, por si sós, ainda que não justifiquem a pesquisa, dão-lhe apoios substanciais, principalmente se levado em conta que o período bossa nova ensejou ousadias formais que aludem a um parcial rompimento com a mencionada tradição. Além disso, o período também marcou o início de uma progressiva queda de tiragem que jamais seria revertida. As glórias e os grandes feitos das décadas áureas dão significado especial aos anos de decadência, acrescentam pontos angulares na diacronia entre os dois momentos e indicam, portanto, o interesse e a urgência em serem analisados.

Em adição à diacronia interna, o esboço de ruptura que *O Cruzeiro* imprimiu ao seu discurso, no caso das diagramações, passa, aqui, por análises que têm como fio condutor as comparações feitas, primeiro, com relação ao campo editorial de en-

tão, dentro da mesma categoria de publicações ilustradas. Contrapontos com as congêneres *Life* e *Manchete* permitem elucidar estruturas discursivas comuns aos três periódicos, todos baseados no já estabelecido modelo de fotorreportagem e de revista *magazine*, com sua multiplicidade de assuntos e ênfase à fotografia inventiva. A partir das invariantes é possível estabelecer padrões e só assim aquilatar o grau de inovação plástica experimentado por *O Cruzeiro* (o discurso) para, em seguida, explorar as intenções e circunstâncias internas ou externas que o sustentaram (o contexto empresarial e social, respectivamente).

Um terceiro item de comparação, o mensário *Senhor*, foi eleito em razão da quebra muito mais evidente e radical que efetuou ao nível da visualidade da página impressa, integrando o conteúdo verbal e o trabalho gráfico num só conceito de diagramação, já liberto e propondo alternativas aos cânones da fotorreportagem. A vinculação entre as ocorrências esparsas da BN de *O Cruzeiro* e o estilo globalmente renovador do outro periódico é evidente e mostra a intenção do primeiro em adentrar uma espécie de "modernidade" bem mais ousada, independente e intelectualizada (ainda que de forma tímida e prudente). Passo, aliás, arriscado para uma publicação de sua categoria, dependente de um público já bem acostumado com formatos tradicionais para a notícia e, em tese, pouco interessado em grandes modificações ou ousadas em termos de design gráfico.

Em razão de sua ênfase visual, tanto a BN de *O Cruzeiro* como as alternativas mais radicais de *Senhor* podem ser lidas no contexto das vanguardas artísticas do período, notadamente aquelas diretamente tributárias das linhas concretistas que ganharam evidência, no Brasil, já no início dos anos 50. Este padrão comparativo torna-se interessante, pois exemplifica os muitos diálogos havidos entre as várias linguagens "de ruptura" postas no cenário cultural brasileiro do período e já bastante reiterados pela historiografia, especialmente aquela dedicada à bossa nova musical.¹²

¹² Artur da Távola, por exemplo, é um autor que traça de forma bem ampla o cenário cultural daquele

Todas estas estratégias permitem observar as diferenças ou semelhanças interdiscursivas (entre o periódico e outros veículos), as relações internas (intradiscursivas) e as condições sócio-culturais (o contexto histórico) nas quais os eventos jornalísticos se deram, de forma a compreendê-los e propor explicações aos problemas que deles podem ser levantados. E, se é possível o levantamento de problemas e hipóteses, isto decorre de que o próprio veículo "não se apresenta a si mesmo como um objeto transparente"; ele é, em certa medida, um enigma a resolver e, por si só, sugere vários questionamentos a serem desvendados de acordo com o alcance ou interesse particular de quem conduz a análise.¹³

momento e explicita as recorrências e diálogos havidos entre a Bossa Nova e outras manifestações. (TÁVOLA, Artur da. *40 anos de Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998)

¹³ BRAGA, José Luiz. *Questões metodológicas na leitura de um jornal*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.331.

Hipóteses e questões de método

Tudo leva a crer que a iniciativa em lançar uma Bossa Nova jornalística coube a José Amádio, que dirigia a revista na época. Nesta pesquisa, tal voluntarismo superou outras tentativas de contextualizar o assunto, principalmente aquelas de bases institucionais mais sólidas, referentes a possíveis estratégias de equipe, segundo finalidades bem delineadas e postas de antemão. Assim, diante do frágil leque de explicações encontradas para fundamentar o advento da BN de *O Cruzeiro*, a decifração do seu significado adquire relevo especial, alinhando-se ao que pode ser considerada tarefa fundamental da História da Cultura: a busca da significação em nível de importância tão ou mais essencial do que a contingência em si.¹⁴ A problemática da representação é, portanto, central e diz respeito às relações entre as reportagens e o mundo que elas pretendiam representar. Neste caso, por darem ênfase especial ao aspecto criativo, as matérias guiaram-se por uma utopia da modernidade brasileira, alinhando-se à cultura da produção em série, à eliminação do traço pessoal e à conseqüente racionalização de um meio social delineado pela recém-implantada estética industrial.

A BN de *O Cruzeiro* entrou em cena para recolocar no cotidiano dos leitores elementos que, segundo a própria revista, já eram perceptíveis no entorno social de forma esparsa.¹⁵ Por isso, muito mais do que reflexo puro e simples, a BN expôs sua intenção transformadora, exercitando o poder da linguagem jornalística não só em representar mas também em agir diretamente sobre a sociedade. O jogo entre essas duas funções, ou poderes da linguagem (quer esta se baseasse em palavras ou em imagens)

¹⁴ HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.16.

¹⁵ No editorial verificado em *O Cruzeiro* de 23 de janeiro de 1960 e seguintes, o jornalista José Amádio, diretor de redação da revista, procurou explicar ao leitor que o momento exigia mudanças, pois a escultura, pintura, arquitetura, música e literatura haviam evoluído. Restava, pois, ao jornalismo, mudar sua forma de apresentação, sob pena de ficar ultrapassado. Este editorial e seguintes estão todos abordados no capítulo III, referente às novas diagramações propostas pela revista.

assume, aqui, papel central. Além do mais, devido às intenções concretistas de controle e ordem que, em tese, predominam nos exemplos, o componente político não pode ser menosprezado, mesmo que não se tenham encontrado conexões pessoais ou partidárias mais explícitas.

O forte apelo visual dos exemplos, os significados e relações sociais que eles sugerem, bem como a possibilidade de discuti-los no contexto de algumas vanguardas artísticas, passadas e contemporâneas a eles, mostra a importância do processo de ver e o conteúdo histórico que pode ser apreendido a partir de imagens. Conteúdo que nem pode ser reduzido a um produto das transformações econômicas e sociais, nem estar totalmente desvinculado das mesmas,¹⁶ mas que mantém, com elas, movimento de interdependência e circularidade.

A espécie de narrativa contida nos periódicos em geral, pelo menos quando estes se prestam a noticiar eventos recentes assumidos como "reais", é basicamente feita de uma seqüência de "presentes que se apagam uns aos outros".¹⁷ Por isso, a revista e o jornal diário não têm existência como memória em si mesmos, nem faz parte de suas preocupações mais imediatas que assim seja. Cumpre a eles o diálogo frenético e ágil com o cotidiano nacional e internacional e seu dispositivo cronológico está detido no tempo presente: hoje, ontem ou, mais tardar, semana passada; sua matéria prima é extraída de uma "sincronia na superfície" que se renova a cada dia.¹⁸ Neles, configuram-se presentes descontínuos que podem se tornar, no futuro, as bases para uma determinada história.¹⁹ Dito de outra maneira, selecionado e elaborado a partir do fluxo contínuo dos acontecimentos, o evento com suficiente índice de "noticiabilidade" traz em si a marca do que é imprevisível, do que é avesso às regularidades e às leis causais, do que vem à superfície como efeito, em princípio, sem cau-

¹⁶ HUNT, op.cit., p.35.

¹⁷ MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.77.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Idem, p.79.

sa, e é, por isso, vazado de irracionalidade.²⁰ Cabe ao historiador analisar, refletir e propor uma ordem e um sentido (uma racionalidade) a esses fragmentos extraídos do cotidiano de um dado período.

Uma vez eleito como arquivo e transformado, assim, em fonte de material para uma análise mais detida, o periódico passa a ser lido e manuseado diferentemente. Dentre a miríade de notas que apresenta, são recortadas apenas aquelas que conformam um determinado tema ou assunto que satisfazem o pesquisador de acordo com sua preocupação ou olhar crítico. Este ato não deixa de ser uma violência, pois os materiais são separados do todo da publicação e articulados em seqüências alternativas, gerando construções que ganham autonomia e assumem novos significados. As notícias ou matérias passam a existir em aparte, tendo seu estatuto original substancialmente alterado. A partir de então, cria-se uma narrativa diacrônica delineada a partir dos pressupostos do pesquisador.

Não se quer dizer, aqui, que apenas o trato com periódicos acarrete cortes abruptos e alterações no corpo documental de origem. Quer-se dizer que, no caso principalmente das revistas estilo *magazine*, as extrações ferem muito mais profundamente o conceito que determinou a publicação como um todo coeso, onde as partes ou seções têm lugares determinados e, por mais que se isolem em categorias (reportagens, artigos, propagandas, charges), têm sentido justamente a partir do contraste que exercem entre si. No caso desta pesquisa, o efeito de recorte é ainda mais acentuado, já que a preocupação recai antes sobre as diagramações do que sobre os fragmentos textuais, que subsistem mais pelo conteúdo verbal do que pela forma de apresentação gráfica. Deixa-se de experimentar, por exemplo, o impacto visual causado pela inserção das reportagens inovadoras no contexto de uma publicação que privilegiava (na maioria das reportagens, seções e anúncios) cânones e conceitos fixados já de longa data. É

²⁰ MOTTA, Luiz Gonzaga. *Teoria da Notícia: as Relações entre o Real e o Simbólico*. In: MOUILLAUD, Maurice; RORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.312.

para suprir esta carência que, sempre que necessário, são apresentados exemplos visuais com a finalidade de propiciar comparação e contraponto.

Como já suficientemente exposto, a fonte documental utilizada consiste em material de cunho jornalístico, mais especificamente a revista semanal *O Cruzeiro* (ao mesmo tempo objeto e fonte) e outras três congêneres e suas contemporâneas: *Manchete*, *Life* e *Senhor*, estas utilizadas como forma de comparação e confronto. A ênfase, contudo, não recaiu nos registros escritos, textos de reportagens, artigos ou crônicas. Pela própria natureza da maioria dos exemplos coletados, eminentemente gráfico-visuais, estende-se aqui a noção de "documento" para além dos conteúdos verbais, acarretando a penetração em áreas de conhecimento relativas à diagramação e à imagem em veículos noticiosos e de entretenimento. Assim fazendo, este estudo integra-se à vertente historiográfica referida por Boris Kossoy como a "revolução documental",²¹ já que amplia consideravelmente o conceito do material submetido à pesquisa e passa a verificar o texto verbal em simbiose íntima com os desenhos, fotografias e tudo o mais que concorre para o conteúdo visual dos exemplos.

As imagens não são encaradas, absolutamente, como ilustrações acessórias. Pelo contrário, efetivam-se como os pontos centrais das análises, as quais têm por objetivos desvendar e decifrar conteúdos, bem como traçar as circunstâncias e as forças envolvidas na realização dos exemplos. Isto vale dizer que a plena apreensão da imagem não pode e nem deve abdicar do signo escrito.²² Mesmo não tendo a pretensão e nem o poder de traduzir ou substituí-la, é por intermédio de análises textuais metodologicamente bem fundamentadas que informações pertinentes e úteis podem ser organizadas com o objetivo de enriquecer a experiência visual, alargar os seus significados, apresentar hipóteses sobre seu funcionamento e aprofundar, sob deter-

²¹ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989, p.19. O autor provavelmente se refere aos desdobramentos propiciados pela Escola dos Annales que ao se opor a temas políticos e factuais abriu o campo historiográfico a estudos sobre Economia e diversas ciências sociais, como, por exemplo, Lingüística, Psicanálise e Antropologia.

²² Idem, p.51.

minado viés, as análises de um evento claramente fixado no tempo e no espaço (fragmento, portanto, de um momento histórico específico). Ou seja, as imagens nem sempre têm como viabilizar por si próprias os fins acima mencionados. Se for possível traçar uma analogia, lança-se, aqui, a uma aventura pelas "entrelinhas" das imagens, assim como normalmente se faz com relação aos textos escritos.

Neste ponto é que entram os pesquisadores com sua vivência, acervo de informações, gostos, posturas e iniciativas. Munidos dessas ferramentas, eles intuem, descobrem, recortam e organizam documentos específicos com o fim de reconstituir experiências passadas e propor leituras que ajudem a decifrar pensamentos, sentimentos e ações. Muito mais importante que a arqueologia do acontecimento, são as conexões causais e a interpretação dos eventos que lhes conferem relevância. Importante, também, é reconhecer e reiterar, nessas tarefas, o papel fundamental executado pela própria subjetividade de quem procede ao estudo, determina caminhos e propõe estratégias.

A análise histórica sobre imagens recortadas do passado pressupõe recuperar os mecanismos internos que regeram sua produção. De outra parte, o historiador ou analista que se lança a tentativas de interpretá-las "não escapa dos mecanismos internos que regem a *recepção* das imagens, posto que é, também, um receptor".²³ Por isso, sua interpretação é dirigida por um variado leque de fatores pessoais e institucionais, de maneira que, por princípio, deixam de existir interpretações absolutamente neutras.

Dois procedimentos básicos e essenciais no trato com imagens são aqui utilizados: a iconografia e a iconologia.²⁴ A primeira entendida como os atos de inventariar, classificar, descrever e sistematizar no tempo, no espaço e na sua materialidade os exemplos coletados, tomando por base, principalmente, os elementos formais que eles apresentam. Em suma, este é o nível primário no qual a descrição prevalece sobre a

²³ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p.136.

²⁴ KOSSOY (1989), op.cit., p.65 e KOSSOY (2000), op.cit., p.58-59.

interpretação. A seguir, por iconologia entende-se justamente o estágio em que, já superadas as tarefas instrumentais de ver, constatar e descrever, pode-se caminhar na direção de uma síntese, à busca de significados mais profundos e passíveis de serem delineados para além do "verismo" iconográfico: as circunstâncias históricas e ideológicas implicadas em sua feitura e outros dados e constatações que não se explicitam pela simples observação da realidade física das imagens. É esta a parte da análise em que a interioridade dos exemplos pode ser trazida à superfície; em que o nível iconográfico, documental, ganha sentidos próprios e se atinge o ponto mais almejado.²⁵

Estágio muito mais delicado e flexível da investigação, sem limites cristalinamente definidos, a iconologia compreende não apenas o levar em conta o momento histórico em questão, mas principalmente a fixação de bases teóricas e metodológicas que possam dar sentido e direcionalidade ao estudo, tornando-o consistente e verossímil. Procura-se, aqui, encaminhar as tarefas de iconografia e iconologia de maneira integrada e interdependente, sem contudo ater-se muito nas questões puramente instrumentais, ou práticas, do manuseio das imagens ou sua organização. Em adição, os exemplos visuais são descritos o menos possível, já que todos eles estão apostos ao texto, caminham juntos e falam de sua aparência por si próprios.

No que toca especificamente à fotografia, cabe lembrar que por trás dela sempre existe a manipulação do fotógrafo que fez opções, recortes e montou as cenas de acordo com a sua vontade, técnica disponível e objetivos colocados. Desta maneira, o dado real que serviu como matriz para o registro fotográfico sofreu várias interferências ao nível da expressão, negando sua aparente neutralidade e configurando-se como uma interpretação a partir do real, explicitando, também, o caráter aberto às múltiplas leituras de quem observa. Além disso, tratando-se de material direcionado à imprensa, como é o caso aqui, a fotografia ainda sofre mais interferências, pois é selecionada, recortada, montada e intimamente relacionada com os textos escritos em sua aparência

²⁵ KOSSOY (2000), op.cit., p.135.

visual e conteúdo, passando a tomar parte num todo informacional que, não raro, procura orientar a leitura com base em objetivos ideológicos.²⁶

Se a imagem fotográfica é uma representação resultante do processo criativo do fotógrafo, por meio do qual ele recorta, valoriza e ressalta certos aspectos da realidade²⁷, então é lícito afirmar que as experiências visuais de *O Cruzeiro* aqui abordadas implicam num duplo processo de construção, que atua não só no âmbito fotográfico, mas, e principalmente, considera as tarefas físicas empreendidas pelo diagramador: a pós-produção²⁸ que ele efetua sobre cada imagem antes dela ser publicada. Assim sendo, os exemplos visuais propiciados pela BN de *O Cruzeiro* constituem uma *terceira realidade*, já que são construções feitas com base em fotografias (*segunda realidade*), que são, por sua vez, construções sobre uma cena da realidade visível. Em resumo, as fotografias, em princípio, instauram uma "nova realidade" que é fixa e imutável, porém sujeita a múltiplas interpretações.²⁹

Dado o longo e complexo caminho de manipulação, as experiências gráficas BN estão já bem distantes dos referentes externos, de forma que a *terceira realidade* que nelas está configurada (formada pelo design da página da revista) é assumidamente gráfica e bidimensional e tem na pura visualidade a razão de sua existência. Verdadeiras *ficções documentais*³⁰, não podem ser tomadas como provas ou indícios de eventos ocorridos no meio social à sua volta em dado momento (como em grande medida é desejado de uma fotografia ou reportagem jornalística). As experiências BN só podem ser consideradas levando-se em conta o caráter aberto de seu discurso, ou seja, a pluralidade de leituras que suscitam. De igual relevância para o estudo são as forças ideológicas e pessoais envolvidas, que direcionam as imagens a um determinado fim.

²⁶ Idem (1989), p.77-78.

²⁷ Idem (2000), p.30.

²⁸ Idem, p.54.

²⁹ "Seria esta, enfim, *a realidade da fotografia*: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental porém imaginária*." (Idem, p.47-48)

³⁰ Idem, p.143.

É o caso dos textos em forma de manifesto que acompanham certos experimentos BN e que tentam orientar o leitor de forma a controlar o ato de recepção das reportagens. Contudo, mais estética do que informacional, a modalidade de comunicação que a BN de *O Cruzeiro* inaugura está intimamente vinculada à trajetória das pesquisas artístico-visuais do século XX, sendo por este viés que se constroem as presentes análises.

Uma vez polissêmicas, isto é, com seu caráter aberto a múltiplas formas de interpretação, tem-se consciência de que a leitura ou "decifração" aqui elaborada é apenas uma das possibilidades existentes e seu método consiste em inserir os exemplos numa discussão mais ampla, envolvendo não apenas a história do periódico e do jornalismo brasileiro, mas principalmente formando vínculos e comparações com os produtos e intenções das vanguardas artísticas em vigor até aquele momento. Por intermédio desta linha de atuação, deste "filtro", é que se pretende delinear o processo de construção da interpretação para os objetos aqui selecionados.

Pelos motivos indicados acima, a apresentação e abordagem dos experimentos bossanovistas são precedidos de um breve histórico da revista *O Cruzeiro*, no qual a caracterização do estilo *magazine*, a ênfase dada às imagens e a exploração que o semanário fez do modelo fotojornalístico são itens essenciais para o entendimento e contextualização da problemática. Logo em seguida, já adentrando o período Bossa Nova, são verificadas as características físicas da revista, a maneira particular como ela tratou o estilo musical em surgimento e como a sigla BN foi estendida aos mais diversos produtos e comportamentos sem necessariamente manter ligações muito explícitas com a canção homônima. Antes de partes acessórias ou meramente ilustrativas, estes capítulos iniciais fornecem dados importantes que, assim postos, permitem que o assunto principal seja mais convenientemente abordado.

I. O CRUZEIRO EM REVISTA

Primeiros tempos

A revista *Cruzeiro* (ainda sem o *O* inicial) começou a circular em 10 de dezembro de 1928.¹ Cinco dias antes de sua chegada às bancas, a Avenida Rio Branco, no Rio, viu-se tomada por uma chuva de 4 milhões de folhetos de divulgação. Neles, o futuro periódico se autoqualificava como um veículo moderno, "a revista dos arranha-céus". No dia previsto para o lançamento, e não obstante a precariedade das comunicações no Brasil, a publicação atingiu todas as capitais simultaneamente, feito que lhe garantiu o pioneirismo em termos de abrangência nacional. A partir do número 31, de 8 de junho de 1929, passou a se chamar *O Cruzeiro*, nome que ostentou nas décadas seguintes e que aludia tanto à constelação do Cruzeiro do Sul como à nova moeda que em breve circularia no país.

A idéia e os primeiros passos no sentido de se criar uma revista com circulação nacional deveu-se ao jornalista português Carlos Malheiro Dias. No entanto, já com a empresa constituída, faltou-lhe dinheiro para dar andamento ao projeto, sendo o título vendido a Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), empresário, advogado, professor universitário e jornalista. À época, Assis Chateaubriand já possuía alguns jornais e a nova revista contribuiu para a diversificação do seu conjunto de veículos. Em pouco tempo, ela se transformou em título de grande desta-

¹ Os autores consultados não são unânimes quanto à data de inauguração da revista, ainda que todos a situem nos dois últimos meses de 1928. Deu-se, aqui, preferência à informação contida na obra de Fernando Morais pela atualidade e minucioso trabalho de pesquisa ali contido: MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.187.

que no mercado editorial brasileiro, encontrando um sucesso de público que se estenderia por décadas.

Até meados da década de 40, a revista reproduzia o padrão *magazine*, designativo de publicações periódicas ilustradas, dedicadas a grande variedade de assuntos de rápida leitura, sob colaboração de intelectuais ou especialistas de diversas áreas e contendo forte teor publicitário.² Apesar da variedade de temas apresentados, havia ainda a tendência em manter o fio literário, característica que só aos poucos ia sendo abandonada pelos jornais diários. Nos primeiros tempos, portanto, era sintomático o destaque a concursos de contos, poesias, novelas e romances por intermédio dos quais vários autores iniciariam suas carreiras, como Nelson Werneck Sodré, João Guimarães Rosa e José Lins do Rego. Na verdade, a grande imprensa dominou a vida intelectual ao longo de toda a República Velha, atuando como a principal instância de produção de cultura. Nas revistas ilustradas, a seu turno, os intelectuais e literatos encontravam melhores condições de trabalho do que nos jornais diários; o espaço disponível e o tempo para elaboração de textos eram maiores e bem mais regulares suas formas de inserção.³ Quanto às reportagens, mesmo adicionadas de fotografias e ilustrações, ainda eram redigidas sob o viés literário, fazendo manter a aproximação entre imprensa periódica e literatura.

Segundo prática estabelecida já de longa data pelas revistas ilustradas nacionais e estrangeiras, o semanário de Assis Chateaubriand recorria às academias em bus-

² A pesquisadora Ana Luiza Martins situa o início do gênero *magazine*, revista ilustrada por excelência, na Inglaterra de 1776. A autora também desvenda o termo *revista* como designativo de publicação dedicada a "passar em revista" vários assuntos, permitindo leitura fragmentada e por vezes seletiva. (MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.43-46)

³ (MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.17 e 56) Além de publicar clássicos como Machado de Assis e Eça de Queiroz, a revista *O Cruzeiro* teve colaboradores do porte de Gustavo Barroso, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Viriato Correa, Manuel Bandeira, Humberto de Campos, Guilherme de Almeida, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Gilberto Freire, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, José Condé, Rubem Braga, Dinah Silveira de Queiroz, Rachel de Queiroz, Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Além de Austregésilo de Athayde, Celso Furtado, Carlos Lacerda e Franklin de Oliveira atuando na linha de jornalismo e pensamento político.

ca não só de textos mas também de imagens. Neste último caso, entravam em cena pessoas ligadas à Escola Nacional de Bellas Artes e ao Photo Club Brasileiro.⁴ Destes intercâmbios resultava "a presença de textos e imagens marcados pelo idealismo da arte acadêmica nas páginas de uma imprensa que ainda não havia encontrado meios próprios de expressão".⁵ Seja como for, *O Cruzeiro* e inúmeras outras publicações semelhantes, em atuação ou já extintas, prestavam-se de maneira exemplar à divulgação "de talentos literários e artistas plásticos que se valiam das revistas como espaço quase exclusivo para a colocação profissional"⁶. Mesmo com o passar do tempo, *O Cruzeiro* manteve considerável espaço às formas literárias, compensando, de certo modo, as deficiências das casas editoras de livros e o restrito acesso a eles. Apenas em meados dos anos 40, com o advento do fotojornalismo, o viés literário seria enfraquecido em favor da grande reportagem, de grande apelo comercial e sinônimo de atualidade.

Uma importante característica das revistas "magazines" era a dedicação de considerável espaço à publicidade comercial, sua fonte de renda por excelência. Este traço marcou *O Cruzeiro* desde os primeiros números, resultando em que praticamente metade da revista (mais de 40 páginas, portanto) fosse ocupada por anúncios os mais diversos, na sua maioria ilustrados com fotografia ou desenhos. Por isso, a revista *O Cruzeiro* marcou época na publicidade brasileira, acompanhada que estava pelo nascimento da primeira emissora de rádio com transmissões regulares, em 1927, e pela instalação da primeira agência de propaganda no Brasil, a norte-americana W.Thompson, em 1929. Anos depois, um passo decisivo para a consolidação de seu sucesso comercial foi a contratação da agência McCann, a partir de 1948, encarregada de realizar pes-

⁴ *O Cruzeiro* publicava ilustrações em cores e reproduções de vários artistas plásticos e pintores, dentre eles, Carlos e Rodolpho Chamberand, Henrique Cavaleiro, Emiliano di Cavalcanti, Oswaldo Teixeira, Cândido Portinari, Aldo Bonadei, Ismael Nery, Anita Malfatti, Santa Rosa, Djanira, Enrico Bianco, Emeric Marcier, Gilberto Trompowski, Rodolpho Amêdo e Fernando Correa Dias. Havia também os caricaturistas fixos, depois chamados cartunistas, como Péricles Maranhão, Millôr Fernandes, Borjalo, Carlos Estevão, Ziraldo, Appe, Fortuna, Alvarus e Alceu Penna.

⁵ COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista "O Cruzeiro"*. São Paulo:1992, 183p. Dissertação (Mestrado) – ECA – USP, p.22.

⁶ MARTINS, Ana Luíza. *Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras. História*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, v.22, p.69, 2003.

quisas de mercado e de indicar a receptividade dos anúncios publicados.⁷

Uma peculiaridade da revista consistiu na dedicação da grande maioria das capas à imagem da mulher, tanto por intermédio de desenhos como de fotografias. Neste sentido, as mais famosas atrizes de Hollywood sempre tiveram presença constante. Exceções à regra ocorriam apenas nas edições de Natal, naquelas alusivas a eventos extraordinários (o suicídio de Vargas, por exemplo) ou em edições especiais. Em geral, a função básica da capa era atrair o leitor mais pelo aspecto do que pelo conteúdo, de forma que a mulher aparecia como elemento decorativo normalmente dissociado dos assuntos de cada número. Esta tendência só era quebrada em edições que cobriam concursos de beleza, quando capa e conteúdo eram condizentes.



Capas: edição inaugural e de 15/03/52. Em ambas, total ausência de manchetes.

Em termos institucionais, a Empresa O Cruzeiro possuía independência para definir a pauta e procedimentos internos. Porém, assim como os demais veículos da

⁷ As páginas de *O Cruzeiro* "eram disputadas pelos maiores anunciantes da época. Nos primeiros dias de janeiro, todos os espaços para anúncios nas 52 edições do ano já estavam reservados ou vendidos." (SILVA, Eugênio. *O Cruzeiro. Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.20, 1989, p.18)

cadeia, estava sujeita a acatar as vontades e interesses de seu proprietário quanto a determinadas reportagens ou matérias em especial. Uma vez conquistado o sucesso de público, ela se tornou motivo de orgulho para Chateaubriand, que não tardou a vislumbrar o grande potencial político e ideológico a ser explorado. No contexto dos Diários Associados, portanto, a revista logo cumpriu o papel de vitrine e meio privilegiado para divulgação de notícias, assuntos e campanhas publicitárias de abrangência e interesse nacional.

Quanto aos avanços técnicos em prol de melhorias na qualidade de impressão, *O Cruzeiro* costumava se vangloriar pelos modernos e caros equipamentos envolvidos em sua feitura. Pôde-se verificar que a história da revista esteve marcada por algumas aquisições importantes, a iniciar pela importação, em 1929, de cinco impressoras de rotogravura em quatro cores, as primeiras do Brasil, com as quais passaram a ser rodados *O Cruzeiro* e suplementos coloridos de alguns jornais de Assis Chateaubriand. A partir daquele momento, a revista passou a ser rodada na cidade do Rio de Janeiro e não mais na Argentina, permitindo maior agilidade e economia de recursos. Poucos anos depois, em meados da década de 30, foi adquirida nova e mais eficiente impressora rotativa, cujo alto preço se justificou pelo longo uso que foi dado ao equipamento.⁸ Contudo, e antes que a década terminasse, a dinamização da economia e o crescimento do mercado de comunicações e de publicidade comercial estimularam a compra de novos equipamentos gráficos, ainda mais rápidos que os anteriores. Em adição às melhorias técnicas, a revista iniciou os anos 40 já instalada em sede própria, à Rua do Livramento, na cidade do Rio de Janeiro.⁹

Finalizada a Segunda Guerra Mundial e findo o Estado Novo no Brasil, a revista era líder em termos de abrangência nacional, ganhando novos equipamentos de

⁸ MORAIS, op.cit., p.352.

⁹ A revista teve dois endereços na Rua do Livramento, primeiro no número 151, depois, no 189. Esta última sede começou a ser construída em 1949 e foi inaugurada em 1953. Possuía nove pavimentos, duas sobrelojas e grande área útil. Apesar do fausto, os custos da obra debilitaram as finanças da empresa, que acabou pagando um alto preço pelo investimento.

impressão em cores, concretizados em negócio equivalente a 7 milhões de dólares de 1994.¹⁰ Novos investimentos no parque gráfico só ocorreriam ao final dos anos 50, certamente movidos pela concorrência exercida pela congênera *Manchete*, que apresentava melhor qualidade de impressão e conquistava, por isso, cada vez mais leitores. Estas melhorias no seu parque gráfico, por sinal as últimas de que se teve notícia, praticamente fecharam o período mais próspero de *O Cruzeiro*. Nele, a tiragem demonstrou números expressivos, oscilando entre 500 e 700 mil exemplares em cada edição.

A propósito da tiragem, e segundo indicam alguns pesquisadores, uma das estratégias da revista para seduzir os leitores consistia em alardear as altíssimas marcas atingidas, às vezes superestimando-as.¹¹ Por outro lado, e para além das cifras indicadas nos editoriais, todos são unânimes quanto à carência de indicativos mais seguros para se aquilatar a curva da tiragem. Sendo assim, e à parte com possíveis falseamentos impostos pelo semanário, a congregação, comparação e cruzamento de dados tornou possível a elaboração do gráfico apresentado na página seguinte, que indica, ao menos de forma aproximada, o comportamento da tiragem.¹² Por intermédio dele se percebe com clareza o aumento progressivo verificado até 1954 e a subsequente queda. A partir de setembro de 1966, já em plena decadência, a revista sintomaticamente deixou de indicar a tiragem.¹³

Vale frisar que a implantação da fotorreportagem influenciou diretamente na esca-

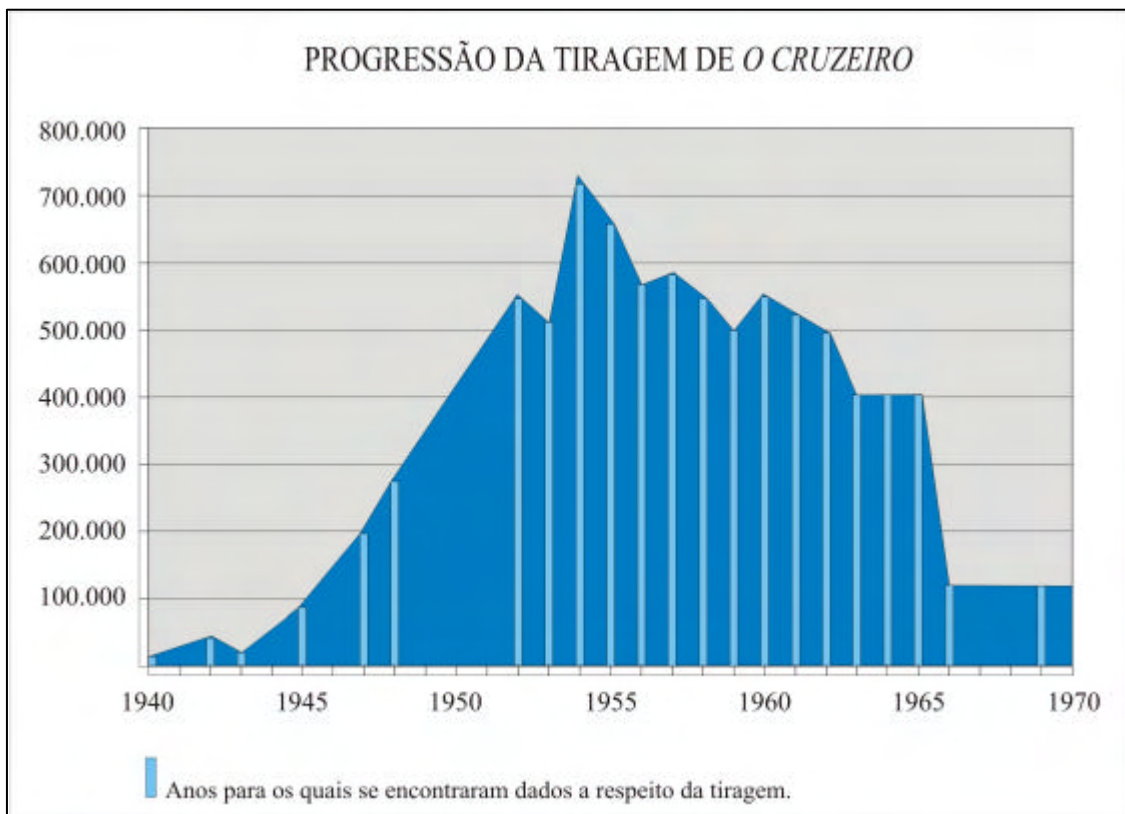
¹⁰ MORAIS, op.cit., p.460-461.

¹¹ Por exemplo, em ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. *Aconteceu, virou manchete. Revista Brasileira de História*. São Paulo: n.41, 2001, p.8.

¹² O gráfico foi elaborado a partir do cruzamento entre as tiragens encontradas nas revistas analisadas e as cifras indicadas pelas seguintes obras: BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: 1998, 181p. Dissertação (Mestrado em História Social)–FFLCH–USP. CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001. CASTELO BRANCO, Renato & MARTENSEN, Rodolfo Lima & REIS, Fernando (org.). *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A.Queiroz, 1990. COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e fotojornalismo*. São Paulo, 1998b, 2v. Tese (Doutorado) – FAU – USP. MORAIS, op.cit. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro, a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991. SILVA, Marcos Antonio. *Prazer e poder d'O Amigo da Onça*. São Paulo: 1986, 333p. Tese (Doutorado em História)–FFLCH–USP.

¹³ CARVALHO, op.cit., p.304-305.

lada da tiragem verificada de 1945 a 1954. A edição com a cobertura do suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo, atingiu a cifra de 720.000 exemplares, número só recentemente igualado pela revista *Veja*. Mas, levando-se em conta o crescimento da população, vê-se que o feito de *O Cruzeiro* ainda não foi superado em termos relativos. Por isso, tornou-se lugar-comum entre os analistas dizer-se que, àquela época, *O Cruzeiro* "significava para o Brasil o que a TV Globo significou nos anos 80".¹⁴



Mesmo com o surgimento de sua grande concorrente, *Manchete*, em 1952, *O Cruzeiro* se impôs praticamente absoluta em seu gênero, até meados dos anos 60. A partir de então, e a despeito das dificuldades financeiras e crises internas pelas quais passou, a revista se manteve até 1983, totalizando mais de meio século de existência.

¹⁴ ROEDEL, Patrícia. *O jornalismo trepidante de antigamente*. Revista *Momento*. Brasília, n.12, p.31. 1997.

Junto a este dado bem expressivo, que induz a idéias de notoriedade, ela é normalmente alçada à posição de referência na história do jornalismo por causa da distribuição em âmbito nacional, na qual foi pioneira, e por ter difundido, no país, o modelo de fotorreportagem.¹⁵ Dedicada a uma infinidade de assuntos, inclusive àqueles mais sisudos, como política e economia, ela sempre abriu espaço a eventos diversos, curiosidades e colunismo social, também classificados como "mundanismo". Foi importante, ainda, por tornar públicos os avanços técnicos da fotografia, além de contribuir para a profissionalização e reconhecimento de muitas pessoas envolvidas no fazer jornalístico.

¹⁵ A importância da revista também pode ser avaliada a partir do considerável número de obras que a têm como referência principal, com destaque para os seguintes livros e pesquisas acadêmicas: BAITZ, op.cit.; CARVALHO, op.cit.; COSTA (1992), op.cit.; COSTA (1998b), op.cit.; NETTO, Accioly. *O império de papel – os bastidores de "O Cruzeiro"*. Porto Alegre: Sulina, 1998; PEREGRINO, op.cit.; e SILVA (1986), op.cit.

Diários Associados

Normalmente referido como verdadeiro "império" das comunicações no Brasil, os Diários Associados, conglomerado do qual a revista fazia parte, começou com *O Jornal*, ainda nos anos 20. Em três décadas, contudo, a rede já contava com 31 jornais diários, 3 revistas, 23 emissoras de rádio, 13 estações de televisão (a primeira, TV Tupi, inaugurada em 1950) e uma agência noticiosa.¹⁶ Esta última, criada já no início dos anos 30, foi pioneira no Brasil e fez com que o material produzido por um jornal fosse distribuído para os demais veículos associados, extrapolando limites regionais.¹⁷

Com o correr da década de 30 e o apoio financeiro de grandes campanhas publicitárias, os Diários Associados, ainda em formação, foram os primeiros a empregar os serviços da empresa francesa Wide World Photo, suprindo a cadeia com imagens que ilustrariam manchetes internacionais. No mesmo período, o conglomerado intensificou a compra de empresas diversas, tais como laboratórios farmacêuticos e de cosméticos, indústrias alimentícias e fazendas. Os itens produzidos eram anunciados nos próprios veículos Associados, aumentando as vendas e os lucros de ambas as partes. Como todas pertenciam a um mesmo proprietário, o sistema se auto-alimentava. Para Assis Chateaubriand, contudo, o mais importante era reunir capital e dirigi-lo à aquisição de mais jornais, por intermédio dos quais podia intensificar sua rede de poder.

A utilização dos veículos com finalidades políticas e ideológicas sempre foi característica das empresas de Chateaubriand. A aquisição e montagem da revista *O Cruzeiro* por exemplo, viabilizou-se graças ao apoio direto de Getúlio Vargas que, à época ministro da Fazenda, vislumbrava o potencial da revista como meio de propa-

¹⁶ BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica. História da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990, p.260. CASTELO BRANCO, op.cit., p.229.

¹⁷ MORAIS, op.cit., p.266.

ganda política e instrumento de união nacional. Obviamente que tais estratégias não eram exclusivas dos Diários Associados, já que praticamente toda imprensa é sujeita a intrincados jogos de pressões econômicas ou interesses particulares ou institucionais que em grande medida condicionam seus procedimentos e mesmo sua existência. Seu poder em controlar a informação e formar opiniões tem feito dela, desde sempre, porta-voz dos interesses de determinados grupos sociais em detrimento de outros. Os Diários Associados não fugiram à regra, mas ganharam visibilidade pela extensão e consequências de suas posturas.

São conhecidos os episódios da política brasileira nos quais Assis Chateaubriand atuou diretamente. De forma muito resumida, pode-se mencionar o franco apoio que o jornalista deu a Getúlio Vargas, já nos anos 30, e a colocação dos veículos associados a serviço da Aliança Liberal. Pouco depois, concluindo que o país não se dera muito bem com as eleições, com o voto secreto, com a pluralidade de partidos e com a limitação do poder presidencial, Chateaubriand alinhou-se ao Estado Novo, determinando que suas rádios fizessem a divulgação do novo regime. Os veículos impressos, por sua vez, deram ampla cobertura aos projetos governamentais voltados ao desenvolvimento do país e à integração nacional. A "Marcha para o Oeste", como ficou conhecida, envolvia construções simbólicas de uma identidade nacional. Neste aspecto, *O Cruzeiro* organizou expedições que foram noticiadas como verdadeiras sagas e mostrou o interior do Brasil, principalmente a Amazônia, como lugar distante, exótico e de riquezas insuspeitadas, mas verdadeiro empecilho diante das noções vigentes de progresso e modernização.

Assis Chateaubriand também ganhou notoriedade por suas campanhas anti-comunistas.¹⁸ Em 1930, ele já advertia sobre o perigo que rondava o "mundo livre" e

¹⁸ De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, as campanhas anticomunistas brasileiras foram iniciadas e lideradas pela imprensa a partir dos eventos que configuraram a Revolução Russa de 1917. Desde aquele momento, a propagação de representações anticomunistas não raro se antecipou às iniciativas estatais, demonstrando "força de pressão autônoma, influenciando nos rumos tomados pelos acontecimentos" e reclamando mais agressividade dos governos brasileiros na batalha contra o comunismo. Na conjuntura de 1935-1937, a grande imprensa nacional já atuava em uníssono, divulgando idéias a respeito do "caráter nefasto das atividades comunistas". Uma das maiores "ondas" anticomunistas ocorridas no país deu-se entre 1961 e 1964, quando os meios de comunicação agiram em cadeia, influenciando a opinião pú-

as conseqüências econômicas de uma provável revolução comunista em terras brasileiras. Levado por preocupações dessa natureza, o jornalista criou e divulgou algumas expressões e conceitos muito caros às forças conservadoras e que passaram a ser intensamente utilizados a partir de então. Pregou, por exemplo, a necessidade de uma "união sagrada" das forças da nacionalidade para lutarem, juntas, contra o "inimigo".¹⁹ Em 1935, por ocasião da malograda tentativa de golpe empreendida por militares revoltosos do Rio de Janeiro, acusados de agirem sob orientações comunistas, Chateaubriand colocou em circulação o termo "intentiona", até hoje utilizado como referência específica àquele evento.²⁰

Finalizado o Estado Novo, mas sempre ostentando a bandeira anticomunista, Chateaubriand e seus veículos ajustaram-se de maneira irrestrita ao período democrático que se iniciava, fazendo apologia das liberdades individuais e da iniciativa privada. Com essa prática doutrinária e pendular os Diários Associados incidiram diretamente no desenrolar da vida política brasileira, às vezes contribuindo para desfechos trágicos, como ocorreu na campanha que redundou no fim do segundo governo de Getúlio Vargas.

Ao longo de sua carreira, Assis Chateaubriand manteve intenso convívio não só com a esfera política nacional mas também com banqueiros e ricos empresários. Era justamente este livre trânsito que lhe facilitava obter altos empréstimos para implementar seus projetos pessoais e socorrer veículos em dificuldades. Apesar da aparente grandiosidade e solidez, a trajetória dos Diários Associados e da revista *O Cruzeiro* foram sempre permeadas por crises financeiras de grandes proporções. Segundo análises de Samuel Wainer, diretor da revista nos anos 40, todos os jornais da cadeia associada eram deficitários, sobrevivendo às custas de golpes

blica de maneira decisiva. Em 1963, o deputado João Calmon, um dos diretores dos Diários Associados, já articulava com outros grandes grupos jornalísticos para a formação de uma frente única contra o comunismo. (MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o "perigo vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002, pp. 4, 197, 211 e 257)

¹⁹ MOTTA (Rodrigo Patto Sá), op.cit., p.35-36.

²⁰ Idem, p.77.

financeiros e favores oficiais.²¹

Outro fator agravante era a forma apaixonada com que Assis Chateaubriand se lançava a campanhas as mais diversas, tais como a criação do MASP, a disseminação de postos de puericultura e incentivos em prol da aviação civil. No entanto, e apesar dos pontos positivos ali existentes, todas envolviam manobras políticas e riscos financeiros que, em última análise, levariam os Diários Associados a situações de extrema crise. Tanto que, em 1956, os responsáveis pela administração de quase todo o conglomerado advertiram Chateaubriand por escrito acerca da debilidade financeira da organização, apreensivos que estavam pela maneira impulsiva e inconseqüente com que Chateaubriand empregava os recursos. O desvio de grandes quantias segundo critérios e vontades pessoais implicava em sérios riscos para o império associado. Sem mencionar as questões éticas envolvendo uma pessoa pública e conhecida internacionalmente, como era Assis Chateaubriand.



À época desta charge, 1963, Assis Chateaubriand encontrava-se fisicamente inválido em decorrência de uma grave doença ocorrida três anos antes. No quadro, porém, ele aparece em plena atividade e reforça o sentimento anticomunista que então vivenciava seu ponto de maior expressão no Brasil. De fato, apesar da saúde debilitada, sua atuação intelectual e jornalística apenas se interromperia por ocasião de sua morte, em 1968. (*O Cruzeiro*, 27/07/63, p.116. Seção "Fotofocas", de Ziraldo)

²¹ WAINER, Samuel. *Minha razão de viver – memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p.104.

A atuação de Chateaubriand na vida nacional teve, portanto, duas facetas bem distintas. Uma delas, que pode ser caracterizada como positiva, diz respeito ao seu espírito de pioneirismo, criatividade e larga visão empresarial. Traços que lhe permitiram ousar e trazer ao país diversas conquistas importantes no ramo das comunicações. Contudo, ele pertencia a uma linhagem de jornalistas que deliberadamente colocavam a imprensa a serviço próprio, objetivando fins políticos nem sempre claros, tampouco éticos. Sua faceta negativa residia justamente na tendência que lhe era própria em manipular empresários, homens públicos e governantes, adequando-se a diversas orientações políticas para delas extrair o fim desejado. Sob sua inspiração, a imprensa se nutriu com a publicidade oficial, bem como aprofundou seus vínculos com o poder.

A marca de Chateaubriand em seus veículos, portanto, se por um lado abalava o convencionalismo da imprensa brasileira, por outro o fazia partilhar os frutos advindos da influência política. Em sua extensa jornada, o poder desfrutado pelo jornalista foi considerável, não havendo registro de outro profissional de imprensa seu contemporâneo que pudesse servir de comparação, exceto, talvez, Samuel Wainer, dono da cadeia *Última Hora*, e Carlos Lacerda, da *Tribuna da Imprensa*.

A maneira como interferia no jogo político por intermédio de seus veículos é exemplo claro da autonomia com que a mídia muitas vezes age. Mais do que simples amplificadora de iniciativas, assume posições de destaque, por vezes suplantando a natureza diversificada da opinião pública. Apesar disso, Assis Chateaubriand tem se mantido relativamente apagado dos relatos históricos, merecendo bem pouca atenção, não obstante sua presença decisiva em certos episódios importantes da História brasileira.

Ilustração e fotografia

Consoante ao modelo *magazine*, *O Cruzeiro* foi sempre generosa na quantidade de desenhos, pinturas, gravuras e fotografias que veiculava. Contudo, e ao longo no início, demonstrava forte tendência em utilizar o material pictórico como mera ilustração, dispondo-o linearmente, seguindo princípios ortogonais. Por vezes, excedia na dosagem, juntando grande número de pequenas imagens em prejuízo da qualidade visual de cada uma. É claro que ela procurava diversificar o estilo da página e, para tanto, experimentava novos formatos para as imagens, fazia sobreposições, incluía molduras desenhadas, recortava e destacava informações visuais de maior interesse. Apesar disso, em sua maioria as fotos continuavam a ser registros de cenas estáticas e posadas, não raro gerando páginas confusas que agrupavam imagens desconexas e sem unidade de composição. Mesmo dispondo de condições técnicas relativamente boas, a revista ainda não havia assumido plenamente "a narrativa visual já vigente nas publicações européias", de maneira que, até aproximadamente 1932, ainda se praticavam padrões visuais do jornalismo europeu do século anterior.²² Quanto aos desenhos e pinturas, traços rebuscados ainda dominavam o espaço, revelando a permanência da representação naturalista.

Apesar das melhorias técnicas, o jornalismo brasileiro dos anos 30 mantinha-se arraigado a um espírito que poderia ser qualificado como tradicionalista, preso que estava a convenções em boa parte já substituídas nos grandes centros. Isto era percebido quando *O Cruzeiro*, por exemplo, dedicava considerável espaço a poemas sentimentais, de extração romântica. Mesmo quando as ilustrações exploravam traços expressionistas e manifestações plásticas subseqüentes, a revista era uma "embalagem

²² COSTA (1992), op.cit., p.10-11.

industrial moderna para textos ainda de fatura parnasiana que, através de aparato gráfico avançado, expunha a discrepância entre o visual moderno e o interior antigo, ilustrando a defasagem cultural e a contradição de linguagens plásticas que passavam a expressar o País.²³ No universo das Artes Plásticas, contudo, ventos modernistas já sopravam forte e vários artistas identificados com o emblema eram incorporados a academias e salões oficiais, recebiam encomendas e participavam de um número crescente de exposições. A revista viveu ativamente esse processo divulgando exposições e empregando, a exemplo de Portinari, artistas eruditos como ilustradores.

Adentrados os anos 40, a revista se envolveu de forma bem mais íntima com a estética modernista, exprimindo essa cumplicidade na prática, por meio de novos projetos gráficos. O periódico introduziu o leitor num mundo de imagens de tom moderno, eclético e tributário de elementos expressionistas, sintetizados no uso de cores fortes e chapadas, além de traços e pinceladas aparentes. Houve, ainda, desenhos surrealistas (com horizontes longínquos ou largas planícies, por exemplo) e cubistas (baseados na decomposição dos objetos). No final da década, mais precisamente em 1947, surgiram as ilustrações de Carlos Estêvão para textos de José Lins do Rego e Austregésilo de Athayde, caracterizados pelo uso do preto-e-branco e do alto contraste que marcariam sua produção humorística posterior.

Muitos ilustradores experimentaram inovações modernistas que propunham movimentos de síntese e sobrepujavam a representação naturalista. Passou-se a explorar a indicação sucinta de objetos e cenários, sendo os traços às vezes reduzidos a borrões ou manchas de cor. Não admira que o público alheio às novas tendências nas Artes Plásticas e no Design Gráfico tenha confundido essa pretendida modernidade plástica com incompetência, pressa ou infantilidade, estendendo esses qualificativos à prática da arte modernista como um todo. Por certo consciente dessa confusão, a revista preocupou-se em educar o leitor para as novas visualidades e seguiu dando cobertura a

²³ MARTINS (2003), op.cit., p.73-74.

exposições e outros assuntos referentes à estética visual, acentuando-lhes o caráter didático. A propósito, não apenas as revistas ilustradas procuravam aproximações com as vanguardas estéticas, mas o caminho inverso também ocorria. A reprodutibilidade, eficiência comunicativa e outros atrativos provocados pelas revistas chamaram a atenção de artistas das mais variadas linhas que passaram "a considerar os recursos plásticos empregados pelas revistas como um meio ideal para se atingir um público mais amplo, avesso às intrincadas questões levantadas pela arte abstrata."²⁴



O anúncio compara duas temporalidades e suas formas de representação, ilustrando parte do percurso modernista em direção à síntese. (O *Cruzeiro*, 29/01/55)

Dada sua longevidade, *O Cruzeiro* pôde acompanhar o aprimoramento da técnica fotográfica, seus novos empregos e significados. Pelo menos até 1932, aproximadamente, a estética mais em voga era aquela desenvolvida pelos fotógrafos pictorialistas, assim chamados por comporem seu objeto como se fosse um quadro, utilizando preceitos acadêmicos de composição como referência principal. Já de longa tradição,

²⁴ COSTA (1992), op.cit., p.51.

os pictorialistas preocupavam-se em dar sentido artístico às fotografias, ansiando por equipará-las às grandes obras da pintura ocidental.

Esses profissionais foram importantes para o desenvolvimento da linguagem e técnica fotográficas aplicadas ao jornalismo. Dotando-as de apuro técnico, as imagens pictorialistas diferiam dos registros meramente circunstanciais que eram apostos ao texto apenas como forma de apoio ou ilustração. Foi com eles, também, que se consolidou a prática em indicar os autores de certas fotografias, estabelecendo as fronteiras entre tomadas bem elaboradas, com valor estético próprio, e os registros casuais, às vezes meros comprovantes de eventos ocorridos. Assim fazendo, os pictorialistas auxiliaram na futura profissionalização do fotógrafo de imprensa.²⁵

O relevo da escola pictorialista esteve em superar a estética documental e positivista do séc. XIX, que entendia a imagem fotográfica como algo contíguo à cena registrada, passível de atuar como substituta e não mera representação. Ao inserir preocupações com qualidade visual e composição, o pictorialismo fez com que o assunto fotografado se amoldasse aos desejos e capacidade de quem iria produzir a imagem final. Desta maneira, passou-se a admitir a cena como recorte arbitrário do mundo, corte ideológico, também, de modo que a realidade da fotografia se desvelou "como uma reunião de pontos de vista do fotógrafo".²⁶ Numa época em que a fotografia no Brasil ainda primava pela função documental, a corrente pictorialista foi decisiva no delineamento de uma fotografia de imprensa com características próprias, mais livre para dialogar com os vários elementos da página e suplantar as funções ilustrativas e documentais.

Valendo-se de concursos de fotografia, presenças marcantes em publicações congêneres, a revista evidenciou o progressivo interesse dos leitores em retratos não posados, imagens do cotidiano ou cenas de movimento, contribuindo para que o mode-

²⁵ COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista "O Cruzeiro" (1928-1932)*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998a, p.275.

²⁶ Idem, p.291.

lo pictorialista tradicional experimentasse um progressivo declínio.

No seu aprimoramento e história, as imagens foram tributárias de certas formas de percepção, próprias de cada cultura, e das condições técnicas específicas envolvidas em seu artesanato. Neste sentido, em sua trajetória, a fotografia mostrou a dependência dos avanços técnicos com bastante clareza. A imobilidade antigamente exigida e o tom solene conferido às cenas aos poucos caíram em desuso graças ao flash eletrônico (aprimorado nos Estados Unidos em 1939), aos filmes mais sensíveis, ao advento das lentes *zoom* (de aproximação), à miniaturização das câmeras e sua maior facilidade de operação.

As sucessivas melhorias técnicas permitiram que as fotos de esporte, recém-exploradas, ganhassem em qualidade, despertando crescente interesse dos leitores. Distanciando-se cada vez mais da mera função ilustrativa, essas imagens de cenas congeladas no tempo passaram a mostrar uma realidade até então inusitada, impossível de ser captada a olho nu e tampouco descrita por meio de texto. Ou seja, ganharam interesse por si mesmas. O instantâneo fotográfico significou drástica ruptura com o pictorialismo, pois elevou o potencial de se fragmentar o mundo. Fotografias típicas de paisagens, por exemplo, ou retratos posados e solenes, ainda que denotassem o recorte efetuado, pressupunham uma continuidade que se estendia para além do quadro, ao passo que o instantâneo fotográfico não. Sua lógica estava em buscar novas possibilidades de ver as coisas, sensibilidade nova, afeita ao cotidiano cada vez mais dinâmico e ao instante passageiro que jamais se repetiria.

O grau de ineditismo do instantâneo e de outras novidades visuais apresentadas por *O Cruzeiro* com certa frequência a partir dos anos 40 podem ser apreciados pela maneira com que a revista assumiu contornos educativos também com relação às experiências fotográficas, tratando de explicá-las. O que hoje pode parecer um cuidado desnecessário "não era para a época devido à falta de familiaridade do público com

imagens que fugissem aos padrões da fotografia documental".²⁷

Tanto *O Cruzeiro*, como sua congênere norte-americana *Life*, lançada em 1936, aproveitaram-se do aspecto lúdico e até cômico proporcionado por certos efeitos fotográficos especiais (distorções, ilusões de ótica, montagens, tomadas sequenciais, micro e macro foto etc.) e prepararam várias matérias explorando-os. A janela que a fotografia estava abrindo para o mundo não prescindia, portanto, do texto escrito. No fundo, havia também o desejo de conciliar as novidades visuais com a ampliação do número de leitores ou, no mínimo, a manutenção dos existentes, daí a utilidade em ensiná-los quanto às novas maneiras de ver coisas. É claro que tais experiências, decorrentes dos avanços da indústria óptica e maior preparo dos fotógrafos, costumavam ser destacadas em matérias especiais, jamais alterando radicalmente o aspecto da revista. Sempre fiel ao ecletismo e variedade, *O Cruzeiro* continuaria a se utilizar de inúmeras formas de apresentação visual, umas mais, outras menos vinculadas com rupturas ou elementos inovadores.

²⁷ COSTA (1992), op.cit., p.30.

Fotojornalismo

O século XX, marcado pela velocidade e elogio ao meio urbano como ícone de modernidade, propiciou o surgimento de novas experiências perceptivas e multiplicação das linguagens artísticas. Era a estética modernista que se desenrolava, já com gosto especial pelo imprevisito, pela congregação de elementos díspares e arranjos de modo incomum. Nessa torrente visual, o instantâneo fotográfico cumpriu valiosa missão. Ao mesmo tempo, as imagens libertaram-se das molduras e disposições ortogonais, podendo transitar com grande liberdade pelo espaço das páginas, ocupando-as por inteiro ou sendo recortadas, montadas ou sobrepostas a textos e desenhos. Se antes eram retângulos isolados no espaço, aos poucos se transformaram em elementos de algo mais elaborado e original, onde entraram em cena as assimetrias, posicionamentos em diagonal e outros esquemas geométricos. Enquanto isso, a palavra e a letra impressa ganhavam liberdade, flutuando sobre a base e demais elementos significantes da narrativa, sobrepondo-se a eles ou promovendo encontros não usuais, configurando sintomas de importantes inovações no campo do jornalismo ilustrado.

Seguindo os passos de algumas congêneres estrangeiras, especialmente a norte-americana *Life*, *O Cruzeiro* marcou época na história do jornalismo brasileiro ao incorporar a reportagem investigativa e o modelo de fotojornalismo.²⁸ Movimentação iniciada por aqui em meados dos anos 40, caracterizou-se por aprofundar mudanças já

²⁸ Em sua história, o fotojornalismo remonta à Alemanha dos anos 20 e início dos 30, vinculando-se às experiências editoriais e fotográficas da Bauhaus. As inovações implantadas nas câmeras e filmes permitiram a exploração dos instantâneos. A publicação dos experimentos teve grande aceitação, fazendo nascer um estilo de fotografia então inédito e com desdobramentos nas décadas seguintes. A institucionalização do termo ocorreu ao longo dos anos 30 a 50, "época em que a fotografia aparecia nos grandes semanários como *Life*, *Paris Match*, *Stern*, assumindo uma função de descoberta do mundo. Era um período em que não se viajava muito e em que se descobria o mundo por procuração graças aos fotógrafos." (COSTA, 1998b, op.cit., p.260)

em curso no sentido de fazer a fotografia transcender as funções ilustrativas ou de simples registros de ocorrências. Pelo contrário, os instantâneos tornaram-se componentes de um todo mais orgânico, em que a busca por inovações e impacto visual era uma constante. Tendo elevado significativamente as vendas e a tiragem, as transformações deram provas de que o novo formato da reportagem era essencial para a revista, acompanhando seu período de maior sucesso (de 1945 a 1960, aproximadamente), como mostra o gráfico à página 26.

Coincidente com um período da história brasileira caracterizado como democrático, a fotorreportagem se nutriu da urbanização acelerada, própria, aliás, à conformação de uma cultura de massa. O processo de industrialização acenou com melhoras no nível de alfabetização, aumento do poder aquisitivo e maiores necessidades de informação e lazer nas principais capitais brasileiras. Com o aquecimento do mercado publicitário, *O Cruzeiro* aproveitou para levar adiante novos projetos editoriais. Fiel ao seu compromisso com os ideais de um país moderno, a revista aplicou a si própria um processo de racionalização, aprimorou seu caráter empresarial, melhorando salários e condições de trabalho. Mais do que simples importação de valores, a nova linguagem jornalística respondia a necessidades decorrentes das mudanças em curso na imprensa brasileira.

A implantação do novo modelo contou com o apoio de fotógrafos e profissionais de imprensa europeus que imigraram para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e trouxeram consigo equipamentos modernos, experiência e muita familiaridade com uma cultura visual bastante influenciada pelas vanguardas plásticas modernistas. O exemplo mais conhecido é o do francês Jean Manzon. A dupla firmada com o não menos famoso jornalista David Nasser, entre 1943 e 1951, marcou época na revista, de modo que suas assinaturas eram sinônimos de grandes e boas reportagens.²⁹ O

²⁹ "Tendo começado em 1943 apenas com Edgar Medina e Jean Manzon, *O Cruzeiro* chegou em 1952 com um quadro de vinte profissionais em seu departamento fotográfico." (COSTA, 1992, op.cit., p.14)

trabalho de Jean Manzon foi notável pelo seu poder de reinventar e atualizar a identidade nacional, participando ativamente na constituição do país enquanto nação e ajudando a fixar um imaginário, ainda que, para tanto, fosse preciso usar de truques e encenações, chegando-se ao extremo de forjar eventos.³⁰ O forte conteúdo simbólico de suas imagens encontrou em *O Cruzeiro* um veículo bem apropriado, já que a veracidade ou falsidade das representações visuais era o que menos importava diante do inequívoco sucesso de Manzon junto ao público.

Pródiga em imagens, a revista abarcou com naturalidade as propostas do fotojornalismo, as quais podiam ser sintetizadas, primeiro, por um outro tipo de relacionamento entre texto e imagem e, segundo, pelo fato de que ambos, repórter e fotógrafo passariam a atuar em regime de co-autoria, igualando-se na profissão de repórter, apesar de empregarem linguagens distintas. No bojo dessas mudanças, a fotografia adquiriu outro *status*, assumindo a mesma importância e autoridade do texto. Contudo, para além de sua vocação à visualidade, houve outros fatores que privilegiaram as revistas ilustradas como porta-vozes ideais para o fotojornalismo. Ao contrário dos jornais diários, as revistas não objetivavam a notícia, mas qualquer evento ou tema que, independentemente de sua cronologia, dissesse respeito a um "universo de preocupações contemporâneas, não necessariamente vinculado ao cotidiano".³¹ Além do maior espaço e liberdade na escolha do tema, os jornalistas ainda dispunham de mais tempo para finalizar as matérias, cuidando melhor da apresentação visual e tratando de buscar um enfoque próprio, fosse por uma maior profundidade ou por uma visão mais crítica, inovadora ou polêmica.

Com presença obrigatória, a qualidade, impacto e disposição das imagens obedeciam a critérios bem mais elaborados. Seus diálogos com as caixas de textos, as seqüências descritas pelos blocos, as variações de formatos e tamanhos, os recortes e

³⁰ Consta que eram práticas comuns: alteração de datas, imprecisão nos créditos, uso de fotografias de arquivo para ilustrar acontecimentos recentes, emprego de imagens pouco definidas como se fossem evidências de determinados eventos etc. (BAITZ, op.cit., p.166)

³¹ Idem, p.54.

sobreposições davam-se de maneira mais elaborada, garantindo unidade à reportagem. A variação nos formatos das imagens conferiu movimento à experiência visual, explicitando a importância do trabalho de montagem e o caráter gráfico assumido pela fotografia. No contexto, ela perdeu importância como evento isolado para, no conjunto, compor uma estrutura narrativa complexa, propiciada pela articulação entre imagens e blocos de texto. Quando "sangradas", isto é, ocupando absolutamente todo o espaço da página, as fotografias se remetiam para fora da revista e cumpriam a função de chocar, atrair a atenção do leitor, ou constituir um contraponto no fluxo da reportagem, atuando como recurso para conferir ritmo, variedade e movimento ao resultado final.

No modelo de fotorreportagem, contudo, as fotografias não suplantaram o texto. Ainda que se tenha essa impressão, o poder de sedução da foto dependia diretamente do artesanato visual tecido pelo trabalho com o espaço da página – a diagramação. Nesta etapa é que a disposição e o diálogo entre todos os elementos da narrativa, visuais e textuais, eram pensados e disto dependia o sucesso comunicativo da reportagem. Neste fluxo, as imagens deviam, em conjunto com os outros itens significantes, enriquecer o tema, deixando de atuar isoladamente como trabalhos de arte individuais, ao estilo pictorialista. Seriam, então, parte de um todo e esse todo deveria ser mais importante do que a soma das partes.

Texto e imagem iniciaram uma atuação em simbiose, complementando-se mutuamente. Em alguns momentos, porém, a imagem chegou perto de galgar postos de importância até maior. De qualquer forma, já bem menos dependente de apoio textual, a imagem contribuiu para encurtar o caminho entre a leitura e a apreensão de informações. Desde seu surgimento no século XIX, a fotografia emergia como uma janela, reflexo e reconstrução do mundo, atuando diretamente no observador e de modo sensorial. Enquanto isso, a palavra escrita permanecia como abstração, dependente de que a pessoa lesse, compreendesse e refletisse, para então assimilar, ou não, o dado transmitido.

Em razão de seu poder de recortar cenas do cotidiano, chocar e provocar emoções de maneira direta, muitas vezes a fotografia se confundiu com a própria realidade; noutras, deu credibilidade à informação e valorizou o meio empregado. Em situações extremas, dada a quantidade, qualidade e tamanho das fotografias, o leitor podia até prescindir do texto para apreender certas informações.

Tendo já abandonado o papel meramente ilustrativo, bem como já superada a pretensa objetividade documental, a fotografia adquiriu ponto de vista próprio. A rapidez na captação mais a criatividade e talento do fotógrafo fizeram constatar que a imagem fotográfica constituía um certo ponto de vista sobre determinado evento, apenas um dentre infinitas possibilidades. O registro fotográfico passou a explicitar processos artesanais bem elaborados que implicavam na reunião de elementos significativos antes dispersos no tempo e no espaço. Assim, as imagens criaram para si narrativas próprias, estruturando visões de mundo particulares.³²

O fotojornalismo permitiu a construção de sentido a partir da arquitetura visual descrita pelas fotografias, suas disposições e relacionamentos com os demais elementos da narrativa. Dessa forma, a nova linguagem cumpriu sua função de cativar, informar e formar a opinião do leitor de uma só vez. A revista *O Cruzeiro*, em especial, não mediu esforços e tampouco escrúpulos para, em vários momentos, manipular a opinião pública. Para tanto, fez uso da comprovada eficiência da linguagem visual.

Mas, à parte com esta delicada questão do manuseio da informação com vistas a direcionamentos políticos e ideológicos, o fotojornalismo imperou num momento histórico em que a demanda por imagens passou a ser crescente, amparado que estava pelas melhorias técnicas na captação e reprodução gráfica das imagens, bem como pelo advento dos germes da sociedade de consumo e indústria cultural que passaram a ter no estímulo visual seu principal aliado.

O apelo visual, de mais imediata identificação se comparado com o estímulo

³² Idem, p.155.

intelectual propiciado pela leitura de textos, teve sua plena exploração e sucesso na mídia impressa até fins dos anos 50. Todavia, a subsequente popularização da TV contribuiu para que o apelo comercial às revistas ilustradas diminuísse, incidindo diretamente no número de leitores e, conseqüentemente, na tiragem. Este efeito ficou demonstrado de forma bem clara pela decadência de *O Cruzeiro* naquele período.

A Bossa Nova no jornalismo, veiculada e incentivada pela revista desde o fim de 1959, esteve inserida justamente neste ponto de transição. Levou ao extremo as conquistas visuais da fotorreportagem no momento em que a TV passava a suprir as pessoas com informações visuais mais dinâmicas e atrativas. Por isso, a BN pode ser interpretada como um recurso utilizado para tentar prender a atenção e a assiduidade do leitor num período em que a revista não só entrava em sérias dificuldades como também perdia espaço para outras linguagens postas no mercado das comunicações.



Neste exemplo e no seguinte pode-se ver o destaque conferido às imagens e a conseqüente diminuição do espaço dedicado aos blocos de texto e legendas. Fotorreportagem de *O Cruzeiro*, 18/03/50, p.54-55 e 58-59.



Exemplos de tomadas seqüenciais e descontração da modelo, mas ainda com permanência de regras ortogonais para diagramar a página. Fotorreportagens de José Amádio e Indalécio Wanderley que, mais tarde, participariam ativamente da BN no jornalismo. (*O Cruzeiro*, 19/01/52, p.24 e 09/02/52, p.116)



Closes, posicionamento oblíquo, tipografia inventiva e exposição do equipamento fotográfico.
 (O Cruzeiro, 22/01/55, p.6-7)



Nestes dois exemplos e no seguinte estão presentes as tomadas sequenciais, montagens, geometrização e diálogo entre fotografias.
 (O Cruzeiro, 22/01/55, p.8-14)



Apesar das inovações, permanecia corrente o uso de diagramações ao estilo "coleção de selos", cuja regra era a inserção do maior número possível de fotografias. (O Cruzeiro, 05/02/55, p.66-67)

II. PERÍODO BOSSA NOVA

"O Cruzeiro" anos 50

Desde o início da campanha à presidência da República, Juscelino Kubitschek esteve fortemente envolvido com os Diários Associados, destes obtendo amplo apoio à sua candidatura. Além da receita milionária oriunda da publicidade paga, havia a perspectiva da cadeia de comunicações valer-se do novo governo para ampliar sua influência política. Fez parte dessa troca de favores a concordância de Juscelino em nomear Chateaubriand para o posto de senador pelo Maranhão e embaixador do Brasil na Inglaterra. Por isso, o novo presidente iniciou seu mandato já com sérios débitos a quitar e teve de honrá-los, apesar das manifestações públicas em contrário.¹

Ao final de 1956, quando o jornalista estava prestes a assumir a embaixada brasileira em Londres, a imprensa não-associada dirigiu-lhe fortes críticas, explorando sua conduta interesseira e oportunista. Por intermédio de grandes jornais, vieram à tona alguns eventos já protagonizados pelo jornalista, tais como as tentativas de assassinar desafetos e opositores, as circunstâncias antiéticas das duas eleições para o Senado e Embaixada e as intrigas envolvendo grandes empresários. Apesar dos ata-

¹ O desenrolar do mandato evidenciou que o posto de senador era apenas a concretização de mais um capricho ao qual o jornalista se lançava e para cuja realização não medira esforços. Sua atuação política primou-se pela ausência e pelo discurso normalmente desligado dos interesses locais. Em adição, seu dia-a-dia como jornalista e empresário seria muito pouco afetado. Assis Chateaubriand, sem ter eleitorado, mas apoiado em conchavos políticos, foi senador por duas vezes, pelos Estados da Paraíba e Maranhão. Quanto à sua vida diplomática, esta se permeou por atitudes polêmicas e inconseqüentes e também pouco o afastou de seus negócios no Brasil. (MORAIS, op.cit., p.573-607)

ques, Chateaubriand abandonou o posto no Senado e se tornou embaixador no Reino Unido, em 1957.

As crises políticas geradas por essas nomeações estenderam-se por anos e causaram grande desgaste para o governo, pois ficou claro que este teve de se curvar às vontades de Chateaubriand e o enorme império jornalístico que este detinha. Não obstante o clima bastante tenso, o jornalista esforçou-se em manter uma política de boa vizinhança com o governo Kubitschek, pois dele dependia para a expansão de sua rede de estações de TV. Além do mais, as metas desenvolvimentistas baseadas na industrialização a todo custo, o implemento dos transportes, das comunicações e o elogio da vida urbana implicavam diretamente nos interesses das empresas ainda lideradas por Assis Chateaubriand.

O Brasil da década de 50 experimentou grandes avanços em termos de comunicação de massa. O campo foi renovado, atualizado e adquiriu capacidade para lidar com um mercado cada vez mais definido pela internacionalização da notícia, publicidade, economia, tecnologia e cultura. Quanto aos periódicos, se por um lado cresciam alimentados pelo mercado de consumo e pelas inovações visuais, por outro se viam acuados pela concorrência, que os incitava a reformulações constantes. A televisão, por exemplo, que só atingiria mais ampla penetração popular na década seguinte, já começava a mobilizar as atenções, tornando-se destinatária de um volume cada vez maior de publicidade.

O prestígio de *O Cruzeiro* continuava em alta, reafirmando o posto de um dos mais importantes veículos de comunicação da época, sucesso em grande parte devido justamente às constantes inovações e ao modelo de fotojornalismo. O estilo de revista *magazine* ainda era apreciado e continuaria sendo por mais algum tempo.² Contudo, e apesar das glórias acumuladas nos anos 40, significativas o bastante para conferir à

² A tendência *magazine* manteve o sucesso até o fim dos anos 60, aproximadamente, quando o mercado editorial reassumiu sua marca de origem e voltou-se à segmentação, dedicando títulos a assuntos e públicos específicos.

revista uma estabilidade aparentemente inexpugnável, pela primeira vez *O Cruzeiro* se deparou com uma concorrente à sua altura: *Manchete* (1952). Seguindo o gênero *magazine*, esta diferia pelo menor número de páginas (em torno de 100) e pela mais clara prevalência das imagens sobre os textos. *Manchete* acirrou ainda mais a concorrência quando, em meados da década, passou a contratar jornalistas que haviam se demitido de *O Cruzeiro*. Mesmo assim, a cobertura da morte do cantor Francisco Alves, ocorrida também em 1952, rendeu várias reportagens para a revista dos Diários Associados, influenciando diretamente na tiragem, que saltou para 550 mil exemplares (levando-se em conta que o Brasil contava com 50 milhões de habitantes, dos quais 15 milhões eram analfabetos, pode-se ter uma idéia da magnitude daquele salto). Durante o período, *O Cruzeiro* esteve presente nas camadas médias das principais cidades brasileiras, cada exemplar sendo lido pelos vários membros das famílias. Em comparação com sua concorrente *Manchete*, no entanto, o semanário de Chateaubriand penetrava um pouco mais nas camadas de renda inferior.

O Cruzeiro procurou enaltecer traços que ajudassem na representação do país como nação moderna e democrática. Para reforçar essa idéia, demais países da América Latina passaram a ser retratados "como um todo pouco definível, sem diferenças consideráveis e onde o tema preferido era a quantidade de golpes militares...".³ Segundo considerações de Mary Anne Junqueira sobre as duas grandes revistas de comunicação de massa dos anos 50 e os imaginários que ajudavam a difundir, tanto *O Cruzeiro* como *Manchete* descreviam os países vizinhos do Brasil como entidades separadas e estranhas, regiões de políticas atrasadas e economias caóticas. Visões que propiciaram ao país ter com relação à América Latina uma visão semelhante à que os Estados Unidos tinham dos seus vizinhos de língua espanhola, pondo em jogo sentimentos de superioridade e poder de influência.

³ Segundo a obra mencionada abaixo, os germes dessa distinção podem ser verificados já na época da independência do Brasil. Sendo que, com a República, vários intelectuais cuidaram de aprofundar a separação. (JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em "Seleções": oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000, p.141-142)

Com relação aos domínios culturais e artísticos, a revista se manteve atenta e suscetível a uma série de eventos que lançaram suas bases estéticas no período. Ao folhear a revista o leitor era apresentado a uma sucessão de imagens e idéias emblemáticas de um país que pretendia ser moderno e inovador. Nessa dinâmica, a arquitetura de Oscar Niemeyer, as inovações no Design Gráfico, Poesia Concreta, Bossa Nova, Cinema Novo e Arte Pop eram amalgamados num todo às vezes indiscernível ou tratados superficialmente, mas que tinham a destacada função de levar ao público uma idéia do que se passava em torno e difundir imaginários de progresso social.

No mesmo tempo em que se verificava uma intensa segmentação no mercado editorial, a revista apresentou inovações gráficas com tendência à distribuição geométrica, uso mais generoso do espaço vazio e economia de elementos. Pode-se afirmar que o semanário articulou-se de modo a transcender padrões e erigir novas poéticas visuais; mudou-se a forma de apresentação das matérias para que seu conteúdo fosse enaltecido. O momento, aliás, era bem especial, já que o país aparecia "aos olhos de suas classes médias como um país do futuro". Assim, "mais que um simples reflexo de um movimento ideológico, *O Cruzeiro* foi um de seus amplificadores".⁴

Em termos de sua estrutura interna, a revista apresentava algumas seções praticamente fixas, dedicadas à literatura, aos acontecimentos da semana, às reportagens da edição e ao humor. Além dessas seções, apresentavam-se artigos sobre beleza e elegância, cinema, teatro, assuntos sentimentais, utilidades domésticas e culinária. Apesar da televisão, o rádio ainda predominava, com seus "reis e rainhas" da voz. Buscando atender ao mais amplo público, dava-se também especial atenção a temas que interessassem à juventude e rompessem certas barreiras impostas pela moralidade em vigor, demonstrando um toque liberal e alinhando-se a alguns dos poucos títulos dirigidos especialmente aos jovens e às mulheres.

Especificamente com relação aos anos de 1958 a 1962, aqui referido como pe-

⁴ COSTA (1992), op.cit., p.149.

riodo Bossa Nova, não houve mudanças significativas na estrutura da revista. A quantidade de páginas também esteve constante, oscilando de 100 a 162. Segundo critério adotado pela própria revista (explicitado no sumário de cada número), o conteúdo permaneceu dividido em oito eixos principais: reportagens, seções, artigos, humorismo, para a mulher, flagrantes, literatura e história, cinema e teatro. De modo geral, a revista dedicava as primeiras páginas ao editorial ("conversa com o leitor") e ao sumário. A seguir já introduzia uma ou várias reportagens intercaladas por propagandas. As folhas centrais congregavam outras reportagens com seções menores e páginas de humor. Seguiam-se artigos, assuntos femininos, outras seções humorísticas e literatura, mas sem ordem determinada.

As reportagens, que sempre foram os eixos centrais da revista ao longo de sua existência, deixaram isto bem claro no período BN, pois cada número apresentou de nove a quatorze matérias assim caracterizadas. Seus tamanhos oscilaram de uma a dez páginas, dependendo da relevância dada ao assunto. Normalmente, cada edição contemplava uma média de três ou quatro grandes reportagens que se estendiam por várias páginas. As reportagens menores ocupavam de uma a três páginas, em média. O alargamento temático se manteve, abarcando desde beleza feminina a eventos policiais de grande repercussão; do humor mais ingênuo a intrincadas questões políticas. Assim, torna-se sintomático que as experiências denominadas "bossa nova no jornalismo" tenham sido consideradas como reportagens, não obstante o caráter ambíguo que elas denotavam – oscilantes entre biografia, coluna social, humor, manifesto artístico e experimentação visual.

As seções foram muitas, variadas e de nomes sugestivos, tais como "o impossível acontece" e "spot light". Todas eram definidas pela multiplicidade de assuntos, pela brevidade, leveza da abordagem e por ocuparem espaço reduzido, não raro compartilhando a página com propagandas ou eixos temáticos maiores. Cada número da revista chegava a abrigar quatorze dessas seções. Assinando artigos compareceram

nomes como Austregésilo de Athayde, David Nasser, Gilberto Freire, Pedro Calmon, Theophilo de Andrade e Rachel de Queiroz. Todos mantiveram presença regular, alternando-se com outros, menos constantes e menos conhecidos. Em média, cada número da revista abrigava de seis a dez artigos, sempre com temas e formatos variados, de política a crônicas do cotidiano.

O humorismo também se fez presente de maneira regular, havendo a ocorrência de até sete itens de humor num mesmo número da revista. O grupo de artistas, muitos deles já tradicionais, esteve formado por Millôr Fernandes, criador da página "O Pif-paf" e considerado um dos maiores desenhistas de humor do século XX no Brasil, e Péricles Maranhão, criador do lendário "O amigo da onça", talvez o mais famoso personagem humorístico criado até então no país.⁵ Além deles, compareceram Alceu Penna ("As garotas"), Ziraldo, Carlos Estêvão, Borjalo e Appe. O único eixo temático a comparecer de maneira assídua e numericamente rigorosa foi aquele que, no sumário da publicação, denominava-se "Para a Mulher". Cada número da revista abrigou uma média de cinco matérias específicas sobre moda, beleza e utilidades domésticas, por exemplo.

Os flagrantes, de ocorrência menos freqüente, ocupavam-se de situações polêmicas, inesperadas ou engraçadas, captadas em seu momento mais fugaz. Não havia, no entanto, eixo temático definido, atendo-se mais em curiosidades do dia-a-dia. Assim como nas reportagens, apoiavam-se em fotografias amplas e textos curtos. Da mesma forma, o eixo sobre Literatura e História não apareceu em todos os números. Foram abordados temas referentes a escritores, escolas literárias e estilos, priorizando teoria e crítica. Além disso, publicaram-se contos, romances e novelas, de forma integral ou seriada. Em outras ocasiões, eram textos sobre eventos considerados históricos, nacionais ou estrangeiros, de qualquer época ou região. Matérias sobre História, com fins educativos, fizeram-se presentes com maior intensidade a partir da instalação do regime militar no Brasil. Cinema/teatro foi o eixo de menor freqüência no período,

⁵ *A Revista no Brasil*. São Paulo: Abril, 2000, p.224.

aparecendo, no máximo, duas vezes em cada número. Costumava ocupar espaço reduzido e a dar notícias sobre novos filmes e peças em cartaz na cidade do Rio e São Paulo, principalmente.

A disposição dos vários eixos temáticos ao longo das páginas não obedeceu a critérios rígidos. A única seção a ocupar uma determinada página foi justamente a "última página", assinado por Raquel de Queiroz e presente em absolutamente todos os números verificados; notada também em períodos anteriores e posteriores ao aqui priorizado.

Música popular

Fiel ao gênero *magazine* de variedades, *O Cruzeiro* sempre explorou temas oriundos do campo musical nos seus mais variados estilos, não raro dando-lhes grande destaque. Nomes como Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Dorival Caymmi e muitos outros tinham participação freqüente, mesmo aqueles menos agraciados pelo sucesso e pela memória: Carlos Galhardo e Marino Pinto, por exemplo. No cenário internacional, Frank Sinatra sem dúvida era o mais prestigiado. Matérias ou seções dedicadas à música popular existiram em praticamente todos os exemplares verificados e de qualquer época: antes, durante e depois do período aqui denominado como bossanovista.

Com relação específica à música da Bossa Nova, constatou-se que a revista se manteve ambígua. Mesmo com o fato de o estilo ter provocado certa polarização de opiniões, o semanário evitou tomar partido ou assumir posições mais definidas, contra ou a favor da novidade musical. Em lugar disso, concedeu espaço a matérias e opiniões diversas, nem todas assinadas, que no seu conjunto dão uma idéia de como as discussões eram encaminhadas. O crítico que liderou ataques mais diretos ao novo estilo foi José Ramos Tinhorão. A partir de uma matéria publicada na revista em dezembro de 1962, Tinhorão se tornaria *persona non grata* aos bossanovistas, sempre polêmico e disposto a questionar a autenticidade e valor do estilo recém-surgido. Junto aos "defensores", posicionaram-se Fernando Lobo e Orlandino Rocha, por exemplo. Se bem que este último tenha se dedicado mais a traçar características formais do que assumir posições ou lançar críticas. Nesse grupo de "defensores" obviamente se colocaram compositores e intérpretes envolvidos no movimento, sempre que lhes foi dada chance de escrever a respeito ou dar entrevistas.

As duas primeiras menções que a revista fez sobre artistas diretamente ligados ao movimento da Bossa Nova em surgimento ocorreram no início de 1959, por intermédio de anúncios de discos Dick Farney e João Gilberto.⁶ Poucos meses depois, teriam início as "paginações bossa nova", que apesar de não fazerem referências explícitas ao estilo musical homônimo, sem dúvida auxiliaram na fixação do termo, cuja música era o principal "produto". Sendo assim, ao propor mudanças no aspecto visual de algumas páginas e batizá-las de bossanovistas, a revista pôs em prática um curioso jogo de marketing indireto, que perdurou por todo o ano de 1960.

Importa ressaltar que a primeira reportagem sobre a música da Bossa Nova só ocorreria em janeiro de 1961, praticamente coincidindo com o abandono das paginações mais radicais. Até 1965 houve mais treze matérias e reportagens sobre o novo estilo, em sua maioria caracterizadas pela brevidade ou por fazerem abordagens superficiais, normalmente explorando algum traço curioso e engraçado das canções ou de seus intérpretes.⁷ Resumindo a postura da revista com relação à canção bossanovista, até o final de 1960 ela cuidou de divulgar e fixar o rótulo BN, fosse pela propaganda de discos ou pelas diagramações alternativas. Iniciado o ano de 1961 ela daria início à discussão teórica da matéria, publicando artigos e reportagens bem representativas das questões envolvidas no estilo musical há pouco inaugurado.

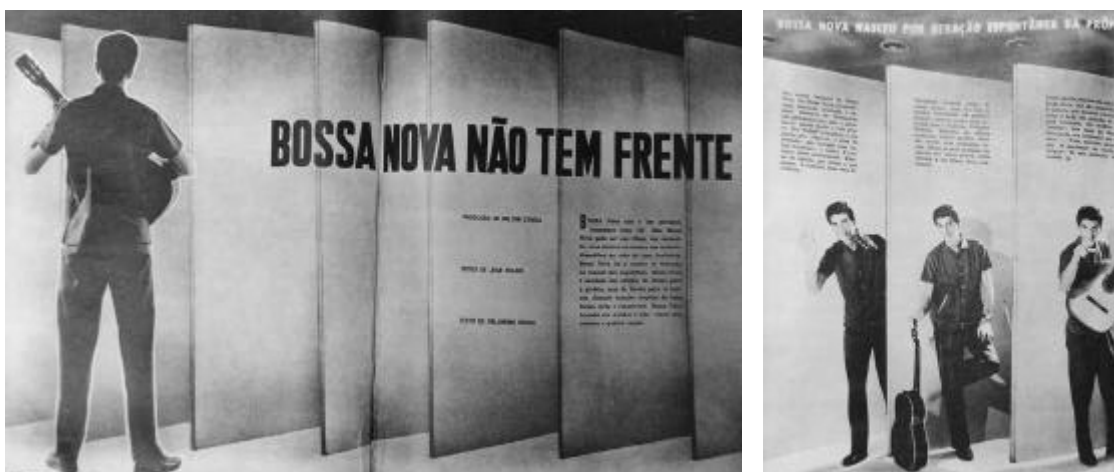
Como o dado musical viria ocupar posição central nas discussões doravante travadas a respeito do período, julgou-se útil verificar a maneira com que a revista acercou-se do tema e contribuiu para sua caracterização. Contudo, destacam-se, aqui, apenas as reportagens mais longas ou aprofundadas, julgadas importantes pelo teor informativo, por terem acirrado polêmicas ou apresentado contrapontos ao estilo BN.

⁶ Dick Farney, pianista e cantor, já tinha carreira relativamente consolidada, inclusive com passagem no exterior, destacando-se pelo canto suave e elegante e pelas fortes influências jazzísticas. João Gilberto também não era principiante, pois havia quase dez anos ele circulava pelos meios musicais cariocas, principalmente nas casas noturnas que privilegiavam cantores e instrumentistas considerados modernos para a época, informados pelo jazz e repertórios eruditos.

⁷ Neste aspecto, a revista *Senhor* explorou o tema em maior profundidade, levando ao público extensa matéria assinada por vários cronistas, críticos e músicos, mas que também só foi publicada mais tarde, em abril de 1963, quando a época clássica do movimento já havia passado.

Em 7 de janeiro de 1961 foi publicada a reportagem "Bossa Nova não tem frente", dedicada ao cantor e compositor Normando, personagem que participou ativamente nas primeiras reuniões e shows universitários criadores do novo estilo. Assinada por Orlandino Rocha, a matéria conjugou o perfil do artista com algumas tentativas de definir a música que ele representava, segundo o texto, feita de maneira séria e consciente. Destacou também o forte distanciamento que havia com relação ao mercado, frisando que as motivações pessoais do artista prevaleciam diante dos desejos do público. Este tipo de postura ética, que raramente abandona a independência pessoal e criativa em prol do mercado, era normal em vários outros artistas ligados à Bossa Nova, principalmente o já citado Dick Farney, Lúcio Alves, o letrista Ronaldo Bôscoli, os compositores e instrumentistas Roberto Menescal, João Donato, Johnny Alf e, evidentemente, o cantor e violonista João Gilberto.

No contexto da matéria, outras características da Bossa Nova viriam à tona, tais como a maneira de cantar em desobediência à tradição e as idéias de transformação e renovação do ambiente musical brasileiro. Quanto a seus aspectos gráficos, a matéria buscou seguir a linha construtiva que, desde o ano anterior, vinha propondo alternativas para as diagramações tradicionais, ainda baseadas no jogo entre fotografias quadradas e caixas de texto. No caso aqui considerado, as figuras de Normando, recortadas, interagiram dentro de um cenário irreal, feito por vários biombos desenhados. Os blocos de textos soltos acompanhando os planos dos biombos sugeriam também as páginas de um livro dentro do qual o personagem comentado se encontrava presente. Nesse espaço, ele ao mesmo tempo incitava o leitor, dividia a cena com as várias imagens de si próprio e ilustrava a narrativa. Ambiente, texto e personagem formando, assim, um todo indivisível no qual múltiplas relações tornaram-se possíveis.



O artista, de costas, demonstra estar alheio aos apelos do mercado e simboliza a produção BN como possuidora de linguagem pouco acessível ao grande público. (*O Cruzeiro*, 07/01/61, p.78-80)

Talvez o ponto culminante em favor do reconhecimento do estilo e conseqüente profissionalização dos músicos envolvidos com a Bossa Nova tenha sido o show do Carnegie Hall de Nova Iorque, ocorrido em 21 de novembro de 1962. Decisivo para as carreiras internacionais de vários artistas brasileiros, o evento recebeu fortes críticas negativas por meio da reportagem "Bossa Nova Desafinou nos EUA". Orlando Suero⁸, que assinou a reportagem, desde o começo foi bastante incisivo:

Nova York, via Varig – Cercados por uma floresta de microfones (uma dúzia ao todo), que impediam sua visão, pelo público, mas os fazia ouvidos, graças ao trabalho de uma cadeia de emissoras, até na Cortina de Ferro, 20 cantores, compositores e instrumentistas da chamada bossa nova brasileira levaram à cena, no Carnegie Hall, o maior fracasso da música popular do Brasil. Quase 3 mil pessoas, atraídas ao Carnegie Hall para conhecer a bossa nova autêntica, começaram a abandonar a sala quando Antonio Carlos Jobim passou a cantar, em mau inglês, os mesmos sambas que as orquestras norte-americanas já haviam gravado, muito melhor. (*O Cruzeiro*, 08/12/62, p.7)

⁸ Pela consulta à bibliografia, existe um consenso de que o autor da matéria foi, na verdade, José Ramos Tinhorão que, à época, escrevia para *O Cruzeiro* e já se destacava por ser um ferrenho crítico da Bossa Nova, considerando-a ilegítima e servil imitação do jazz norte-americano. Contudo, segundo os cronistas Ruy Castro (1990:329-330) e Walter Silva (2002:290), Tinhorão sequer esteve presente no show e tampouco Orlando Suero. Consta que Sérgio Ricardo, este sim, presente no Carnegie Hall, passou as informações para o correspondente da revista em Nova York, o cubano Orlando Suero, que as repassou para José Ramos Tinhorão, que fez a redação final.

Apesar dos ataques, o repórter introduziu seu texto com informações acerca da situação da Bossa Nova naquele momento, frisando que ela já estava internacionalmente conhecida, o suficiente para lotar a famosa casa de espetáculos e merecer transmissão radiofônica ao vivo. Além do mais, deixou claro que as músicas interpretadas por Tom Jobim já haviam sido gravadas por orquestras norte-americanas. Assim, o repórter concentrava suas críticas ao evento em questão (a começar pela subserviência de Tom Jobim ao cantar em inglês) e não exatamente sobre a música BN em si mesma.

Esta leitura se confirmou quando, no início do texto principal, o autor disse que o fiasco do show aconteceu depois de já conquistados os públicos norte-americano e europeu, sendo explicado pelo "interesse comercial norte-americano, à ingenuidade e a vaidade dos artistas brasileiros e a pressa do Itamaraty em colaborar para uma empresa sem base na realidade". Dentre os equívocos enumerados, estiveram o despreparo dos artistas, sua inferioridade técnica perante os músicos estrangeiros, o clima de improviso, a pressa e o caráter amador do espetáculo, além de não ter sido elaborada uma seqüência lógica para as músicas.⁹ Por este último motivo, "o cantor ou conjunto era simplesmente anunciado como nos programas de calouros". (p.8)

Considerado como um agravante, "figuravam no programa, longo demais, artistas brasileiros radicados nos Estados Unidos - como a cantora Carmen Costa e o violonista Bola Sete -, além de músicos norte-americanos ligados à bossa nova naquele país". O saxofonista Stan Getz, por exemplo, abriu a segunda parte do show com uma música que nada tinha a ver com o estilo que dava nome ao espetáculo. Em que pesem as duras críticas, a matéria terminou mais uma vez enfocando a maneira com que o estilo era assimilado fora do Brasil. No entender do repórter,

⁹ Segundo o autor da matéria, "duas dezenas de representantes da bossa nova seguiram para Nova York, certos de conquistar a América". Eram eles: Tom Jobim, Carlos Lyra, João Gilberto, Luís Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, o sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e seu Quarteto. O cantor Agostinho dos Santos não foi mencionado, apesar de ter sido um dos artistas mais aplaudidos.

se a bossa nova já não estivesse popularizada nos Estados Unidos por alguns dos melhores músicos do país – como Stan Getz e Charlie Byrd – o fracasso do Carnegie Hall seria o bastante para sepultar qualquer pretensão no sentido da sua divulgação. Na Europa – principalmente na França e na Itália – onde as gravações norte-americanas de bossa nova já começam a figurar nas paradas de sucesso, o fiasco dos brasileiros não causou maior repercussão. (p.10-11)

Outros dados representativos disseram respeito às personalidades que assistiram ao show, tais como altos funcionários de setores culturais do governo dos Estados Unidos, artistas de cinema, de teatro e alguns dos músicos mais famosos daquele país. A reportagem também mencionou que, à época, "três dezenas de long-playsings de orquestras americanas" já haviam se responsabilizado pela divulgação da "nova moda musical". Fato que, amparado pelo grande esquema publicitário montado ao redor do show, garantiu a afluência de público. Por fim, o repórter se referiu à participação de João Gilberto como a mais esperada.



Estas são as páginas iniciais da reportagem dedicada ao show de Nova York, ocasião em que João Gilberto foi erroneamente citado como o "criador de *Desafinado*". Note-se a maneira com que as fotografias foram dispostas, o sentido de expectativa nos olhares do artista e do público e a impressão de que se observam mutuamente. (*O Cruzeiro*, 08/12/62, p.6-7)

Vê-se que, louvado pela propaganda e apontado como o "pai" da Bossa Nova, já se havia criado uma grande mística em torno de sua figura. Contudo, a reportagem cometeu um equívoco ao referir-se a ele como o "criador de *Desafinado*". Na verdade, esta canção-manifesto da Bossa Nova havia sido composta por Tom Jobim e Newton Mendonça. Neste particular, a matéria contribuiu para desinformar o leitor, pois João Gilberto já se notabilizava apenas como intérprete. As pouquíssimas músicas de sua autoria, não obstante a extrema coerência formal, jamais chegaram a figurar dentre as prediletas no seio do movimento.

Para acirrar as controvérsias, em 09 de fevereiro do ano seguinte, publicou-se a reportagem "BN Vende Milhões", assinada por Álvares da Silva e Walter Fontoura. Mantendo a discussão no cenário norte-americano, o assunto foi introduzido com a afirmação de que a Bossa Nova havia reagido, vendia milhões em discos nos EUA e fazia tanto furor lá quanto o *twist* havia feito há algum tempo no Brasil. Tentou-se, ainda, mostrar que o show do Carnegie Hall não havia sido tão caótico e negativo quanto se alegava.

A introdução do assunto coube ao empresário Sidney Frey, presidente da gravadora norte-americana Audio-Fidelity, que, em parceria com o Itamaraty, teve a idéia de realizar o show no Carnegie Hall. Com livre trânsito no meio jazzístico, o empresário estava convencido de que seu país logo estaria "exportando Bossa Nova para o Brasil", e que, apesar dessa apropriação, a BN estava fazendo uma "carreira maravilhosa, de costa a costa, nos Estados Unidos", em função do "grande concerto do Carnegie Hall". Entretanto, o aumento da popularidade da música, segundo ele, dependeria do sucesso da dança, para a qual acabara-se de criar uma organização de ensino especializada. Mesmo assim, o sucesso tendia a continuar, pois Bossa Nova já era um neologismo incorporado à língua inglesa. (p.93) Finalizando seu depoimento, Sidney Frey procurou dar uma idéia da mania Bossa Nova que assolava seu país, dizendo que

há dezenas de pessoas inventando passos e bossas adicionais para a Bossa Nova. Nas ruas, nos táxis, em qualquer lugar, é comum ouvir-se alguém assobiando Bossa Nova, sobretudo *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*. Os locutores de rádio fazem brincadeiras sobre a maneira correta de pronunciar Bossa Nova. O sucesso é total. Também, pudera: a maioria dos músicos que aqui vieram estão ganhando milhares de dólares, numa terra que já inventou até "sapatos Bossa Nova". (p.93)

A reportagem seguiu com depoimentos de Roberto Menescal, Baden Powell e Vinicius de Moraes. Este último, por sinal, aproveitou para desculpar-se publicamente, pois em certa ocasião havia dito que São Paulo era o "túmulo do samba". Todos, evidentemente, ressaltaram os "grandes feitos" da Bossa Nova, o sucesso internacional, os principais temas e compositores, os diálogos com a tradição do samba e vários outros aspectos. Por trás de tudo, porém, estava clara a intenção de rebater as críticas feitas anteriormente por José Ramos Tinhorão. A matéria serviu como resumo do movimento, pontuando sua cronologia e os acontecimentos fundadores do estilo, mas passou ao largo de questões formais. Muito provavelmente isto se deveu ao fato de que, naquele início de 1963, a BN clássica já cedia lugar a formas musicais menos demarcadas pela trilogia amor-flor-mar e bem mais interessadas em temas socialmente engajados, cujos melhores exemplos eram os Afro-Sambas, compostos por Vinicius de Moraes e Baden Powell.

As duas reportagens parecem ter despertado o interesse da revista pelo assunto, de maneira que cinco outras foram publicadas no ano de 1963, inserindo vários nomes à temática bossanovista, tais como Pedrinho Mattar, Geraldo Vandré, Paulinho Nogueira, Walter Santos, Pery Ribeiro, Claudete Soares e Alaíde Costa. Nem todos, aliás, perfeitamente afinados com o novo estilo. A partir desta movimentação, pode-se inferir que a aceitação externa proporcionou à Bossa Nova maior reconhecimento e divulgação no Brasil. Por outro lado, a repercussão do sucesso obtido nos Estados Unidos chocou-se com a tendência em se manter, por aqui, um certo distanciamento e indiferença com relação ao estilo BN. Este choque parece ter instaurado uma confusão

mais ou menos generalizada, levando à perda de referenciais. Afinal, quando de sua descoberta comercial no exterior, outras correntes de maior apelo já se sobrepunham, no Brasil, dividindo o interesse. Em outras palavras, se a aceitação internacional determinou, no Brasil, uma grande evidência para a marca Bossa Nova, isso não necessariamente contribuiu para tornar a música em si mais acessível ao grande público.

Nara Leão, a conhecida "musa da bossa nova", só ganhou espaço na revista em 3 de agosto de 1963, vários anos depois de ter cedido seu apartamento às reuniões musicais que acolheram os jovens criadores do estilo BN. Na matéria de sua autoria, e demonstrando pleno conhecimento de causa, Nara Leão descreveu o percurso da criação bossanovista. De início, procurou desfazer o mito de que o estilo havia surgido em sua casa, advertindo o leitor de que as reuniões domésticas apenas haviam servido para congregar pessoas que no momento estavam insatisfeitas com a pouca atenção que o mercado musical dava à música brasileira mais autêntica (samba de morro e maxixe, por exemplo), mercado que considerava esses ritmos feios, indecentes e de mau gosto. Segundo Nara, foi somente com o desenvolvimento econômico que o país pôde vivenciar um desenvolvimento cultural importante, bem como o surgimento de sentimentos nacionalistas com seu movimento em prol de uma arte brasileira.

No entender da cantora, aquele foi o momento privilegiado do qual resultou, entre outras novas formas de arte, a Bossa Nova, que apesar de certa influência jazzística e roupagem muito inovadora, tinha o samba e o cancionário popular como matrizes essenciais. "Era samba de branco, dizia-se. O samba começou a ser feito por pessoas que tinham acesso à cultura. A forma do samba mudou, modernizando-se." (p.78)

Deste ponto em diante, Nara Leão se ocupou em justificar a necessidade que a Bossa Nova teve em superar as preocupações meramente formais e o caráter marcadamente elitista. Para tanto, Carlos Lyra, Baden Powell e Moacir Santos buscaram em compositores populares como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola materiais que pudessem dotar a música popular brasileira de um caráter mais "autêntico". Havia,

ainda, a preocupação de que as composições atingissem públicos mais amplos, servindo como veículos de informação, narrando problemas e referindo-se aos costumes de regiões específicas do país, em especial, do Nordeste.

Nara Leão descrevia justamente o momento em que o caráter intimista, harmonioso e internacionalista da BN clássica era preterido em favor de outros conteúdos poéticos e raízes musicais "verdadeiras", época de renovação que se fez mais clara com a passagem para o ano de 1963. Por fim, Nara definiu a Bossa Nova como forma simples e correta de transmitir uma idéia, sem maneirismos vocais e efeitos. Quanto a si própria, disse que o êxito não a fascinava. Se cantava, era apenas para participar de algo que julgava muito importante: a música popular. Justificando este seu idealismo e desprendimento, cumpre notar que a cantora só estrearia em disco no início de 1964, em meio à efervescência da canção de protesto.

No conjunto das matérias sobre música popular que a revista *O Cruzeiro* publicou, este artigo de página inteira com a palavra de Nara Leão ganhou significado especial, pois nele foi descrito o "processo" Bossa Nova de forma clara e didática. Para tanto, a autora teve o cuidado de desfazer mitos e explicou as mudanças pelas quais o estilo estava passando com vistas a atingir maior coerência de acordo com os sentimentos de brasilidade que eram postos na época. Assim fazendo, as idéias de Nara tiveram o sentido de historicizar o movimento e esclarecer o leitor, alinhavando as polêmicas com a finalidade de um melhor entendimento do que se passava realmente. O espaço relativamente grande a ela concedido foi sintomático da posição de Nara Leão no seio do movimento, de modo que os esclarecimentos que ela teceu ganharam ares de manifesto, dentro do qual a impessoalidade e objetividade deram a tônica do discurso.

A última reportagem digna de nota chamou-se "A Novíssima Bossa Nova", de 27 de junho de 1964. Assinada por Fernando Lobo, revestiu-se com ares de crônica e solenidade para comparar as primeiras reuniões bossanovistas aos saraus que se reali-

zavam no passado. Depois de tecer considerações sobre o violão, que ganhou visibilidade e novo *status* no seio das camadas médias, Nara Leão foi comparada a Chiquinha Gonzaga, por seu espírito transgressor e ímpetus renovadores. Contudo, deixou-se bem claro que a juventude liderada por Nara Leão nada tinha a ver com a "juventude transviada" que, não raro, trilhava o mundo dos vícios e do crime. Pelo contrário, a "juventude bossa nova" estudava e honrava o nome da família. À parte o tom moralista conferido ao texto, seu autor delimitou bem o lugar social da música BN, centrando-o basicamente na juventude universitária das camadas médias do Rio e de São Paulo.

Por fim, seguiu-se a já costumeira lista de nomes com as respectivas biografias. Antes, porém, o autor da matéria disse ter encontrado todos os biografados "por acaso, numa das reuniões habituais" (inclusive seu filho). A julgar pela época em que a reportagem foi publicada e pelas fotografias nela inseridas, tudo indica que a afirmação tenha sido feita como recurso para conferir autenticidade ao registro e seduzir o leitor. Parece difícil aceitar que, em meados de 1964, ainda houvesse reuniões de músicos bossanovistas em apartamentos residenciais, como se fazia no início. O estilo BN há muito já havia ultrapassado seu período de experimentação e idealismo. Além do mais, o mercado musical se encontrava suficientemente organizado para amparar jovens artistas em início de profissionalização. De maneira que a indicação de reuniões musicais diletantes soou bastante anacrônica. No que toca às várias fotografias apresentadas, nenhuma delas mostrou todos os artistas reunidos e tampouco comprovaram ter sido feitas num mesmo ambiente, reforçando as dúvidas quanto à veracidade do encontro e pondo a nu a construção da notícia.

A revista dedicou três reportagens a João Gilberto entre 1962 e 1965. Antes, porém, ele já havia sido mencionado algumas vezes em textos curtos, alusivos a premiações e lançamentos de discos. De modo geral, enfocaram-se pormenores de sua vida e personalidade, desde a infância pobre em Juazeiro, Bahia, até o início da carreira artística no Rio. Quanto a aspectos formais, reafirmou-se seu desejo em integrar voz

e violão de maneira a fundirem-se numa coisa só. Em praticamente todas as menções, João Gilberto foi delineado como o intérprete que recriou a música popular brasileira, dando a entender o ponto de inflexão que ele representava para a linguagem.

Dentre os assuntos musicais que ofereceram visões de confronto à onda bossanovista, destacaram-se reportagens centradas na música do passado e no samba "de raiz". Foi este justamente o caso de "Bossa Velha é que dá Bom Caldo", lançada em janeiro de 1963. Já de início, dezenas de fotografias prestaram tributos a grandes nomes da música popular brasileira, desde o "primitivo" João da Baiana até Dorival Caymmi, configurando verdadeira revisão do tema.



Reportagem com texto de Ary Vasconcelos e fotografias de João Fontes, Elias Nasser, Jean Solari e do arquivo da revista. (*O Cruzeiro*, 05/01/63, p.60-61)

A matéria não atacou a Bossa Nova frontalmente, pelo contrário, tratou de manter política de boa vizinhança com ela, não assumindo posição muito radical. Depositou o mesmo grau de otimismo em ambas, Bossa Velha e Bossa Nova, pois, segundo o texto, os veteranos da música popular ainda estavam atuando, "mais jovens do que nunca e cada um disposto a brigar com gana pela posição". Apesar das boas intenções, o redator da matéria não conseguiu dissimular seu gosto pessoal em favor da Velha Guarda e terminou afirmando que, à exceção de alguns novos valores, os antigos

ainda eram os grandes compositores brasileiros.

O último exemplo de interesse verificado no período recebeu título bastante sugestivo levando-se em conta a recente tomada do poder pelos militares: "Zicartola - O Quartel General do Samba", de 09 de maio de 1964. Bem sintomática de uma época em que a Bossa Nova purista já havia sido suplantada por outras correntes, a longa reportagem enalteceu músicos da Velha-Guarda reunidos no restaurante Zicartola, no centro do Rio, então recentemente fundado. Jairo Martins, autor dos três pequenos blocos de texto, não mediu palavras para valorizar os sambistas que ali estavam, qualificando-os como representantes do samba eterno, autêntico, tradicional e eminentemente brasileiro. Mesmo com os bossanovistas ali presentes, o destaque era para Zé Kéti e Cartola que se juntavam para cantar o samba puro e autêntico. O Zicartola, por tudo isso, era tido como lugar onde o ritmo brasileiro existia "na sua pureza mais despojada (...) procurando conservar bem vivo o samba que é alento e glória deste povo brasileiro". (p.96) Como se pode notar, quisesse a reportagem, ou não, o sentido de sepultamento da Bossa Nova era evidente.



Nara Leão presente no Zicartola: de musa da Bossa Nova ela foi alçada a "uma ligação correta entre as correntes do samba". Na foto, ela parece mais expectadora do que protagonista, além de se mostrar um tanto sobrepujada e diminuída pelo violão "do povo". Reportagem com texto de Jairo Martins e fotografias de Antonio Rudge. (*O Cruzeiro*, 09/05/64, p.97)

Para completar o quadro, seis das oito grandes fotografias mostraram artistas implicados com a Bossa Nova: os compositores Billy Blanco, Roberto Menescal e Tom Jobim, a violonista Rosinha de Valença e as cantoras Sílvia Telles e Nara Leão. A reportagem, ao fotografá-los ao lado de grandes sambistas da Velha-Guarda, por um lado reafirmou o prestígio dos bossanovistas, mas, por outro, transmitiu a clara idéia de que os próprios representantes do samba moderno já se curvavam perante a tradição; deixavam de lado o elitismo e a pesquisa formal para se juntarem ao povo e, por assim dizer, defenderem a mesma causa numa época em que os embates políticos se radicalizavam.

Produtos BN

Em 1959, a revista começou a empregar o termo "bossa nova" tanto para divulgar o estilo de canção popular que surgia, como para rotular outras modalidades de eventos, não exatamente ligados a assuntos musicais.¹⁰ O emblema BN estreou mais precisamente no mês de junho, com o anúncio do primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade*, considerado a pedra fundamental do movimento. A partir de então, o emblema teve uso intenso e com finalidades ou sentidos os mais diversos. Sua presença foi constante em todo o período 1959-1965, com acentuada concentração no ano de 1960 e franco declínio a partir de 1964.

Pela maneira plural com que a revista o utilizou, o título BN não tinha sentido próprio e inequívoco; não acrescentava informação por si mesmo e nem fazia referência a um saber pressuposto. O título indicava apenas um recorte cultural, provavelmente reconhecido pelos leitores, e a "meta-informação"¹¹ que portava fazia apenas adiantar a categoria à qual os enunciados pertenciam. Tudo faz crer que partiu da revista a iniciativa de classificar de um jeito diferente determinada categoria de assuntos que, aliás, já tinham espaço na publicação antes mesmo do período bossa nova: novos produtos, novos conceitos, notícias curiosas, engraçadas ou chocantes etc. A sigla BN foi exemplar como componente da construção da notícia que a rotula de ante-mão, o que deixa bem claro o poder dos jornalistas em tomar decisões, impor seus pontos de vista e manipular a informação.

Por outro lado, é lícito imaginar que o artifício da sigla - o título distintivo -

¹⁰ Curiosamente, a concorrente *Manchete* adiantou-se no emprego do termo desligado de assuntos musicais quando, em 24 de janeiro daquele ano, publicou matéria sobre o Iate Clube Paulista no qual a Bossa Nova era um esqui aquático puxado por helicóptero, a 90 quilômetros por hora. Contudo, esta notícia foi umas das poucas encontradas, de maneira que, nesta revista, a sigla seria usada basicamente em matérias sobre música popular, cabendo à congênere *O Cruzeiro* aprofundar-se na "mania" bossanovista.

¹¹ MOUILLAUD, op.cit., p.104.

firmava um pacto com o leitor, principalmente quando o perfil cultural deste leitor permitia o estabelecimento de correspondências entre o meio social e as representações propostas pela revista. Nestas circunstâncias, a relação entre a publicação e o leitor ganhava em termos de cumplicidade, fator decisivo, obviamente, para que o veículo continuasse a existir.

O termo marcou presença em várias capas e normalmente atuou como chamada para destacar as reportagens visualmente inovadoras que enfocavam mulheres bonitas, atrizes, misses ou modelos (apenas uma vez referiu-se à música popular). Em todos os casos, a sigla BN designou novidade, originalidade e quebra de padrões visuais. Porém, levando-se em conta que a revista *O Cruzeiro* tinha periodicidade semanal, pode-se concluir que o termo Bossa Nova teve presença relativamente pequena nas capas, servindo como chamativo para apenas algumas das reportagens autodenominadas bossanovistas.

A onda Bossa Nova se introduziu em várias modalidades de anúncios e produtos. Serviu para qualificar novas receitas, óculos, eletrodomésticos, calçados e moda, por exemplo. O termo não pressupunha alinhamentos muito claros com forma, atitude ou postura, mas trazia consigo uma inequívoca positividade, buscando atrair a atenção do leitor/consumidor para o que era considerado novo, adequado e transformador. As utilizações comentadas a seguir, são apenas algumas dentre as várias dezenas coletadas.

Em abril de 1960, a revista lançou os "Óculos Bossa Nova", de plástico, com desenho diferente, incrustado de diamantes, com lentes coloridas (características certamente pouco comuns) e referidos como sendo grande novidade para o verão europeu. A ambigüidade do anúncio chama a atenção, pois não há referências ao fabricante, nem onde o artigo pudesse ser comprado. Tampouco a moça da fotografia foi identificada pelo nome, o que poderia, em tese, dar outro sentido ao exemplo. Quanto aos óculos serem moda na Europa, é de admirar que a marca BN já houvesse migrado para países europeus, passados tão poucos meses desde o lançamento da música homônima e a apropriação do emblema pela imprensa brasileira. Isto induz à conclusão de que o

pequeno anúncio tenha resultado de uma montagem feita pela própria revista, construção, portanto, e cujo objetivo básico era explorar o curioso objeto em si mesmo, adequando-o ao termo da moda.



ÓCULOS "BOSSA NOVA"

& INGLESINHA IDEM

Óculos de plástico com desenho inteiramente diferente são a "bossa nova" para o verão na Europa. Os que a inglesa usa, têm incrustações de diamantes. As lentes são azuis, como os olhos da moça

O Cruzeiro, 30/04/60, p.14

No mesmo mês, verificou-se propaganda dedicada à geladeira Luna Máster. Junto à lista de suas especificações técnicas constou uma insólita "pintura bossanova", nas cores cinza, verde ou azul e realizada por meio de um curioso processo definido como "martelado de luxo". À parte as cores talvez pouco usuais para uma geladeira, o anúncio, agora sobre produto "real", despertou a atenção pelo fato de que a qualificação Bossa Nova tenha sido dedicada às cores e ao processo de acabamento, e não ao produto em si.

Outro refrigerador, o Príncipe Bossa Nova, foi várias vezes anunciado na revista e sempre relacionado a idéias de modernidade. À parte os diversos avanços tecnológicos, o texto destacava seu moderníssimo processo de fabricação e o grande espaço interno. Na aparência, pelo que se observa na fotografia, as linhas do produto

eram absolutamente retas, em acordo com certas tendências do desenho industrial e da linha de produção, contrastando, portanto, com o modelo Luna Master. Um detalhe que pode ser destacado reside no próprio nome do eletrodoméstico, que associa o neologismo da moda com idéias de nobreza e estirpe, conjugando modernidade, avanço tecnológico e a tradição das coisas bem estabelecidas.



O Cruzeiro, 16/04/60, p.59 e 11/06/60, p.75

Na categoria de eletrodomésticos houve também a lavadora automática da mesma empresa, "bossa nova em máquina de lavar". O anúncio explicava à dona-de-casa que os tempos haviam mudado e chamava atenção para a eficiência, atualidade e técnica de vanguarda implícitas no novo utensílio doméstico, fazendo ecoar conceitos bastante em voga nos meios urbanos em expansão.

A propaganda que destacava um calçado Bossa Nova teve inúmeras inserções na revista, mas além da pretendida qualidade superior, nenhum outro qualificativo foi mencionado. A empresa, por sua vez, foi referida como marco de progresso na produção de calçados esportivos. O anúncio incluiu ainda o brasão da marca Rainha, de for-

ma a transmitir a idéia de tradição e respeitabilidade. Em segundo plano, mas no mesmo anúncio, figurou o modelo Wimbledon, também no estilo esportivo. A propaganda oscilava, portanto, entre tradição (enquanto índice de conservadorismo) e progresso



(índice de atualidade e mudança). Os próprios nomes dos calçados (Wimbledon e Bossa Nova) representavam dicotomias entre tradição e novidade, pompa e coloquialidade. A marca BN, utilizada com maior destaque que o outro termo de origem inglesa, talvez seja um pequeno indício da força com que a onda bossanovista penetrou nos imaginários da época. Força suficiente para suplantare a já tão arraigada confiança em produtos e nomes estrangeiros. Pelo que se constatou, este anúncio continuou sendo veiculado por vários anos, não tendo sido possível determinar a data exata de sua última ocorrência.

Ricardo Ramos, em obra dedicada à história da propaganda no Brasil, descreve uma pesquisa cujo objetivo era eleger as dez melhores peças publicitárias dos anos 60 e 70. Nela, o termo Bossa Nova compareceu em oitavo lugar na categoria comerciais de rádio (Leite Glória) e em segundo lugar na categoria comerciais de TV (Esso).¹² Esta informação dá uma idéia da magnitude com que o termo foi explorado pelas campanhas, extrapolando, como se vê, o âmbito da publicação aqui privilegiada. Neste sentido, a revista *Senhor* também fez alusão ao assunto, dizendo que o termo Bossa Nova começou sendo utilizado "para definir uma certa tendência musical e terminou se transformando na expressão de maior uso comercial e publicitário do ano".¹³ A mesma

¹² RAMOS, Ricardo. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. São Paulo: Atual, 1985, p.88-89.

¹³ Revista *Senhor*, julho de 1960, p.62.

publicação dedicou longa reportagem aos vários eletrodomésticos que passavam a ser fabricados no país, consolidando a substituição das importações. À matéria foi dado o título de "A Bossa Nova da Industrialização".¹⁴

Outro dado interessante surgiu anos depois, em 9 de fevereiro de 1963, quando *O Cruzeiro* (p.149) deu conta da exportação e sucesso internacional da Bossa Nova. Mais que isso, constatou que ela reagia nos Estados Unidos, onde havia sido inventados uma dança e sapatos BN. Aliás, o mesmo Ricardo Ramos, citado antes, confirmou esta informação, aludindo ao fato de que o emblema BN esteve associado a produtos também nos Estados Unidos, não especificando, porém, a época exata em que isto ocorreu.¹⁵ Referências à mania Bossa Nova no exterior também aparecem em depoimento de Tom Jobim, para o qual a chegada dos primeiros discos desencadeou grande onda comercial nos Estados Unidos, levando à invenção de sapatos, pratos de comida, penteado e outros itens chamados Bossa Nova.¹⁶ Autores norte-americanos igualmente se ocuparam do tema, confirmando ter havido uma moda popular completa (*a popular fad*), com *buttom*s, camisetas e outros objetos. Para eles, a "bossanovalização industrial" foi uma verdadeira praga a varrer seu país.¹⁷

Apesar de anexado a esta seção dedicada aos "produtos Bossa Nova", o exemplo seguinte, último selecionado nesta categoria, demonstra ser bastante ambíguo, oscilando entre reportagem sobre moda masculina e crônica política. Publicado no número de 6 de maio de 1961, o texto de quatro páginas intitulou-se "Depois da linha JQ a linha BN". A página dupla de abertura trouxe uma grande fotografia com o Blusão Nacional ou Bossa Nova, sucessor da linha JQ. O nome do presidente Jânio Quadros não foi mencionado, mas é certo que a sigla estivesse se remetendo a ele. Além do mais, na fotogra-

¹⁴ Idem, janeiro de 1961, p.58-61.

¹⁵ RAMOS, op.cit., p.130.

¹⁶ BRITO (1966), op.cit., p.123-124. Quanto à produção musical, e ainda segundo Tom Jobim, foi necessária a ida de artistas brasileiros aos EUA para que a deturpação da marca fosse contida, já que músicas estavam sendo regravadas sem critérios, por artistas ignorantes da cultura e realidade brasileiras.

¹⁷ ROBERTS, John Storm. *The latin tinge*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p.172 e PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. *Brazilian popular music & globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001, p.18.

fia, a pessoa que veste o blusão tem na mão direita um par de óculos semelhantes aos que Jânio usava. Torna-se, assim, difícil entender as intenções da matéria, a menos que se considere o próprio presidente da República abdicando de seu estilo anterior (JQ) e aderindo à nova vestimenta (BN).



O Cruzeiro, 06/05/61, p.30-31

Os quatro blocos de texto, em resumo, defendem a idéia de que os homens brasileiros abdicuem da moda ditada pelos países temperados, feita de tecidos quentes, gravatas e sapatos fechados, e se juntem em favor do novo traje ecológico, confeccionado em linho, com golas abertas, mangas mais curtas e usado por fora das calças. O texto denota ironia e crítica política:

...A solução é sair para outra... E a verificação dos erros é um bom caminho para achar-se a solução ideal. Está evidente que, vivendo nos trópicos, o brasileiro precisa de uma roupa leve, arejada, suficiente a lhe dar comodidade e distinção. O traje ecológico não pode ser pesado, quente e abafado. Não pode, por isso, ser copiado de figurinos que se destinam a populações em luta com grandes temporadas de frio durante o ano. Os brasileiros, que têm um país com "cadeira cativa" à beira de um abismo, precisam de ar fresco, ar de planície, "new look" repousante... (p.33)

O texto diz haver um clima de guerrilha a rondar a cena política brasileira, que está sempre "à beira de um abismo", além de sugerir hábitos e posturas mais coerentes com a realidade física do país. Para tanto, sugere que se rompam os alinhamentos passados e se parta "para outra". Segue tecendo longas considerações sobre as vantagens dos tecidos leves e o absurdo de os brasileiros continuarem a se pautar por hábitos de culturas alheias. Os ingleses, por exemplo, há muito já haviam entendido a necessidade de adaptar-se ao clima, de modo que eles próprios já estavam habituados a mudar suas vestimentas de acordo com as circunstâncias, isto é, de acordo com o clima e situação das províncias. Enquanto que os brasileiros ainda temiam a cômoda jaqueta de linho branco só porque ela podia confundir-los com garçons. A matéria ainda menciona um empresário e um cronista que já haviam adotado a vestimenta, usando-a tanto na rua como para tratar de negócios. Também Austregésilo de Athayde, à época presidente da Academia Brasileira de Letras, via com profunda simpatia a adoção do traje ecológico.

Sabe-se que o presidente Jânio Quadros, no poder entre 31 de janeiro e 25 de agosto de 1961, proporcionou algumas quebras nos protocolos e hábitos políticos e que, ao menos em termos comparativos, não tinha o perfil sedutor e polido que se esperava de um estadista. Em adição, propôs, por meio de condecorações, a aproximação (ainda que simbólica) com países de governos socialistas, Cuba, por exemplo. Neste sentido, a matéria sobre o blusão Bossa Nova pode ser entendida como manifesto a favor ou uma crítica irônica aos atos do presidente quando este preteriu as alianças com os países (de clima temperado) da Europa Ocidental ou Estados Unidos e as substituiu por aproximações a Cuba (de clima tropical, mais afeito à nossa realidade). O próprio estilo do blusão, parecido com as roupas de campanha normalmente usadas por Fidel Castro e "Che" Guevara, permite estreitar as analogias.

Depois da linha JQ a linha BN

O cronista Pongetti usa um blusão quando vai ao Banco.

TALVE SEJA, COMO SE TEMPO atrás, é o que se vê a respeito do tempo de que agora começa a andar de lado ao longo da rua... (text continues with a detailed report on the fashion trend, mentioning the 'blusão' and its adoption by various social classes and political figures like Getúlio Vargas and Eurico Gaspar Dutra).

Austrêzilo de Athayde, presidente da Academia Brasileira de Letras, vê com profunda simpatia a adoção do traje ecológico.

O Cruzeiro, 06/05/61, p.32

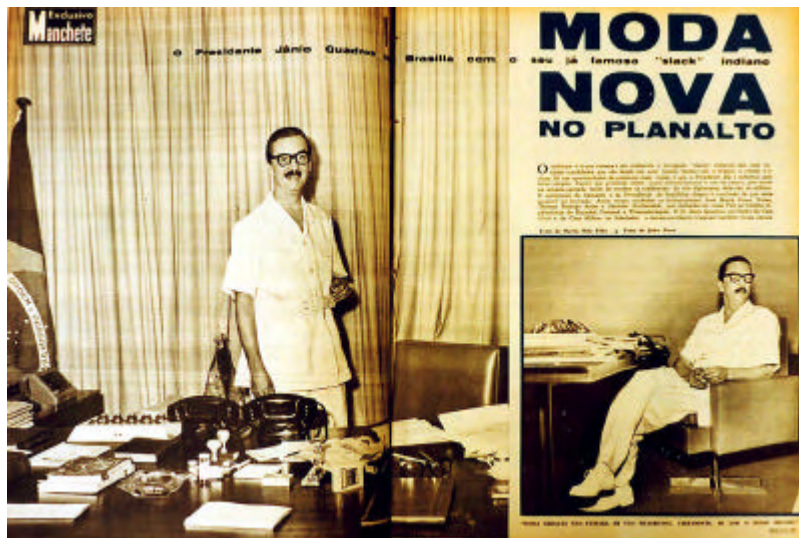
A matéria, sem autor determinado, também intriga pelo fato de que o rosto do homem que veste o blusão BN não foi fotografado. Muito provavelmente, isto se deveu à impossibilidade da equipe de jornalistas de *O Cruzeiro* em fotografar o Presidente da República com o novo traje. Por isso, um modelo foi usado em seu lugar. Em adição, numa das fotos o modelo retira (ou coloca) um objeto do bolso que, pela aparência, tanto pode ser uma carteira como um revólver. Neste último caso, a arma sugere o acirramento das disputas políticas, tomadas de posição firmes e as ligações com governos dominados pela guerrilha ou linhas de ação militaristas. Seja como for, a reportagem denuncia as estratégias utilizadas para a construção da notícia e o caráter ambíguo dela resultante.

Vale acrescentar que o assunto também foi abordado pelas revistas *Manchete* e *Senhor*. Na verdade, ambas se adiantaram na cobertura do tema e o trataram com a objetividade que o curioso evento permitia. A primeira se referiu ao novo traje como "slack indiano", vestimenta que Jânio Quadros passaria a usar em ocasiões

ões de protocolo menos rígido.¹⁸ O traje, contudo, só foi transformado em objeto Bossa Nova pela revista *O Cruzeiro*, deixando outra vez clara a manipulação e os interesses infiltrados no acontecimento jornalístico, a ponto de confundir-lo com propaganda comercial ou ficção.



Senhor, janeiro de 1961, p.31 e *Manchete*, 25/03/61, p.10-11. Note-se a forma diferenciada com que os periódicos apresentaram o assunto.



¹⁸ Segundo Hermógenes Príncipe, dentre as várias medidas polêmicas tomadas pelo governo de Jânio Quadros, como a proibição das brigas de galo e do uso de maiôs em concursos de beleza, uma delas foi "o uso obrigatório, no Palácio do Planalto, de um traje de verão, o *slack*, que o povo apelidou de *pijânio*". (PRÍNCIPE, Hermógenes. *Luz e trevas nos tempos de Juscelino*. São Paulo: É Realizações, 2002, p.59)

Universo bossanovista

Foram coletados muitos exemplos nos quais a sigla BN esteve anexada a fatos curiosos do dia-a-dia, notas referentes a personagens do meio artístico, concursos de beleza, Carnaval, comportamento e política. Aqui estão apresentados apenas alguns e a título de ilustrar os múltiplos usos da sigla. Antes, porém, cabe refletir a respeito dos mecanismos que fazem com que alguns acontecimentos de pequena relevância ganhem considerável espaço dentro de uma publicação de renome.

Ao aparentemente negarem o conceito usual de notícia, tais ocorrências talvez ajudem a esclarecer instâncias do discurso jornalístico nas quais o real e o simbólico interagem de maneira íntima. Para o ex-jornalista e, hoje, professor, Luiz Gonzaga Motta, o "valor-notícia" básico está contido naquilo que é anormal, imprevisível, "contrário à ordem habitual das coisas, contrário às normas". Contudo, outras qualidades ainda devem ser consideradas, tais como "atualidade, proximidade, proeminência (da pessoa envolvida), impacto e significância".¹⁹ É este conjunto de pressupostos (e o cuidado em assegurar que o evento escolhido não altere demasiadamente o ciclo de produção da notícia) que define os trabalhos de uma redação. Dentre todos esses critérios, o primeiro deles, referente ao "valor-notícia" básico, parece especialmente útil ao presente estudo. Cabendo, aqui, a ressalva de que os exemplos em análise não dependem de seus "valores-notícia" intrínsecos, mas da inventividade do jornalista que as elabora.²⁰

Essas notícias que fogem à objetividade, que não reúnem altos graus de "noticiabilidade"²¹, têm, contudo, função importante no periódico, pois oferecem variações e contrastes, entretendo o leitor e amenizando a possível aridez e seriedade das repor-

¹⁹ MOTTA (Luiz Gonzaga), op.cit., p.307-308.

²⁰ Idem, p.315.

²¹ Idem, p.310.

tagens ou matérias sobre política e economia, por exemplo. Nas notícias de fatos "leves" pinçados do cotidiano, o grau de liberdade do jornalista é maior, por isso ele pode romancear o discurso ou mesmo alterá-lo de maneira a tornar a narrativa mais interessante, dramatizando-a, já que o peso maior recai sobre o interesse humano e o aspecto emocional ali ressaltado. Justamente nestes casos é que os valores simbólicos são ativados, o discurso jornalístico resvala a ficção e o referente perde sua importância. Quanto às novas paginações, analisadas no próximo capítulo, a liberdade de ação e a inventividade dos jornalistas permitiram diálogos com as vanguardas artísticas, redundando em diagramas visuais que remetem a uma visualidade de tom concretista. Em ambos os casos, contudo, a prevalência do discurso sobre o referente denuncia-se como uma entre as múltiplas construções possíveis e é devolvida à sociedade como um novo real, então, com significado próprio.

Note-se que a revista explorou as novidades bossanovistas em várias frentes: iniciou divulgando a Bossa Nova musical por intermédio de propagandas de discos e difundindo o termo ao longo das paginações alternativas; reuniu sob o emblema BN uma infinidade de objetos, conceitos e atitudes; e publicou, entre 1961 e 1965, várias matérias e críticas ao polêmico estilo de canção. Dentre todos estes procedimentos, apenas as paginações tiveram autoria praticamente certa e constante, levando a que seu "mentor" redigisse, como se verá adiante, verdadeiros manifestos em prol da atualização no modelo de fotorreportagem. Todas as vias de ação, contudo, entrecruzaram-no no interior da revista, impossibilitando ao leitor uma conclusão objetiva do que fosse a tão propalada Bossa Nova, já que seus significados eram múltiplos, não raro lúdicos e pueris.

Sobre os exemplos coletados, notaram-se vários nos quais o emblema BN foi utilizado para designar pequenos fatos curiosos, diferentes ou engraçados do cotidiano, como o do estudante que "montou um pequenino transmissor de ondas médias, para 'colar' pelo rádio" (publicado em 02/07/60 sob o título "Bossa Nova"). Alguns outros

fatos curiosos receberam os seguintes títulos: "Juiz bossa Nova", "Educandário bossa-nova", "Prisão Bossa-Nova", "Apito 'Bossa-Nova" e "Tributação bossa-nova".²² Já em maio de 1964, duas breves notas intitularam-se "Delegado Bossa-Nova" e "Delegado Bossa-Velha". Nestes casos, o contraponto entre os conceitos novo e velho era feito em consonância com certas atitudes verificadas na revista em suplantando a novidade já desgastada da BN, ou em simplesmente abandoná-la.

No que toca a eventos curiosos, outra breve matéria foi intitulada "*Vedette* mirim dá *show* de bossa nova" e descreveu os passeios de um filhote de lagartixa sobre uma câmera fotográfica. Fato, a princípio, insignificante, o pequeno animal foi qualificado como "imitação-miniatura de um monstro pré-histórico" e levou à conclusão de que o animal talvez fosse uma fêmea, já que, surpreendido, tornou-se atrevido e curioso, não respeitando nem gente nem equipamento, "atacando objetivas e câmeras sem o mínimo sinal de medo".²³ O pequeno animal foi comparado, portanto, às mulheres e seu comportamento diante das câmeras, muito provavelmente ao serem fotografadas pela revista. Fizeram-se correlações entre a pequena vedete e as demais garotas já fotografadas pelo periódico no contexto das reportagens visualmente inovadoras, inseridas no que a própria revista denominava "bossa nova no jornalismo".

Numa tentativa de análise, pode-se dizer que a ligação que a revista fez entre o termo BN e situações engraçadas, ridículas ou curiosas permite a fixação de alguns paralelos a eventos e mitos acerca de personagens do meio musical bossanovista, muitas vezes imbuídos de um diletantismo inicial que os tornava alheios aos padrões de consumo e apreciação musicais tradicionais. As excentricidades e isolamento de João Gilberto, por exemplo, muito provavelmente contribuíram para esse imaginário ligado

²² Em *Manchete* foram encontrados apenas dois exemplos em que o termo foi associado a curiosidades do dia-a-dia: "Bossa Nova no Tribunal" (05/03/60, p.30-32) tratou dos novos procedimentos adotados por certos advogados e promotores cariocas que deixaram para trás encenações mirabolantes ou apaixonadas e se tornaram diretos e objetivos em suas defesas e acusações; a matéria seguinte noticiou o nascimento de um hipopótamo no zoológico do Rio de Janeiro, o qual foi batizado Bossa Nova em razão ineditismo do fato (24/09/60, p.98).

²³ *O Cruzeiro*, 09/07/60, p.63.

ao esquisito. Por outro lado, tem-se o perfil estético da própria música bossanovista em sua proposta mais original, cujo requinte e estilo camerista por certo faziam-na soar estranha e fora de lugar perante uma parcela do público. Daí o curto caminho para a associação da marca BN a situações que fugissem do trivial.

Alguns fatos curiosos verificados durante os Carnavais de 1960 e 1961 foram prontamente noticiados pela revista e transformados em acontecimentos bossanovistas, tais como determinados blocos fantasiados de "índios bossa-nova", foliões vestindo cartazes de crítica à política econômica, bem como diversas outras fantasias, todas inovadoras e, portanto, Bossa Nova. Uma outra reportagem destacou a fantasia "Pierrô Bossa Nova", toda feita com capas da própria revista. Neste caso, o nome da fantasia imbricava-se com a natureza do material utilizado, fazendo surgir, desse cruzamento, a reafirmação da onda bossanovista na qual *O Cruzeiro* estava inserida.

Além das breves notas, o Carnaval também mereceu reportagens mais longas e pormenorizadas, por intermédio das quais foi imbuído de forte espírito renovador. Aqui, vale a pena ressaltar a curiosa aproximação entre a sigla BN e episódios carnavalescos, dado que a música bossanovista (apesar de sua matriz estar no samba) mantinha posturas e motivações bem diferentes. Porém, nem tudo foram contradições. Em 19 de março de 1960, por exemplo, uma pequena notícia mostrava que a própria Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, por iniciativa de um de seus sambistas, Nelson Andrade, havia inserido a "arte de bossa-nova no clássico samba de morro". As idéias principais são dignas de citação.

É prova de coragem e talento o que anda fazendo Acadêmicos do Salgueiro, revolucionando sua escola vermelho-e-branca, persistindo em lançar estilo novo e leve, abolindo os ridículos carros alegóricos (velharia), quebrando o protocolo reumático que vigora desde a ditadura policial – tudo com o objetivo de transmitir arte dinâmica ao paquidêmico colosso em que se vai tornando a Escola de Samba tradicional. É obra formidável de um homem só, Nelson Andrade, sambista impaciente, impolítico, agressivo, gritador, sem recompensa, mas na renovação o maior e verdadeiro vanguardista da bossa-nova do Samba de Morro. (p.7)

Nota-se que o tom era de manifesto em prol da renovação nas Escolas de Samba. O artigo trouxe à tona os conceitos de novidade, leveza, desprendimento, elegância (oposto ao alegórico ou ridículo), dinamismo, renovação e vanguarda. Ressalte-se, ainda, o tom elegíaco e exultante com o que a notícia foi dada.

Quase dois anos depois, foi dada a notícia de mais um sambista revolucionário. Identificado por Ary, caberia a ele, e seu conjunto de passistas, criar o "Samba bossa nova" para aquele Carnaval. Segundo a reportagem, a coreografia seria mais variada, alternando passagens rápidas com lentas e os gestos seriam mais ricos e harmoniosos. Contudo o feito não caberia a apenas uma escola, várias já estavam se estruturando de acordo com o novo estilo de samba "passado a limpo", de forma a garantir

"um *ballet* popular mais estruturado". (p.9-10)

A matéria terminou dizendo que Ary e seu grupo já haviam até exportado sua Bossa Nova, tornando-a sucesso em vários países europeus.

Diversas personalidades da esfera artística, nacional e internacional, tiveram seus nomes associados ao neologismo da moda. A cantora Maysa, por exemplo, teve alguns detalhes de sua vida íntima revelados em reportagem que enaltecia o fato da cantora ter perdido 12 quilos e qualificava esta sua nova fase como



O Cruzeiro, 26/01/63, p.6

Bossa Nova.²⁴ Porém, dizia que a artista não pretendia deixar-se afetar pela bossa nova musical, pois, no seu entender, Sylvio Caldas e Elizete Cardoso ainda eram os melhores. Se, para a revista, a vida pessoal de Maysa atravessava um período BN, melhor e mais saudável do que o anterior, isso não a impediu de renegar o estilo musical em ascensão, preferindo ater-se ao já tradicional romantismo. Esta reportagem é

²⁴ *O Cruzeiro*, 30/04/60, p.88.

esclarecedora quanto à independência conferida à marca BN, possuidora de múltiplos significados e utilidades, alheios a quaisquer relações mais diretas com o estilo musical de mesmo nome.

O próprio José Amádio, chefe de redação, assinou longa reportagem dedicada à atriz norte-americana Kim Novak, e aproveitou para dizer que ela tinha uma beleza Bossa Nova, já que era, nas palavras de Amádio, "altona" e meio "gordota", além de possuir outros qualificativos não-usuais.²⁵ A intensidade com que o termo foi utilizado na reportagem ganha sentido especial pois o jornalista foi o articulador do movimento bossanovista em *O Cruzeiro*. Foi, além disso, padrinho de casamento do compositor Normando, um dos pioneiros do movimento (o evento foi noticiado no mês de abril de 1960 como um casamento bem ao estilo Bossa Nova, já que não houve noivado e tudo transcorrendo de forma rápida). Esta vinculação direta entre José Amádio e personalidades da música popular foi uma das poucas encontradas no decorrer desta pesquisa.²⁶ Porém, adicionada às informações quanto ao gosto do jornalista por cinema, teatro e artes plásticas, pelo meio artístico enfim, dá pistas de seus interesses em divulgar o estilo musical recém-surgido, houvesse por trás disso interesses comerciais ou simplesmente de cunho pessoal.

Personalidades menos conhecidas também foram agraciadas pela onda Bossa Nova, não raro merecendo reportagens relativamente longas, como ocorreu com as atrizes estrangeiras Nancy Montez e Thérèse Borja. Em todos os casos, o texto resultava em entrevista, biografia ou ambas as coisas. Sempre, contudo, o termo Bossa Nova entrava em cena para destacar um aspecto que diferenciava a pessoa enfocada, quer referindo-se à sua arte ou a traços de sua personalidade.

²⁵ *O Cruzeiro*, 19/03/60, p.17.

²⁶ Consta que, nos anos 50, José Amádio foi um dos fundadores do Clube da Chave em Copacabana, juntamente com "o pianista Bené Nunes, o compositor Humberto Teixeira e os atores Jardel Filho, José Lewgoy e Consuelo Leandro". (Carvalho, op.cit., p.192) Bené Nunes, por sua vez, é citado por Ruy Castro como um dos "padrinhos" da Bossa Nova, pois incentivava os músicos do novo estilo e promovia reuniões musicais em seu grande e elegante apartamento. (Castro, 1990, op.cit., p.236-237) Estas são outras indicações que ligam o nome de José Amádio ao meio artístico-musical da época, em especial aos eventos que lançaram a canção Bossa Nova.



Reportagem dedicada à atriz francesa Thérèse Borja quando de sua visita ao Brasil. (*O Cruzeiro*, 09/11/63, p.22)

O cinema ganhou destaque especial quando foi lançada a comédia *Pistoleiro Bossa Nova*, com Grande Otelo, Ankito e Renata Fronzi. Paródia ao gênero *far west*, o filme apresentava um tipo de herói já sem ligações com a imagem do galã branco, alto e forte que o cinema norte-americano havia consagrado. Pelo contrário, o protagonista era o pequeno e engraçado Grande Otelo, ele mesmo, o Pistoleiro Bossa Nova.²⁷

Pela maneira como foi descrito, o filme estava inserido no gênero chanchada, caracterizado por tratar de assuntos divertidos e sensuais por intermédio da música, paródia e exagero. O lançamento do *Pistoleiro Bossa Nova* é esclarecedor, pois indica que apesar das propostas do Cinema Novo em mostrar a realidade brasileira de forma crua, inovadora e intelectualizada a produção comercial não abdicava dos gêneros já consagrados pelo público, por mais alienantes e falsos que pudessem ser aos olhos da vanguarda liderada por Glauber Rocha. Ademais, vale notar a rapidez com que a marca BN apareceu no campo cinematográfico, pouco mais de um ano após o surgimento da música e apenas seis meses depois da encampação da sigla pela revista *O Cruzeiro*. Levando-se em conta que a produção de um longa-metragem é geral-

²⁷ O lançamento também foi noticiado por *Manchete*, em 7 de maio de 1960, p.84.

mente demorada, pode-se ter uma idéia da rapidez com que a mania Bossa Nova viu-se introduzida nos imaginários sociais.



O Cruzeiro, 07/05/60, p.107 e 21/05/60, p.20

A marca se introduziu no mundo dos concursos de beleza com não menos rapidez e fez surgir a "Miss Brasil Bossa Nova". Segundo o texto, a competição diferia das anteriores, pois as três vencedoras seriam enviadas a congêneres no exterior, cada uma com critérios de julgamento diferentes. Para o repórter, o concurso de *Miss Brasil* 1960 apresentaria, assim, uma inovação digna da marca BN. Outro diferencial residia em que, no exterior, a escolha das vencedoras dependeria não apenas da beleza física, mas também de itens ligados à personalidade e comportamento.

A marca BN como índice de rapidez e eficiência surgiu na esfera das artes plásticas por intermédio da reportagem "Desenhista a Jato". Logo em seu início, o texto esclareceu que a época era da Bossa Nova, "dos métodos revolucioná-

rios e, principalmente, da velocidade". O desenhista Paulo Ferraz foi descrito como artista perfeitamente integrado em seu tempo, pois finalizava as obras com extrema rapidez.



Reportagem com texto de Orlandino Rocha e fotos de Geraldo Viola. (*O Cruzeiro*, 17/09/60, p.44-45)

A reportagem cuidou em mostrar o processo de criação de um desenho, registrando o tempo transcorrido em cada uma das nove fotos. Contudo, o maior interesse da matéria centrou-se nos termos utilizados para caracterizar a atualidade a partir do olhar fixado em 1960. Quando o repórter mencionou "métodos revolucionários", "velocidade", "homem sem tempo" e "espírito do século" ele fez ecoar adjetivos muito correntes nos manifestos futuristas lançados cinco décadas antes, na Europa, e depois em parte re-elaborados pelos modernistas brasileiros. A marca Bossa Nova inserida no grupo de adjetivos equiparou-se a eles, qualificando o que era moderno e atual.

A famosa seção "As garotas", de Alceu Penna²⁸, fez uso da marca BN como índice de acontecimentos diferentes ou inesperados. Num dos exemplos, o termo da moda apareceu conjugado à alternativa para a solução de um problema. A figura do

²⁸ Alceu Penna entrou para *O Cruzeiro* em 1933; cinco anos depois inaugurou a seção "As garotas", que foi sucesso até 1964, quase três décadas, portanto. Considerada tolice por alguns, a seção tornou-se ícone de modernidade e de considerável liberalização do comportamento feminino. Os pontos centrais eram os desenhos delicados e elegantes, mistos de croquis de alta costura, sugestões para boa aparência e comportamento. (Netto, op.cit., p.125-126)

instrumento musical reafirmou sua popularidade e sua ligação com o novo estilo de canções que então se produzia, mais intelectualizadas e em diálogo com linguagens que serviam de alternativas à música romântica ou ao samba tradicional. Apesar de às vezes considerada humorística, a página de Alceu Penna cuidava de estilo, comportamento e popularização da alta costura, atingindo público variado, inclusive as camadas médias e universitárias. Assim, tanto a figura do violão, como o emblema BN, podem ser tomados como afirmação de alguns realinhamentos culturais que se faziam naquele tempo.



"As garotas", de Alceu Penna. (*O Cruzeiro*, 27/08/60, p.80 e 04/02/61, p.54)



Passado mais de um ano, precisamente em 21 de setembro de 1963, a coluna "As garotas" assumiu tons claramente educativos ao relacionar tudo o que deveria ser considerado "quadrado", isto é, comportamentos condenáveis, de mau-gosto ou denotativos de má-educação. Dentre os vinte exemplos de coisas que deveriam ser evitadas apareceram bolero e valsa, gostar de "quadros que todo mundo entende" e não gostar de Bossa Nova. Ou seja, gostar de Bossa Nova tornou-se uma prova de bom-gosto e atitude positiva, enquanto que os estilos artísticos caracterizados pelo bolero, valsa e

quadros "que todo mundo entende" representaram o oposto. Neste caso, o termo BN se alinhou aos pressupostos da canção homônima, principalmente no que se refere ao desejo de superar de vez o romantismo tal como era veiculado pelos boleros e valsas. Em termos artísticos mais amplos, tornou-se sintomática a menção aos "quadros que todo mundo entende" como denotativos de arte vulgar, inferiores em termos hierárquicos, e, portanto, recusados pela academia e intelectualidade. Apreciar esse tipo de arte, bem como não gostar de Bossa Nova, delimitou, portanto, lugares sociais bem nítidos.

Dentre os muitos sentidos aplicados ao neologismo, aqueles relacionados às idéias de eficiência e atualidade foram explorados pelo não menos famoso cartunista Millôr Fernandes²⁹, em sua página "O Pif-Paf", de 16 de abril de 1960. Por intermédio da crônica "Cultura Bossa Nova", o humorista comunicou sua nova postura com relação às perguntas embaraçosas que as crianças normalmente lhe faziam, tais como que língua se fala no infinito, ou "quem é mais bacana: Júlio César ou Napoleão?". Doravante, já que "dono de uma cultura viva, atual, moderna, dinâmica, ultra-sônica - completamente bossa-nova", Millôr passaria a respondê-las à altura, sem a mínima preocupação com a verdade ou a coerência, aderindo, assim, à cultura como os garotos a entendiam, viva e próxima. Por isso, no decorrer do texto foram propostas várias soluções engraçadas para problemas complexos, dentre elas, que "a África só tem negros porque é um continente subdesenvolvido" e que "o prazer sexual é uma espécie de Chica-bom excepcional". (p.94-95)

Este exemplo relacionou a sigla BN às noções de atualidade, modernidade, dinamismo e velocidade. Mas com o detalhe de que, para o autor em questão, isso não significaria necessariamente coerência, tampouco compromissos com a cultura sedimentada pelo conhecimento científico. Sua proposta era alternativa e preocupada em dar respostas rápidas

²⁹ Millôr Fernandes começou a trabalhar na revista ainda muito jovem e foi o criador da página dupla intitulada "O Pif-Paf", que se estendeu por décadas e com enorme sucesso. O artista sempre produziu reflexões muito ricas quanto à visualidade modernista. O apelido por ele adotado (Vão Gôgo) é alusão direta ao conhecido pintor, mas também denota paródia e degradação. Muitos de seus trabalhos na revista dialogam com as vanguardas artísticas, ou ao menos aludem a elas. Isto se nota pela forma expressionista com que freqüentemente maneja cores e pinceladas, ou pelo aspecto deliberadamente ingênuo ou infantil com o qual nutre grande parte de seus desenhos. (SILVA, 1986, op.cit., p.50)

e provisórias a questões que, de outra forma, exigiriam longas preleções. Em termos de apresentação gráfica, esta página dupla de Millôr Fernandes manteve as cores fortes e traços largos, à maneira expressionista que já lhe era própria.



O Cruzeiro, 16/04/60, p.94-95

Em alguns momentos, o termo BN ganhou tons enigmáticos e ambíguos. A coluna "O Pif-Paf", de 11 de junho de 1960, por exemplo, foi preenchida apenas pelo curioso desenho de um camelo com uma seta apontando para sua parte traseira, adicionada da inscrição Bossa Nova. No exemplo seguinte, a mesma coluna retomou o assunto BN na forma de diálogo entre dois cães; à esquerda, um cão estrangeiro e, à direita, um brasileiro, identificados, respectivamente, pelas palavras "dog" e "cão". O cão estrangeiro é que detém a palavra e pergunta ao outro animal se este também consegue latir em português.



O Cruzeiro, 11/06/60, p.84-85 e 09/07/60, p.72-73

O paradoxo está em que, para ter lógica, a pergunta deveria partir do cão brasileiro, o que não acontece. É o estrangeiro que pergunta ao brasileiro se este pode latir em português, de maneira que a charge ganha ares de enigma e sentido dúbio. Talvez o cartunista tenha se inspirado no caráter híbrido da canção Bossa Nova, em diálogo com elementos externos e tendente a ser uma espécie de produto transnacional, fazendo surgir a confusão entre idiomas e nacionalidades, obstruindo, no Brasil, a própria língua portuguesa, a ponto de um estrangeiro dominá-la em grau até mais elevado. Em última análise, o desenho provavelmente tenha como referência a mania bossanovista mais ampla adotada pela revista, quando categorias e critérios objetivos deixaram de fazer sentido.

Como já fazia parte de seu amplo leque de assuntos, praticamente todos os números de *O Cruzeiro* verificados trouxeram reportagens ou crônicas a respeito da política nacional. Neste sentido, não menos freqüentes foram as menções à UDN, partido tradicionalista que abrigou, nos anos 60, um setor Bossa Nova, jovem e renovador. Nascida da aliança entre representantes de famílias mineiras tradicionais e oligarquias paulistas, a UDN tinha o objetivo de lutar contra a ditadura instaurada pelo Estado Novo. Em sua defesa por princípios liberais, a UDN sempre deixou transparecer sua origem senhorial, jamais sendo, portanto, um partido popular. Pelo contrário, manteve postura radical, cristalizando-se como um partido elitista, bacharelesco e conservador, representante primeiro das camadas médias. Combatia qualquer tentativa de subversão à ordem estabelecida, quer isso pusesse em risco os interesses dos proprietários de terras ou possibilitasse um empobrecimento das camadas médias. Ao longo de sua existência, a UDN manteve-se bastante ativa, vinculando-se às Forças Armadas, à imprensa (em especial aos Diários Associados) e à Igreja Católica, principalmente na Guanabara e Minas Gerais.

O grupo Bossa Nova da UDN surgiu oficialmente em Recife, durante a Convenção Nacional conhecida por "Convenção da Vitória", em abril de 1961.³⁰ Contudo,

³⁰ BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. *A UDN e o udenismo. Ambigüidades do liberalismo brasi-*

um ano antes, a revista *O Cruzeiro* já indicava a existência e as pretensões do grupo bossanovista, como se vê pela notícia reproduzida abaixo. Nota-se que o grupo defendia uma nova linha para o partido, contrária à dos antigos líderes, os "bacharéis", dos quais fazia parte Carlos Lacerda e uma ala conhecida como "Banda de Música" pela sua prática de tumultuar as sessões.

O movimento "bossa nova" da UDN está-se preparando para a conquista do comando do partido, ante a concentração dos principais líderes partidários em sistemas regionais. De qualquer forma, não estão seus membros dispostos a que o comando da UDN volte para as mãos dos "bacharéis". A promessa do Sr. Magalhães Pinto, de prestigiar o movimento, foi interpretada como primeiro passo para fixar a linha de sucessão no partido.

O Cruzeiro, 09/07/60, p.103

Identificada como de centro-esquerda, a BN afirmava ser inspiradora dos programas de desenvolvimento com justiça social da Doutrina Social da Igreja e apoiava os projetos reformistas do governo, tidos como nacionalistas ou de interesse popular. Os principais inspiradores da Bossa-Nova, antigos defensores da candidatura Jânio Quadros, eram José Aparecido, José Sarney, Clóvis Ferro Costa e João Seixas Dória.

A esquerda da UDN identificava-se com pontos importantes das propostas de Jânio Quadros e fazia-se representar tanto pela "Bossa-Nova" quanto pelos "liberais esclarecidos". Apesar da boa acolhida durante a convenção, a Bossa-Nova foi aceita com restrições por Carlos Lacerda e pela "Banda de Música" que logo identificaram o perigo de um comunismo disfarçado em seu programa. De fato, a Bossa Nova da UDN passaria a atuar de forma bastante intensa durante o governo Goulart, saindo em defesa das reformas de base.

Como estratégia para preparar seu retorno nas eleições de 1965, em vez de apoiar a candidatura de Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek resolveu favorecer Juraci Magalhães, da UDN. Apoiando um candidato da oposição, JK evitaria, para seu partido, o inevitável desgaste com mais um período de governo que já nasceria imerso em grave crise econômica. Juraci Magalhães era apoiado por Magalhães Pinto, do grupo

realista e também vinculado à Bossa-Nova. A charge a seguir, publicada em fevereiro de 1964, muito provavelmente faz alusão ao apoio que a ala Bossa Nova da UDN estava recebendo do ex-presidente.



O Cruzeiro, 01/02/64, p.16



Em 06/04/63, a revista *O Cruzeiro* divulgou a realização da Convenção Nacional de Curitiba. Na reportagem, abordaram-se as novas posturas pretendidas por um grupo inspirado na "antiga Bossa Nova". Seus militantes desejavam fixar uma linha alternativa dentro do partido, "extremamente ligada ao setor popular". (p.118)

As crises ocorridas durante o governo João Goulart, a emergência de anseios populares e a suposta ameaça à ordem estabelecida levaram a UDN tradicional a retomar posições golpistas e reacionárias. Aliada aos militares e com apoio de grandes empresários, ela reativou a "Banda de Música", intensificando denúncias e conspirando em favor do golpe. Enquanto isso, a Bossa Nova contava com o apoio dos governadores próximos a João Goulart: Magalhães Pinto (MG), Seixas Dória (SE) e Petrônio Portela (PI) e todos defendiam o presidencialismo, a CGT e as reformas de base. Para a história da UDN, a época marcou a ruptura entre os progressistas da Bossa-Nova, e os

ortodoxos, estes cada vez mais próximos dos militares em sua "cruzada democrática".

Na Convenção Nacional de Curitiba, em 24 de abril de 1963, foi apresentado o "manifesto da Bossa-Nova", com declaração de voto dos convencionais favoráveis a diversas reformas de grande abrangência social, como política externa independente, democratização do ensino, monopólio estatal do petróleo e reforma agrária com emenda à Constituição, medidas que dificilmente seriam aceitas pelos conservadores e lacerdistas. Por isso, a Convenção de Curitiba marcou a rivalidade definitiva entre o grupo de Magalhães Pinto (da Bossa-Nova) e o grupo de Lacerda (líder dos conservadores e da Banda de Música). Mais ainda, a divisão causada pelas posições divergentes quanto ao papel do Estado na condução das reformas de base ocasionou verdadeira ruptura no partido, levando à sua paulatina fragmentação.



Os governadores da Guanabara, Carlos Lacerda, e de Minas Gerais, o bossanovista Magalhães Pinto, candidatos à sucessão presidencial. Apesar de udenistas, discordavam quanto aos direcionamentos políticos e partidários. (*O Cruzeiro*, 20/07/63, p.102)

Ao final de 1964, a Convenção Nacional da UDN reforçou a liderança de Carlos Lacerda contra Magalhães Pinto, ambos já direcionados à sucessão presidencial. Este último, egresso da Bossa-Nova, era considerado um candidato de linha realista, opositor dos liberais históricos e conservadores. Porém, a despeito de todos os preparativos, em outubro de 1965, o AI-2 estabeleceu eleições indiretas para a presidência da República, excluindo qualquer possibilidade de civis ascenderem ao posto. Em segui-

da, o partido fragmentou-se ainda mais, até ser extinto como todos os outros.



Nem mesmo a Igreja Católica e seu grande líder saíram ilesos da mania Bossa Nova de *O Cruzeiro*, como se vê nesta charge enfocando João Goulart e o Papa. Vale lembrar que, à época, um dos poucos segmentos políticos favoráveis às reformas de base era justamente a ala bossanovista da UDN e que muitos opositores ao governo de João Goulart já se reuniam sob a bandeira anticomunista, incluindo as bases da instituição católica. Deste modo, o quadrinho sugere várias leituras e implicações. (*O Cruzeiro*, 27/07/63, p.116)

Junto a personagens e eventos políticos, a sigla BN foi usada com sentido de reforma. Na luta contra a ruidosa "Banda de Música", os bossanovistas da UDN propuseram um confronto direto com o bacharelismo retórico e reacionário até ali praticado por grande parte dos militantes. Em vez disso, propunham a ação, a defesa das camadas sociais inferiores e as reformas de base que pretendiam ser efetivadas pelo governo de João Goulart.

Levando em conta todos os exemplos encontrados entre 1959 e 1965, pôde-se constatar que a marca BN foi usada, em grande medida, para qualificar a positividade de certos objetos e comportamentos. Do conjunto de adjetivos, fizeram parte aqueles relacionados às idéias de progresso e renovação: modernidade, atualidade, vanguarda, revolução, ousadia, dinamismo, rapidez, inovação, tecnologia e eficiência. A marca com sentido de diferença apareceu junto aos conceitos de originalidade, exclusividade,

alta qualidade, requinte, bom-gosto, quebra de padrões, excentricidade, surpresa e exagero. A sigla também foi articulada para qualificar eventos curiosos, engraçados, ridículos, enigmáticos e ambíguos, ou para definir a simplicidade e o desprendimento de certas pessoas. Apenas em dois casos o adjetivo BN assumiu tons negativos. Um dos jornalistas que utilizaram o termo com este sentido foi Alceu Penna ao descrever comportamentos pouco recomendáveis para uma garota³¹. No segundo caso, uma crítica cinematográfica tratava da ineficiência com que os cineastas brasileiros e a mídia divulgavam seus trabalhos, qualificando-os justamente como a Bossa Nova do cinema nacional, pois suas obras dificilmente eram vistas nos cinemas.³²

Como já adiantado no início deste capítulo, coube aos mecanismos da propaganda comercial e ao fazer jornalístico selecionar determinados produtos ou eventos para, então, classificá-los como Bossa Nova. O peculiar nessa classificação estava em que praticamente qualquer coisa poderia se tornar BN, desde que nela fosse detectado um índice de diferenciação ou de atualidade - índices que, aliás, têm feito parte de praticamente todas as campanhas comerciais ou de qualquer notícia que se julgue noticiável segundo os padrões vigentes. Em outras palavras, a Bossa Nova, dependendo das pessoas que manipulassem a informação, poderia ser tudo, ou coisa alguma. Este dado mais uma vez ilustra a constante verificada ao longo desta pesquisa, qual seja a considerável parcialidade e poder de construir a notícia que são postos em cena por intermédio das empresas de comunicação.

No caso específico de *O Cruzeiro*, pode-se detectar, sob a mania Bossa Nova, uma forte ânsia por atualização em momento de crises internas e aumento da concorrência. Para tanto, o rótulo inovador e as diagramações alternativas aproveitaram-se de elementos postos no imaginário para, com eles, tentar um pacto com o leitor e reerguer, assim, o nome da revista.

³¹ *O Cruzeiro*, 31/08/63, p.43.

³² *Idem*, 12/10/63, p.123.

III. A BOSSA NOVA DE O CRUZEIRO

José Amádio e as novas visualidades

A "Bossa Nova no Jornalismo", como foram chamadas as diagramações alternativas lançadas por *O Cruzeiro*, consistiu em um conjunto de vinte e sete matérias distribuídas por mais de cem páginas da revista ao longo de 1959 e 1960. Elas significaram uma quebra radical no modelo de fotorreportagem, com exploração de ambientes construídos graficamente e dotados de maior unidade formal. Para tanto, as paginações foram guiadas por um conceito cuja tônica era dada pelo aspecto geométrico, economia de elementos significantes, uso generoso dos espaços vazios e fotomontagens.

Deve-se esclarecer que vinte e sete foram as reportagens BN encontradas. Contudo, em matéria retrospectiva publicada na revista em 11 de junho de 1960 (aqui reproduzida à página 112), percebe-se a indicação de algumas outras que podem ter aparecido em edições especiais ou comemorativas, inexistentes nos arquivos pesquisados. Essas poucas ausências não prejudicam as análises, pois se vê que seguiram padrões estéticos semelhantes aos demais exemplos coletados.

Para tornar mais claras as rupturas, nas duas próximas páginas estão colocados alguns exemplos de reportagens fotográficas e diagramações típicas, extraídas de *O Cruzeiro* e *Manchete*, entre 1952 e 1961. Mais à frente, a título de apresentação, estão reproduzidas apenas duas das reportagens inovadoras. Todas as demais aparecerão no decorrer das análises, em formatos menores, livres da ordem cronológica em que foram publicadas, mas de acordo com sua pertinência nos tópicos de discussão.



O Cruzeiro, 19/01/52, p.24-25



O Cruzeiro, 05/02/55, p.65-66



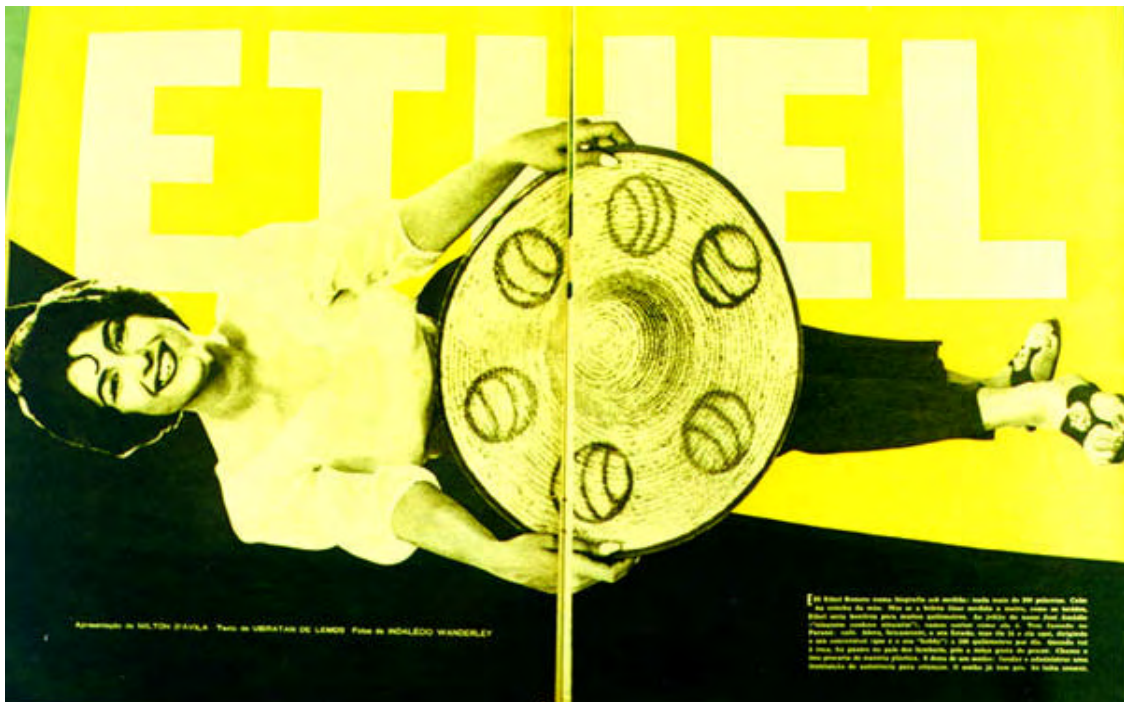
O preenchimento de todo o espaço com diversas matérias normalmente resultava em visual confuso e de difícil leitura, como neste exemplo extraído de *Manchete*, 02/09/61, p.88-89.



Ao inserirem o máximo de informação possível em cada página, as seções também contribuíam para o aspecto normalmente denso e pesado das revistas *magazine*. (*O Cruzeiro*, 15/03/52, p.8 e 94)

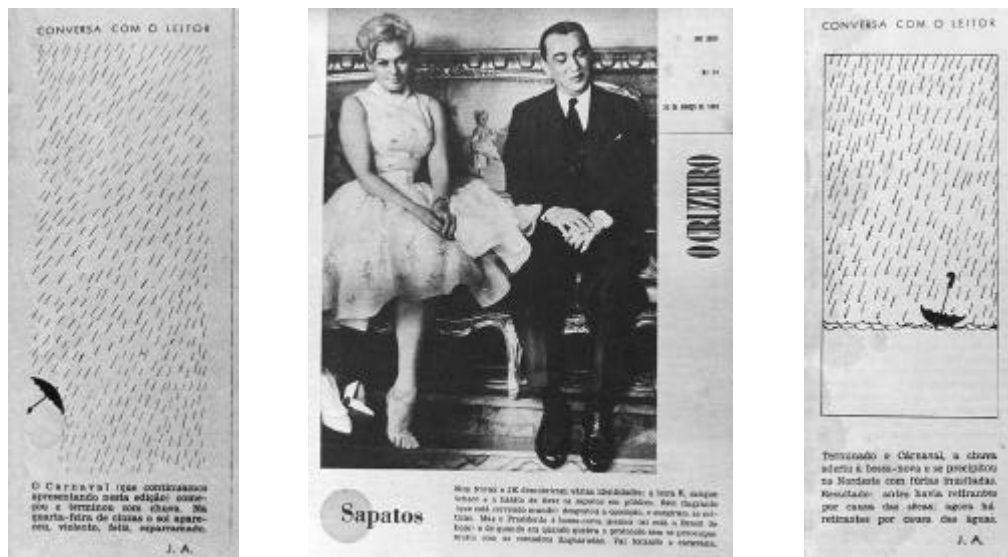


Esta reportagem, uma das primeiras a integrarem o “jornalismo bossa nova”, curiosamente tratava de um ritmo de dança caribenho muito popular nos anos 50, o cha-cha-cha. Texto de Orlandino Rocha e fotos de Indalécio Wanderley. (*O Cruzeiro*, 05/12/59, p.126-129)



Nesta reportagem Bossa Nova pode-se verificar o emprego de espaços vazios bem mais generosos, redução do conteúdo textual, cenário e noção de perspectiva induzidos artificialmente, geometrização, enfoque inovador e concentração no assunto. Produção de Milton D'Ávila, textos de Ubiratan de Lemos e fotos de Indalécio Wanderley. (*O Cruzeiro*, 16/04/60, p.38-41)

Os editoriais do período Bossa Nova também inovaram em termos de conceito e diagramação. As grandes caixas de texto foram abolidas, dando lugar a fotografias ou ilustrações de notável simplicidade, como se vê nas seguintes reproduções.



Editoriais de 19 e 26 de março, 09 e 30 de abril de 1960 e de 15 de abril de 1961.

As inscrições "J.A." nos editoriais são as iniciais de José Amádio, jornalista que dirigia a redação da revista no período e que assumiu a liderança quanto à Bossa Nova no Jornalismo. Gaúcho, sem formação universitária, José Amádio ingressou no

jornalismo em 1944, aos 21 anos de idade. Em seu primeiro emprego, trabalhou como redator da *Revista do Globo*, em Porto Alegre, pertencente à editora homônima. Quatro anos depois, em 1948, portanto, recebeu convite para trabalhar em *O Cruzeiro* como assistente do secretário Accioly Netto. Porém, em 1950 já estava no lugar deste, o que significava ocupar o segundo posto de maior importância na revista. Bastante culto e interessado em várias modalidades artísticas, José Amádio ingressou na revista durante seu período áureo. Ainda que não houvesse se transformado em repórter de grande relevância, ele era um bom estrategista e homem de bastidores, sabendo dosar e misturar os ingredientes que tornavam as publicações atraentes para os leitores.

Sob o ponto de vista de Glauco Carneiro, os arquitetos do sucesso de *O Cruzeiro*, nas décadas de 40 e 50, foram dirigentes e repórteres prestigiados como Accioly Netto, Frederico Chateaubriand, Jean Manzon, David Nasser e José Amádio.¹ Em termos operacionais, Amádio fez uma revista mais "arejada", melhorou o design e a organização interna. Por isso, ele se tornou figura central na redação, "atraindo ódios e amores".² Já no início de 1954, a linha editorial que Amádio estava incorporando à revista, com reforço à cobertura de eventos da alta sociedade, começou a gerar descontentamentos na equipe. O colunismo social, iniciado justamente em reportagem de janeiro daquele ano, foi uma tentativa de equiparar-se à concorrente *Manchete*, que além de ser mais bem impressa, já havia se adiantado em privilegiar assuntos amenos em detrimento das grandes reportagens. Amádio, seguindo os passos da concorrente, concentrou-se em fazer uma revista mais "leve", motivo pelo qual boa parte da equipe o

¹ CARNEIRO, Glauco. *Brasil, primeiro. História dos Diários Associados*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1999, p.335.

² CARVALHO, op.cit., p.234. Segundo relato de Accioly Netto, foi graças à malícia de José Amádio que a redação de *O Cruzeiro* pôde prestar a primeira homenagem aos jogadores recém-chegados da Europa, após a conquista da Copa do Mundo da Suécia, em 1958. Para tanto, o cortejo que deveria antes passar pelo Palácio do Catete foi desviado para a sede da revista. Esta versão, porém, é contestada pelo jornalista Mário de Moraes, que foi repórter e assistente de redação de *O Cruzeiro* por 23 anos. Segundo ele, José Amádio estava afastado da direção, naquela época, em razão de desentendimentos e crises internas. Por esta divergência de testemunhos vindos dos membros de uma mesma equipe, pode-se ter uma idéia de como o ambiente de trabalho em *O Cruzeiro* estava vazado por orgulhos feridos, ódios e ressentimentos os mais diversos. (NETTO, op.cit, p.138 e MORAES, Mário de. *Inesquecível "Cruzeiro". Erros e acertos de um delicioso livro de memórias. Revista Imprensa*. São Paulo, n.133, 1998, p.107)

acusava de estar acabando com o espaço anteriormente voltado ao "jornalismo-verdade".³ Diante das pressões, o nome do jornalista deixou de constar no expediente a partir da edição de 16 de novembro de 1957. Finalizada esta sua primeira gestão dentro da revista (de 1948 a 1957), José Amádio assumiu um alto posto na Schering, também pertencente a Assis Chateaubriand.

Os sucessores de José Amádio, contudo, acusados de produzirem uma revista ainda pior, mantiveram-se nos postos por apenas um ano e meio. Também sintoma da fragilidade interna, o lendário David Nasser produziu apenas cinco reportagens em 1958 e mesmo seus artigos de opinião ficaram meses sem ser publicados. Diante dos maus resultados, Amádio reassumiu a chefia da redação em 31 de outubro de 1959, dando início à gestão que se estenderia até 1969.

Neste segundo período dentro da revista, e com o crédito renovado, José Amádio introduziu o que ele próprio batizou de "reportagens bossa nova", experimentos que propuseram mudanças no desenho das páginas. Em adição, ampliou seus interesses para além da sua antiga coluna "Cine-revista", passando também a escrever a página dupla "Gente que faz notícia" e a longa série "Ninguém conhece ninguém", dedicada a traçar perfis de diversas personalidades. Ao longo de todas essas reportagens, páginas e colunas, José Amádio utilizou-se de uma maneira telegráfica e irreverente de escrever. Adicione-se que o estilo lhe era bem próprio, não tendo sido encontrados exemplos parecidos em *Manchete* ou *Senhor*, nem mesmo em números anteriores de *O Cruzeiro*. Os editoriais (ou "Conversa com o leitor") do período Bossa Nova são ótimos exemplos desse tom coloquial e irônico que o jornalista explorou com intensidade. Os trechos a seguir foram extraídos dos editoriais que marcaram o início da segunda gestão de Amádio e neles estão destacadas, em itálico, as primeiras menções às reportagens bossanovistas.

³ CARVALHO, op.cit., p.339.

...Leia, também, as outras reportagens para justificar suas quinze pratas. É só procurar no índice. Há assunto para os sisudos, para os casmurros, para os levianos, para os românticos, para os cépticos, para os estrábicos, para os sibaritas. *E tudo na base da bossa nova. Pois a bossa nova está regendo nossas atividades.* Enquanto o pão estiver caro, é preciso a gente ir-se contentando com o circo. J.A. (12/12/59, p.3)

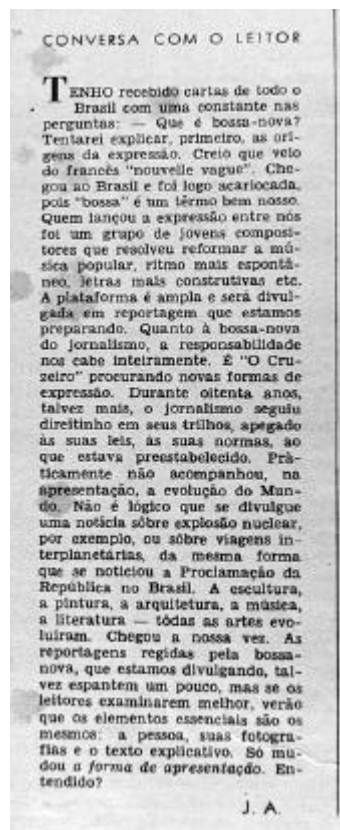
...Os assuntos desta edição são muitos (16 reportagens) e o espaço aqui, pouco. Não se poderá resumir uma revista de 160 páginas nesta pequena coluna que tem a pretensão de ser uma espécie de cartão de visitas. Você já comprou. Agora leia. E julgue. Há pratos para todos os paladares. Do mais requintado molho francês à nossa feroz pimenta malagueta. J.A. (19/12/59, p.3)

Na semana passada mostramos o gato. Hoje, apresentamos a moça. A coisa está melhorando, como vêem. Moça e gato se defrontam, se espreitam, se divertem e se completam numa *reportagem bossa-nova* que publicamos hoje a partir da página 26. Lógica não há, na história, pois não há lógica na beleza. Mas há verdade, porque tudo o que é belo é verdadeiro. E como a própria beleza é uma questão de conceito, no fim tudo dá certo. Na semana passada recomendamos aos nossos leitores que jogassem no gato. Hoje, recomendamos que joguem na moça. (idem)

José Amádio inovou ao se isentar de qualquer tipo de opinião mais aprofundada acerca dos temas apresentados. Preferiu que os editoriais funcionassem como cartões de visita leves e bem humorados e que o julgamento final coubesse unicamente ao leitor. Além disso, ao afirmar a quantidade de páginas e a diversidade de assuntos, o jornalista reforçou não apenas o prestígio e a tradição do semanário, representado na dimensão física, mas também sua própria natureza como revista de variedades. Note-se, ainda, que a chamada para a primeira "reportagem bossa-nova" alertava para o fato dela ser uma história sem lógica, "pois não há lógica na beleza; mas há verdade, porque tudo o que é belo é verdadeiro". Nesta abordagem inaugural, já se notam aproximações com conceitos que extrapolam a função puramente informativa do jornalismo, detalhe que foi explicitado com clareza alguns meses depois, precisamente no editorial de 23 de abril de 1960. De acordo com a colocação do editor, a função do jornalista era informar, mas a Bossa Nova havia chegado para mudar as coisas e permitir algumas

liberdades. Assim fazendo, abriu-se um leque para a apreciação estética e desinteressada, também lúdica, detalhe que acompanhou praticamente todas as poéticas visuais apresentadas pela revista sob a égide da Bossa Nova.

Decorrido apenas um mês da primeira reportagem Bossa Nova, a revista viu-se na necessidade de prestar contas junto aos leitores, explicando-lhes o estilo gráfico inovador, ainda que este não tenha atingido a revista como um todo. No exemplo mostrado abaixo, José Amádio procurou ser o mais didático e abrangente possível. Para tanto, mencionou o termo "nouvelle vague" como matriz externa; reiterou a brasilidade do vocábulo "bossa" e a maneira como ele havia sido apropriado por um grupo de jovens compositores que, dentre outras coisas, pretendiam fazer canções com letras "mais construtivas". A "bossa-nova do jornalismo", contudo, foi assumida como de inteira responsabilidade da revista em busca de novas formas de expressão, objetivando equiparar a linguagem jornalística à "evolução do Mundo".



Primeiro indício de que as reportagens de fato incomodaram os leitores, o editorial terminou concordando em que talvez elas espantassem um pouco, mas que, no fundo, mantinham os elementos essenciais, mudando apenas a forma de apresentação. Percebe-se que o editorial evitou tocar em questões e conceitos puramente estéticos que pudessem tornar difícil a compreensão para o público médio. Assim fazendo, reduziu os experimentos visuais a meras formas alternativas de representação, em certa medida depreciando-os.

Vários outros editoriais cuidaram de qualificar e explicar o novo tipo de jornalismo. Para tanto, fizeram-se aproximações com linguagens postas em prática na pintura, arquitetura e música; empregaram-se adjetivos como "paginações revolucionárias" e "sangue novo", além das idéias de evolução, velocidade e modernidade que, de resto, acompanhariam a sigla BN pelos anos seguintes. Um dos editoriais também deu conta de que a expressão, apesar de surgida no meio musical, tornara-se "usada (e abusada) em toda a imprensa brasileira".

Insistimos em afirmar que as paralelas se encontram no infinito para prestigiar o velho Einstein. Mas hoje elas estão se encontrando nas páginas 102 e 103 desta Revista. É um exemplo, com moça bonita e tudo, do que chamamos bossa-nova. Isso inclui paginações revolucionárias. Idéias novas. Sangue novo. Pois a pintura evoluiu. A arquitetura, a música, idem. Agora chegou a vez do jornalismo. O público da era atômica precisa de que a notícia chegue até ele, não digo a jato, mas com bom-gosto. (02/01/60, p.3)

◆ No setor da bossa-nova, Milton D'Avilla e Indalécio Wanderley apresentam uma Elizabeth Gasper como talvez jamais pudessem imaginá-la. Observem bem a paginação. Sangue novo no jornalismo, meus senhores. E, principalmente, idéias novas.

J. A.

◆ A bossa-nova de hoje envolve a professorinha Léa Chardelli, de Friburgo. Como vocês devem ter percebido, "O Cruzeiro" está fazendo escola de jornalismo. Bossa-Nova, expressão usada por um grupo de jovens que resolveu arejar e melhorar a música popular, hoje é expressão usada (e abusada) em toda a imprensa brasileira.

J. A.

Fragmentos dos editoriais de 30 de janeiro e 27 de fevereiro de 1960.

A preocupação em afirmar o estatuto e o perfil da revista foi recorrente ao longo de 1960 e seguiu tendência lançada já nos primeiros editoriais do período BN. Reiterou-se a grande variedade de assuntos, o internacionalismo (a intenção de "conter o mundo todo e estar no mundo inteiro"), a informação ágil (maneira de fazer jornalismo que se equiparava "às mais adiantadas do mundo"), a grande tiragem da edição internacional em língua espanhola etc.⁴ Tudo isso com o intuito de informar ao público o que ele estava comprando. (30/07/60, p.3)

Essas tentativas de autopromoção parecem soar um tanto redundantes, pois *O Cruzeiro* tinha um passado consolidado e era dona de significativa tradição no meio editorial. Não estava, de forma alguma, estreando no setor. Mas, levando-se em conta as dificuldades e crises internas que a revista atravessava, as atitudes de auto-afirmação e lançamento de novidades podem ser entendidas justamente como estratégias para manter e cativar os leitores num período de decadência. As tão propaladas novidades, a seu turno, não tardaram a causar certo incômodo. O editorial que anunciou uma das poéticas visuais, por exemplo, referiu-se a ela como "uma bossa nova capaz de azular os inimigos do movimento". (23/04/60, p.2) Pode-se ver que o texto foi lacônico, mas não escondeu um certo orgulho da revista em causar polêmica, mesmo que isto trouxesse uma dissidência no corpo de leitores e críticos.

Como se viu, a partir de 1957, José Amádio fez inimigos por causa da linha editorial que havia implantado, privilegiando o colunismo social e as matérias amenas, consideradas fúteis ou de pouca importância jornalística. Na sua segunda gestão, iniciada em fins de 1959, ao invés de refutar as acusações, o jornalista assumiu tais características abertamente, tanto que em pelo menos dois editoriais isto ficou muito claro. Num dos exemplos, com seu estilo telegráfico, fragmentado e bastante irônico, ele noticiou a existência de um concurso para escolher as atrizes mais bonitas de Hollywood. Como palavras finais, ele disse: "nós, que gostamos de futilidades, apresenta-

⁴ *O Cruzeiro Internacional* circulou entre abril de 1957 e setembro de 1965.

mos agora a relação, com fotografias". (16/04/60, p.3)

Pouco depois, o termo "futilidade" apareceu outra vez no início de um editorial relativamente longo que, de novo, chamava a atenção para a multiplicidade de assuntos, o caráter pioneiro e o pretendido internacionalismo de *O Cruzeiro*. Depois de vários auto-elogios, José Amádio perguntou ao leitor: "que desejariam mais por 15 pratas? A BB (Brigite Bardot)?" (04/06/60, p.3) Como se percebe, o tom coloquial e o diálogo íntimo com o leitor não raro sou deslegante, quem sabe até depreciativo, pondo em dúvida o valor e a integridade da publicação que o jornalista há tempos conduzia. Obviamente não há como sustentar que esta soltura e liberdade de expressão fossem absolutamente atípicas na imprensa daquela época. Mas não se encontraram similares ao longo da análise de outros números da revista, anteriores e posteriores ao período BN, e tampouco no acervo de revistas utilizadas para confronto.

Quanto às novas diagramações, para dirimir quaisquer dúvidas quanto à idéia original e ser o único depositário dos créditos, José Amádio utilizou-se de uma entrevista com Ary Barroso para deixar a questão bem clara. Dirigindo-se ao compositor, foi incisivo: "não sei o que pensa sobre a bossa-nova no jornalismo, nem quero saber porque o dono dessa jogada sou eu..." (23/07/60, p.18)

Carlos Estevão, pertencente à equipe de cartunistas (subordinado, portanto, de José Amádio), criticou a "mania Bossa Nova" por intermédio de uma interessante charge de página inteira publicada em 16 de julho do mesmo ano. A cena, organizada com toques surrealistas, fez alusão a pelo menos três matérias Bossa Nova recentes: as pegadas na parede remeteram ao "Panorama italiano visto do teto" (04/06/60, p.40-41), onde atores foram retratados como se andassem pelas paredes e teto de uma residência⁵; a colagem que forma a cabeça da mulher é paródia da reportagem BN "O gato e a moça" (19/12/59, p.26-33); enquanto que o balão de texto (de fato, um balão) utilizou

⁵ Esta reportagem qualificou os atores como bossanovistas, mas a diagramação seguiu moldes do foto-jornalismo tradicional. Por isso, ela não foi reproduzida neste estudo.

a alternância branco-preto tanto nas faixas quanto nas palavras, regra de composição obedecida em grande parte das diagramações Bossa Nova. Quanto à trama, por causa do estado de prostração da mulher diante da peculiar figura do gato que pairava sobre sua cabeça, o homem foi enfático: "mulher, você vem ou não vem dormir? Raios, se o Amádio não acaba com essa mania de bossa nova, vou terminar mudando de revista!" A charge parece criticar não apenas o absurdo (*non-sense*) contido em certas reportagens do período, mas principalmente os ambientes irreais (abstratos) e as colagens que estruturaram a maioria das novas diagramações.



Charge de Carlos Estevão.
O Cruzeiro, 16/07/60, p.111.

O desenho chama a atenção especialmente pela ameaça do personagem em mudar de revista caso a "mania Bossa Nova" do José Amádio tivesse prosseguimento. A ousadia do cartunista, portanto, tem duplo caráter. Primeiro, porque faz alusão à perda de leitores, assunto por si só extremamente delicado, já que põe em jogo a própria viabilidade comercial da empresa. Segundo, porque critica de forma bem direta o

diretor de redação, aquele que, em tese, seria responsável pelo teor de cada número da revista e pela coordenação da equipe de articulistas em torno de objetivos comuns. Ainda que não seja possível tirar conclusões a partir da charge no que diz respeito à empatia entre o desenhista e seu chefe, é sabido que naqueles anos o relacionamento entre José Amádio e parte de sua equipe não era harmonioso, o que contribuiu para que ocorressem muitas demissões e saída de profissionais de destaque. Quanto a Carlos Estevão, não foi possível determinar com exatidão a data de seu desligamento, mas pôde-se constatar que em março de 1963 ele já estreava na revista *Senhor*.

Mesmo com as críticas que parecem ter ocasionado e da relativa curta duração, as reportagens BN fixaram-se como marcos históricos dentro da própria revista. Em pelo menos dois momentos isto ficou bem claro. Quatro meses após o lançamento, por exemplo, um editorial inteiro foi dedicado à reportagem "A Moça e o Gato". Segundo os comentários, "faltou lógica, mas sobrou sucesso. Era o lançamento da bossa nova no jornalismo, movimento que muitos criticam, mas todos comentam." (02/04/60, p.3) Decorrido pouco mais de um ano, um editorial de página inteira prestou homenagem à Miss Brasil 61 que outrora havia participado de uma poética visual bossanovista. Essas auto-referências também podem ser interpretadas como estratégias para reerguer o semanário que, como já dito, estava num período de crises internas e constatava declínio nas vendas. Mesmo assim, a revista jamais se livrou do sentido de estranheza que sempre permeou tais reportagens e ela mesma admitia isso. Uma das últimas reportagens BN, por sinal, indiretamente confirmou o caráter enigmático e lúdico dos experimentos anteriores. Enfocando a atriz Tônia Carrero que dialogava com suas próprias imagens, a matéria concluiu que Tônia e a Bossa Nova "havam se entendido muito bem", diferindo, portanto, das demais reportagens BN, em geral carentes de lógica e sentido, segundo o próprio julgamento de *O Cruzeiro*. (10/12/60, p.110)

A auto-referência mais importante ocorreu no mês de junho. Sem título ou assinatura, a matéria fez uma grande retrospectiva das experiências visuais já publi-

cadras. Na página dupla inicial foram apresentadas miniaturas de algumas reportagens anteriores. Em adição, foi anexada grande quantidade de recortes de outras publicações mostrando a marca Bossa Nova sendo empregada para qualificar eventos esportivos, literários, políticos, jurídicos, cinematográficos e imobiliários (além de outros assuntos cuja montagem prejudicou a leitura). As duas páginas que se seguiram, contendo texto relativamente longo, reproduziram estilos de diagramação já usados em reportagens BN, tais como alto-contraste, planos uniformes, esquematização e caixas de texto diferenciadas.



Matéria retrospectiva sem indicação dos autores. (*O Cruzeiro*, 11/06/60, p.90-93)

O texto introdutório começou a explicar o jornalismo Bossa Nova com termos verificados já nos primeiros editoriais de José Amádio. Frisou que a notícia e as fotos eram as mesmas e que, portanto, a mudança estava apenas na apresentação. Em seguida, pela primeira vez, fez-se referência ao delicado artesanato envolvido na produção das reportagens. De acordo com o texto, a oficina pedia prazos mais dilatados, Milton d'Ávila gastava "tutano" para paginar, Indalécio Wanderley⁶ se desidratava para fotografar e Oswaldo Campos, chefe da composição, sofria para "harmonizar tipos de famílias até então inimigos", numa verdadeira batalha tipográfica.

Vale lembrar que a nova linguagem jornalística era criticada justamente por privilegiar assuntos amenos (fúteis), representados por imagens feitas em estúdio e tarefas de prancheta, em detrimento da grande reportagem ao ar livre. Ao citar parte da equipe envolvida⁷ e o árduo trabalho, a matéria procurou valorizar as realizações, situando-as no momento histórico e dotando-as de significados próprios.

O corpo da matéria se estruturou ao longo de seis partes com claro perfil didático, cada qual precedida de título próprio. Em "Da teoria e de uma improvável explicação", a Bossa Nova foi definida como um estado de espírito que adentrou muitos domínios (jornalismo, esportes, música, comércio etc.) com o objetivo de mostrar coisas velhas de um jeito nunca antes imaginado. Antigos "alfarrábios" foram passados a limpo, fazendo com que tudo parecesse novo e surpreendente.

A parte seguinte, intitulada "Do seu rápido sucesso", concordou em que a marca BN havia nascido na música popular. Contudo, deu-se crédito exclusivo à revista pela popularização do termo, iniciativa que permitiu sua rápida exportação aos mais variados campos, com a intensidade de uma "epidemia de sarampo". Minucioso ao relacionar exemplos, o texto mencionou campos de conhecimento até então não referi-

⁶ José Amádio e Indalécio Wanderley (o "fotógrafo das misses" como era conhecido) atuavam juntos desde 1952, sempre à busca de belas mulheres e cenas inovadoras. Procuravam oferecer, ainda, um novo padrão de visualidade, mais criativo e solto, baseado em reportagens descompromissadas, sobre o cotidiano e pessoas bonitas.

⁷ Ao final deste sub-capítulo há informações mais detalhadas sobre a equipe envolvida nas paginações bossanovistas.

dos, descrevendo a inserção da marca BN na prática do ensino, na pintura e na física nuclear com a descoberta de uma insólita "partícula bossa nova". (p.92)

Com o mesmo tom poético e descompromissado, a BN também foi definida em termos "Do gênero, do número e do grau". Usando como referência a própria revista, considerou-se que a mulher era o material de primeira ordem para a Bossa Nova, por isso, em termos de gênero, ela era feminina. Contudo, se era sobretudo mulher, não era apenas mulher. Por isso, foi dada uma curiosa lista de exemplos para apoiar a idéia:

É paginação de revista, jeito de vender utensílios, rouquidão para cantar samba devagar e baixinho, esquema de fazer gol em campo de futebol, decisão de construir uma nova Capital, ação de assistência social da Igreja, mesa de boate formada só por homens, guinada na orientação política da UDN, lançamento de livro com bolo e madrinha, debate judiciário sem citação de leis, propaganda na TV, sei lá que mais! Bossa Nova, quanto ao número, é, por conseguinte, inumerável. (11/06/60, p.93)

A parte intitulada "Da relação com ela" levou em conta a repercussão do movimento e o incômodo que causou. O jornalista de pronto se defendeu dizendo que aquele era o preço a pagar pelo êxito e pela vitória. Numa curiosa mescla de elogio e autodepreciação, ele admitiu que era natural que falassem mal da bossa nova; que muitos não quisessem levá-la a sério, mas que isso não era problema, pois ele próprio não a levava a sério. Além do mais, apesar dessa incompatibilidade entre a Bossa Nova e os "bem-pensantes", como ele definiu, mesmo os sérios ficavam à espera de uma nova aparição BN, "como se fosse a manifestação de uma deusa, mulher fatal..." Quem haveria de resistir-lhe? Outra vez, a idéia foi de que o caráter informativo do jornalismo esteve temporariamente suspenso. Em seu lugar, e com sutileza, permitiu-se ao leitor o exercício de uma apreciação puramente estética, elevada ao "plano dos deuses" e, portanto, irresistível.

De volta a um terreno bem pragmático, e para que o leitor fizesse a constatação dos fatos, foi-lhe sugerido abrir os jornais, ouvir rádio, assistir à TV, prestar atenção aos advogados, comparecer às exposições de arte, ficar atento aos lançamentos de

livros, observar as jogadas do Flamengo, ouvir os últimos sambas com cuidado e tantas outras coisas que, por si só, já evidenciavam que o momento estava repleto de Bossa Nova. Sob o título "Da documentação necessária", foram arroladas todas essas evidências, numa estratégia do jornalista em mostrar que *O Cruzeiro* estava realmente sintonizada com o que corria à sua volta e não fazia mais do que agir de acordo com as tendências da época.

A cartilha explicativa da Bossa Nova terminou com um breve parágrafo em linguagem não menos poética intitulado "Da conclusão suficiente". Nele, a Bossa Nova foi definida como um vale-tudo na imprensa. Por isso, com elogios ou críticas, o importante era que continuassem a falar dela. Aqui, foi recorrente e inequívoca a vontade de chamar atenção, independentemente dos recursos utilizados para tanto.

Os periódicos arriscam uma sutil aproximação ao campo da historiografia quando lançam edições especiais que concentram e aprofundam apenas um tema, ou edições que comemoram os feitos da publicação ao longo do tempo. Neste segundo caso geralmente são retomados, em sua globalidade, assuntos de relevância social que tenham sido acompanhados de perto e seu desenrolar é então esmiuçado o quanto possível. Em ambas as situações, pode-se dizer que o periódico adentra um campo intermediário, mesmo que muito tênue, entre atualidade e história. Como quer Maurice Mouillaud, atinge-se "uma atualidade de segundo grau".⁸ Além disso, a coleção é salva do esquecimento, ganhando horizontalidade temporal. Espécie variante desse artifício auto-referente deu-se com o tipo de manifesto na certa liderado por José Amádio e que buscou retomar todas as reportagens Bossa Nova publicadas até ali. Apesar de lançada em edição regular, a matéria propôs uma reavaliação do movimento e cuidou de explicar ao leitor a natureza e a razão de algumas mudanças na paginação.

Em seus textos, José Amádio qualificou a BN como sendo exclusividade do periódico e uma forma de colocar o leitor em contato mais íntimo com o tempo presen-

⁸ MOUILLAUD, op.cit., p.79.

te, isto é, com o "momento bossa nova" que pairava no ar. Pelo que se depreende do discurso, coube à revista detectar os indícios desse momento e traduzi-lo graficamente. Eminentemente visual, a BN quebrou os padrões da reportagem diminuindo seu componente verossímil e injetando dúvidas e pluralidade de sentidos, causando estranhamento no leitor. Inovadoras e, portanto, aumentadas em sua carga informacional, as experiências tornaram-se menos suscetíveis de ser prontamente decifradas. Acredita-se que a revista utilizou esta "mais-valia" da informação⁹, esse efeito de segredo, para tentar fortalecer-se e sobrepujar a concorrência. É sintomático, portanto, que mesmo explicando suas intenções e ensinando ao leitor a encarar as novas paginações como coisas "naturais", não se fizeram paralelos diretos com os produtos das vanguardas artísticas mais recentes e tampouco com inovações instituídas por outros periódicos. Essa "omissão", provavelmente deliberada, fez manter o ineditismo das experiências e o enigma nelas embutido.

Em princípio auto-suficientes, cada número do periódico era dotado de considerável independência, não exigindo que o leitor recorresse à coleção como um todo para a apreensão dos conteúdos individuais.¹⁰ As paginações Bossa Nova, contudo, tornaram-se periódicas, ao estilo dos capítulos de uma narrativa, fazendo fechar a seqüência em torno de si. Se outras seções da revista também podem ser teoricamente agrupadas sob um viés semelhante, como as páginas de humor e os contos e novelas que se encadearam ao longo das décadas, as peculiaridades fixadas pela BN foram a relativa curta duração (pouco mais de um ano), o enfoque quase exclusivo a misses e atrizes do teatro de revista e a surpreendente pesquisa formal a que foi submetida a diagramação, propiciando grande homogeneidade ao discurso e a fixação de uma linguagem visual específica.

Tanto a recorrência à sigla BN quanto as novas paginações exploraram princi-

⁹ Idem, p.81.

¹⁰ Idem, p.173.

palmente o caráter anormal da informação para, em torno dele, fazer surgir a idéia de conjunto e, por fim, categoria. As notícias (ou os novos formatos da notícia, no caso das paginações) se engendraram numa trama que, aos poucos, tentaram reforçar e sedimentar uma espécie de marca registrada da revista. Os meios (no caso, as notícias) justificaram os fins, deixando às claras as etapas de seleção, recorte, qualificação e construção da narrativa segundo um esquema pré-determinado. Sempre houve o dado real como referente externo, mas o nível de manipulação entre ele e o "produto" final impresso tornou-se considerável. Por isso, é lícita a afirmação de que os "valores-notícia" não decorreram do fato em si, "mas das circunstâncias e exigências do trabalho jornalístico".¹¹ Neste campo em que a notícia é negociada internamente ao periódico, a subjetividade dos jornalistas tem presença inequívoca e marca a notícia com um toque de arbitrariedade. A constatação é extensível à atividade noticiosa como um todo, mas especialmente notória no caso da BN de *O Cruzeiro*, pois, nela, o acontecimento esteve muito mais na forma de apresentar a reportagem do que no evento (assunto) ao qual se referia.

Comparadas ao modelo de fotorreportagem mais típico, as ousadias de *O Cruzeiro* ganharam sentido de impasse e ruptura. Para ilustrar a quebra, torna-se útil a revisão de alguns princípios básicos da linguagem fotojornalística. Se nas décadas anteriores as imagens assumiram discursos razoavelmente autônomos, não chegaram, evidentemente, a ganhar independência absoluta. Apesar de sua autonomia icônica, elas ainda precisavam do texto ou da legenda para ser contextualizadas.¹² Na verdade, o que ocorreu foi uma elaboração formal e conceitual, tornando a relação foto-legenda-texto muito mais complexa, definida pela montagem, justaposição e articulação dos

¹¹ MOTTA (Luiz Gonzaga), op.cit., p.309.

¹² Os elementos da fotografia (enquadramento, recorte, ampliação, definição, foco, cor, superfície, linha, volume e luz) agem em bloco e se relacionam no espaço, fazendo surgir estruturas que se estabelecem dentro de um sentido não-linear. Por isso, definida como apenas uma das várias maneiras de se olhar determinado objeto, a fotografia tem uma natureza essencialmente polissêmica. O texto verbal, por sua vez, obedece a relações sintáticas lineares, regras e controles determinados pela cultura, permitindo-lhe transmitir suficiente objetividade informativa. No contexto do fotojornalismo, o texto acrescentava um saber à imagem, orientava sua percepção e enfatizava-lhe determinados aspectos.

três elementos, sem no entanto desfazer suas maneiras específicas de lidar com os temas. Isto é, a foto ainda dependia do apoio das legendas e textos para ser perfeitamente assimilada. O parâmetro verbal, por sua vez, passou a manter uma nova relação com a imagem, deixando de ter exclusividade na construção do discurso jornalístico e teve, conseqüentemente, modificados seu conteúdo e dimensão física. Com a progressiva diminuição do espaço para textos, não raro estes pareceram ocupar o vão que sobrava entre as fotografias. Isto é compreensível, pois se o desenho das páginas privilegiava a visualidade, era natural que os espaços fossem bem disputados, restringindo as partes escritas ou fragmentando-as.

Naquele estatuto conferido às fotografias, mostrou-se com clareza a dicotomia envolvida no ato fotográfico: de um lado, o elogio da foto em sua vinculação estreita com a realidade empírica (registro documental, comprovação, memória etc); de outro, a explicitação do ato fotográfico como uma manipulação consciente, dirigida à construção de um espaço representacional "que registra de forma singular os fatos, num ato de reinstauração e retomada do cotidiano".¹³ *O Cruzeiro* tinha plena consciência dessa manipulação das imagens, tanto que os esforços pela educação visual do leitor se transformaram em verdadeiros projetos editoriais, estendendo-se dos anos 40 até o período Bossa Nova, como se viu pelos textos de José Amádio.

A consulta a exemplares dos anos 50 evidenciou que o conceito de fotorreportagem era aplicado com soltura e denotava forte busca pela originalidade no desenho das páginas e no emprego de imagens expressivas e significativas. No entanto, isto geralmente era feito por meio de formas tradicionais de diagramação, baseadas em blocos retangulares justapostos e estáticos em seu conjunto, propiciando a leitura linear, orientada da esquerda para a direita. A ânsia em publicar o maior número possível de imagens e a tentativa de aproveitar cada centímetro quadrado da página normalmente resultava num todo confuso e visualmente poluído. Ainda que não tenha sido possí-

¹³ PEREGRINO, op.cit., p.104.

vel verificar uma quantidade muito expressiva de exemplares antigos, a consulta aos diversos estudos acerca das revistas ilustradas, e sobre *O Cruzeiro* em especial, serviram como apoio à constatação de que o desenvolvimento da fotorreportagem não chegou a propor quebras muito radicais na diagramação (pelo menos não com a intensidade praticada pelas publicações das vanguardas concretistas e futuristas do início do século). Além do mais, é preciso considerar que as revistas "magazine" tinham grande compromisso com a informação, lazer e consumo. Evitavam, portanto, incomodar o leitor, ou forçá-lo a mudar hábitos de leitura longamente cristalizados. Por isso, quando o faziam, tratavam de explicar-se de imediato.

Analisando-se as experiências visuais do período Bossa Nova, constata-se que elas receberam tratamento semelhante ao de muitas fotorreportagens tradicionais. Ou seja, ocuparam lugar privilegiado dentro de cada número da revista, jamais dividindo o espaço da página com propagandas ou outras matérias; os designers ficaram totalmente livres para montar os elementos gráficos que comporiam cada peça, propiciando grande unidade formal ao conjunto; utilizaram-se as seqüências fotográficas no intuito de recompor o movimento e compensar o caráter estático da página impressa; usou-se o instantâneo fotográfico para congelar o movimento, revelar dimensões ocultas aos nossos olhos e realizar operações analíticas sobre o objeto. Tampouco se deve esquecer que as fotografias desde há muito já ocupavam lugar de destaque na publicação, às vezes assumindo o lugar dos próprios objetos, como ocorria nas seções "Fototeste" e "Um fato em foco" nas quais as imagens fotográficas geralmente bastavam. Apesar das várias permanências, a Bossa Nova de *O Cruzeiro* foi criticada e teve fim prematuro talvez porque tenha transgredido algumas regras muito caras à linguagem do jornalismo ilustrado, como segue.

As experiências do período BN foram bastante ousadas ao conferir às fotografias e à diagramação significados em si mesmas, diminuindo consideravelmente a subordinação às legendas. Em outras palavras, pensadas como elementos pictóricos uni-

tários e livres do compromisso de reportar fatos, as novas "reportagens" forneceram grande autonomia às imagens. Relativizando a necessidade de se remeterem a eventos e espaços externos, cada matéria ficou encerrada em si própria. A busca pelo visual inédito quebrou os parâmetros da contigüidade e previsibilidade normais e desejáveis do fotojornalismo. Em lugar disso, elevou-se o caráter poético e sugestivo, concentrando-os na pura visualidade de cada nova página.

Mesmo quando o espaço tipográfico igualou-se em tamanho com as imagens, ambos elementos se interpenetraram de tal maneira que não mais se pôde dizer em que ponto terminava um e começava o outro. Em adição, o "crescendo" de algumas legendas, a tipografia inovadora ou sua disposição não usual contribuíram para enfraquecer o sentido lógico e linear que, de toda maneira, os textos ainda mantinham. Além disso, sua considerável redução, a dificuldade de leitura, bem como a superficialidade (ou futilidade) da informação fez com que os textos de fato sobrassem. Por isso, com o advento da Bossa Nova de *O Cruzeiro* talvez se possa concordar em que, finalmente, a imagem dominou o texto de forma mais caracterizada.

As iniciativas de José Amádio explicitaram a construção envolvida na foto de imprensa, levando as tarefas de recorte, montagem e colagem às últimas conseqüências.¹⁴ Isto significou um forte contraponto à veracidade documental que, ao menos em princípio, deveria envolver a produção da fotografia no contexto de uma reportagem. Pode-se até dizer que as experiências BN se configuraram como anti-reportagens, pois, entre outras características peculiares, as personagens enfocadas estiveram inseridas em ambientes pensados graficamente, sem referenciais externos a si mesmos. Se diversos fatores já contribuíam para questionar a verossimilhança do fotojornalismo praticado por *O Cruzeiro*, com a Bossa Nova tal sentimento encontrou seu paroxismo. A

¹⁴ Helouise Costa (1998b:97) resumiu este ponto dizendo que "a partir do momento que o fotógrafo de imprensa incorporou os procedimentos de desconstrução do código fotográfico de herança modernista ele assimilou também o entendimento do processo de construção da imagem fotográfica". Assim, o fotojornalismo, "que até então colocava-se apenas como ilustração", afirmou-se também como resultado de uma elaboração conceitual. Não cuidava mais de registrar o real, mas de ativamente construí-lo. A Bossa Nova no jornalismo mostrou isso mu ito bem.

manipulação também reforçou o viés autoral de cada exemplo, da mesma forma como permitiu o surgimento de visões de mundo bem particulares, ideologicamente construídas. Além disso, consideradas fenômenos estéticos, as paginações Bossa Nova permitiram sua discussão para além do âmbito estritamente jornalístico.

Se, ao buscar a informação objetiva, a imprensa comercial empregou a fotomontagem e a criatividade com muitas reservas, no período de José Amádio isso foi feito abertamente. Entretanto, segundo raciocínio de Helouise Costa (em tese que analisa o trabalho do fotógrafo Jean Manzon), a atenção não deve se voltar à ausência ou presença da manipulação como critério de valor em si. O importante a considerar é que as diagramações Bossa Nova foram emblemáticas de uma certa visão de mundo, partes constitutivas de um contexto maior, um imaginário, e se propagaram por intermédio das páginas de uma revista de tiragem e penetração muito consideráveis para a época. Assim, *O Cruzeiro* atuou não como mero reflexo de tendências estéticas ou ideológicas. Ela foi, acima de tudo, amplificadora de um movimento cultural mais amplo e difuso.¹⁵

As paginações inovadoras aqui abordadas representaram um ponto de inflexão na sua linguagem específica e realizaram a síntese de mudanças que, esparsamente, já se faziam presentes. As tendências verificadas na propaganda, por exemplo, há muito já haviam demonstrado a preferência por formas estilizadas, visuais simplificados e textos menos retóricos, dando vazão a peças de leitura mais direta, sensual e envolvente. Tal movimento em busca da objetividade na comunicação veio à tona nas economias centrais e no Brasil de maneira quase simultânea, num grande e internacionalizado compromisso com o essencial. O uso dos espaços vazios como dados estruturais fizeram parte dessa estratégia mais ampla para conter a poluição visual e o excesso de informações (não raro de naturezas diferentes) concentradas numa mesma página. Assim fazendo, deu-se maior significado à informação ou ao tema, acentuando-lhe a ênfase e,

¹⁵ COSTA (1998b), op. cit., p.263-276.

assim, explicitando ainda mais o recorte.

O largo emprego de fotografias sangradas, isto é, ocupando o maior espaço possível e livres da moldura, também foram importantes itens de limpeza visual e mudança de ritmo. Neste aspecto, Jean Manzon foi um dos pioneiros e usou o recurso com largueza. Além de homogeneizar o campo visual, enaltecer a arte do fotógrafo, provocar impacto e cativar o leitor, as imagens sangradas eram justamente o oposto à forte predileção de *O Cruzeiro* em publicar dezenas de pequenas fotos justapostas, ao estilo "coleção de selos", cuja observação ficava especialmente prejudicada quando a impressão era de má qualidade. Mas, se no período Bossa Nova as grandes imagens já eram corriqueiras, não significaram em absoluto a abolição de diagramações passadistas, pois naquele momento de inflexão, várias linguagens visuais coexistiam.

Por tudo isso, é compreensível que o leitor habituado a pagar por um semanário denso de informações tenha estranhado as propostas inovadoras, provavelmente considerando-as puro desperdício de espaço e lacuna informativa. Outro detalhe que vale a pena destacar é justamente a ousadia em publicarem-se experimentos formais que ocupavam considerável espaço (e não tinham compromissos muito fortes com o dado objetivo) numa época de dificuldades financeiras, debandada de anunciantes e perda de profissionais de renome, o que sugere um certo despotismo e identifica a ampla liberdade de ação de José Amádio.

Neste aspecto, ao ser questionada sobre a reação que as paginações bossanovistas causaram em Assis Chateaubriand, a esposa de José Amádio, Vicky Adler, disse que elas colocaram "O Velho" em polvorosa.¹⁶ Contudo, acrescentou que o relacionamento entre o jornalista e o líder dos Diários Associados era de respeito mútuo e que Assis Chateaubriand jamais interferia nas inovações propostas por José Amádio. Quanto à receptividade dos leitores com relação às paginações Bossa Nova, a opinião de Vicky foi de que estes por certo gostavam das novidades, "pois o constante aumento

¹⁶ Vicky Adler, segunda esposa de José Amádio, foi entrevistada via *e-mail* em abril de 2001.

na vendagem da revista demonstrava isso". Percebe-se que a entrevistada se refere ao período de auge do semanário, que se estendeu até 1960, aproximadamente. Esqueceu-se, no entanto, que as reformas gráficas lideradas por seu falecido esposo não puderam evitar o forte declínio que se daria nos anos seguintes.

Dentre todas as vinte e sete reportagens bossanovistas coletadas, apenas seis não fixaram as autorias. As demais foram executadas por nomes já consagrados dentro da revista. O fotógrafo Indalécio Wanderley, por exemplo, foi o mais assíduo, participando em dezesseis reportagens. Contratado por *O Cruzeiro* em 1950, Indalécio formou dupla com vários destacados repórteres, como Ubiratan de Lemos, Milton D'Ávila e José Amádio. Dada sua experiência no setor, notabilizou-se como o "fotógrafo das misses" e teve o privilégio de fotografar mulheres de grande evidência, como Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe. Também foi responsável por inúmeras capas da revista, tornando-se bastante popular. Desde 1952 já atuava em dupla com José Amádio, explorando equipamentos modernos e abordagens inovadoras.

O repórter Milton D'Ávila também teve participação expressiva, assinando onze reportagens. Já em 1950, ele se destacava na redação, ladeado por Accioly Netto e José Amádio.¹⁷ Ao longo dessa década, Milton ocupou o cargo de chefe da seção de paginação, o que provavelmente explique a frequência com que seu nome apareceu nas experiências BN.

Orlandino Rocha contribuiu em cinco reportagens. Também conhecido como "Betty", era um "misto de repórter e contínuo", servindo José Amádio sempre que houvesse necessidade, não importando a hora ou local. Por isso era considerado um dos "espiões" de Amádio.¹⁸

Dentre todos os repórteres envolvidos, Ary Vasconcelos era aquele com mais implicações no meio musical, tendo escrito um livro considerado clássico: *Panorama*

¹⁷ CARVALHO, op.cit., p.171 e 243.

¹⁸ Idem, p.234 e 235.

da música popular brasileira. Começou a trabalhar com José Amádio já em 1948. Alternou-se com Fernando Lobo na coluna "Background" sobre música popular, mas também escreveu sobre jazz ao longo da seção "Aqui, jazz". Além disso, costumava fazer grandes reportagens na área cultural.¹⁹ No período Bossa Nova, contribuiu em quatro reportagens de formato inovador.

Ubiratan de Lemos, o último repórter que merece destaque pelo número de participações, num total de três, foi um dos parceiros mais constantes do fotógrafo Indalécio Wanderley. Destacado membro do "esquadrão de ouro", como passou a ser conhecido o grupo de elite da reportagem de *O Cruzeiro*, Ubiratan ganhou o primeiro lugar do Prêmio Esso de Jornalismo, em 1955, com reportagem sobre retirantes nordestinos. No início dos anos 70, ele ainda trabalhava na revista, ocupando o cargo de chefe de reportagem. Em 1972, assim como tantos outros profissionais, Ubiratan estava fortemente envolvido com manobras internas que privilegiavam as matérias pagas, garantindo aos repórteres ganhos bastante elevados.²⁰

Outros repórteres, fotógrafos e ilustradores deram contribuições eventuais às paginações Bossa Nova. Pedro Lima, colaborador veterano de *O Cruzeiro*, ligado ao cinema e amigo íntimo de Assis Chateaubriand, foi um deles, mas esteve em apenas uma reportagem. Os demais foram nomes em menor evidência, como Álvares da Silva, Eurilo Duarte e os fotógrafos Antonio Rudge e Jean Solari, cada um envolvido com uma ou duas reportagens BN, no máximo.²¹

Analisando-se os nomes que participaram das matérias bossanovistas, percebe-se que os três mais assíduos (Indalécio Wanderley, Milton D'Ávila e Orlandino Rocha) conviviam e atuavam com José Amádio já de longa data, ou eram seus "ime-

¹⁹ Idem, p.56 e 234.

²⁰ Idem, p.244, 326 e 522.

²¹ Ao longo desta pesquisa, tentou-se fazer contato com os principais jornalistas mencionados. Para tanto, recorreu-se à Associação Brasileira de Imprensa, ao Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro, ao programa Observatório da Imprensa, a páginas da internet, a listas telefônicas e a alguns autores de obras aqui utilizadas como referência. Por seu intermédio descobriu-se que Indalécio Wanderley e Ary Vasconcelos já morreram. Quanto a Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Ubiratan de Lemos, infelizmente não se encontraram informações que pudessem viabilizar entrevistas.

diatos". Eram, por isso, jornalistas que comungavam de suas iniciativas. Os demais, ou tinham fortes interesses no meio artístico, como Ary Vanconcelos, ou já eram profissionais experientes, como Ubiratan de Lemos, grande parceiro de Indalécio Wanderley, que por sua vez era diretamente implicado nos novos desenhos gráficos. Pelo menos aqueles de maior participação já pertenciam à equipe de José Amádio quando este propôs a reforma visual, não obstante suas várias "especialidades" e múltiplas formas de atuação.

José Amádio, portanto, fez uso dos profissionais que lhe eram mais próximos e experientes, garantindo, desta maneira, que o espírito das novas diagramações fosse respeitado e mantido. Neste ponto, o voluntarismo de José Amádio merece uma relativização, pois mesmo que tenha sido o incentivador das inovações gráficas não era ele quem as executava, estando provavelmente aberto a idéias e sugestões de seus subordinados. Porém, a quantidade de pessoas envolvidas na realização das matérias não parece ter suscitado problemas quanto à autoria da idéia original, pois José Amádio havia tomado esta providência, declarando-se o "pai" da Bossa Nova jornalística desde o seu início, como já ressaltado anteriormente.

Intercâmbios e influências

O jornalismo ilustrado e *O Cruzeiro*, em especial, não só recebiam influências externas quanto à linguagem e desenho das páginas como também reproduziam matérias, dados e imagens extraídos de outros veículos (às vezes sem ao menos mencionar a fonte). Sintomas de um fenômeno mais profundo e abrangente, os meios de comunicação de massa fizeram com que o trânsito internacional das formas simbólicas, cada vez mais intenso, se consolidasse como fato inquestionável, tornando praticamente impossível a eleição de manifestações regionais puras. Igualmente difícil às vezes se tornava afirmar com precisão o veículo que se adiantou em apresentar certa matéria, estilo ou dado visual.

Como exemplifica Helouise Costa²², a conhecida página intitulada "As garotas", inaugurada em abril de 1938 e assinada por Alceu Penna, baseava-se na "Gibson Girls" do *The Saturday Evening Post*, com adaptações para o gosto do público brasileiro. Ao passo que o não menos famoso "Amigo da onça" foi adaptação do personagem argentino "El inimigo del hombre", veiculado em Buenos Aires pelo jornal *Notícias Gráficas*. Nesta tendência a apropriações, muitas vezes indébitas, a própria dupla David Nasser & Jean Manzon fez diversas adaptações de reportagens originalmente publicadas na revista *Life*, cujo modelo passou a influir diretamente em *O Cruzeiro* principalmente no limiar dos anos 50. Período, aliás, em que Accioly Netto e Alceu Penna estagiaram por quatro meses não apenas na *Life*, mas também em sua congênera *Look*, intensificando a troca de influências.²³

²² COSTA (1998b), op. cit., p.118.

²³ *Life* foi criada em 1936 e até 1972 manteve periodicidade semanal. Entre 1973 e 1978 ela perdeu a regularidade para, a partir de 1979, tornar-se mensal. (Dados obtidos em *Life*, dezembro de 1996, edição especial contendo um histórico da revista) Em 1999, *Life* encerrou as atividades, mas continua sendo publicada esporadicamente, na forma de livro e sobre temas especiais.

Consultas a exemplares da revista *Life* entre 1959 e 1963 de fato evidenciaram alguns diálogos com as congêneres brasileiras, dos quais destacam-se, aqui, três exemplos. Em 19 de dezembro de 1959, *O Cruzeiro* publicou a reportagem Bossa Nova intitulada "O Gato e a moça", da qual fez parte uma fotografia de página dupla com olhos femininos em close. Quatro meses depois, *Life* apresentou diagramação e conceito semelhantes, então empregados numa propaganda de cosméticos. A matéria publicada por *O Cruzeiro* em 04 de junho de 1960, intitulada "Panorama italiano visto do teto" (já citada anteriormente), recebeu, dois meses depois, uma versão muito parecida em *Life*, na qual um misto de reportagem e propaganda divulgava moradias mais baratas do que as convencionais. No terceiro caso, verificado no número de 24 de outubro do mesmo ano, a revista norte-americana reproduziu matéria anteriormente publicada em *Manchete*, a respeito de um garoto da periferia de São Paulo que, a duras penas, tentava evitar que seu cão fosse capturado pela carrocinha.²⁴ *Life* mencionou a fonte e o autor das fotografias. O que interessa frisar nestes três exemplos é que o sentido da influência se inverteu, indício de que as revistas brasileiras não apenas se apropriavam de idéias ou matérias externas, mas também influenciavam e serviam como fonte. Apesar da impossibilidade em se fazer aqui uma análise quantitativa mais precisa, pode-se afirmar que as trocas eram mútuas, ou seja, ocorriam em ambos os sentidos.

No período verificado, *Life* deu prosseguimento à já tradicional apresentação de eventos fotográficos lúdicos, flagrantes, truques, distorções e ângulos inusitados, cuidando de explicar a intenção e a técnica empregada. Tais assuntos eram explorados na seção "Speaking of pictures", ao passo que *O Cruzeiro* podia apresentar eventos similares por meio das seções "O impossível acontece", "Um fato em foco" ou "Fototeste". Não havia, portanto, um lugar exclusivo. Mesmo assim, as preocupações didáticas se faziam presentes. Em termos formais, ambas as revistas mantinham estas seções

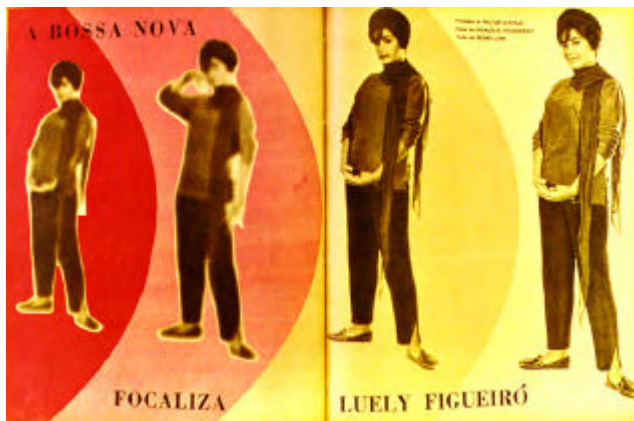
²⁴ Esta reportagem, verificada em *Manchete* de 12/12/59, páginas 102-103, circulou internacionalmente, sendo reproduzida em *Life* e *Paris Match*.

sob um estilo de diagramação bastante usual, isto é, baseado em fotos retangulares e legendas isoladas. Em *Life*, apenas uma dessas reportagens não respeitou esta regra. Publicada em 31 de outubro de 1960, sobre a festa de Halloween, o exemplo fugiu ao padrão linear tradicional e mostrou fotos em posição oblíqua, distorcidas, explicitando movimento e quase sem legendas. Cabe ressaltar que *O Cruzeiro* e *Life* mantiveram posturas bem diferentes com relação às capas. Enquanto a primeira praticamente se limitava a apresentar fotos de belas mulheres, *Life* era mais flexível, podendo se deter em qualquer outro tema.

Quanto às paginações Bossa Nova, a primeira consideração é de que não se encontraram experiências semelhantes na revista *Life* do período 1959-1963. Mencionada antes, a única reportagem que fugiu ao modelo tradicional foi aquela sobre a festa de Halloween, mas ela em nada se aproximou das inovações colocadas por José Amádio, pois em lugar de figuras geométricas e alto-contraste, *Life* privilegiou a cor e o expressionismo das formas humanas deformadas por efeitos ópticos.

Manchete, que continuava sendo a maior concorrente de *O Cruzeiro*, também não propôs grandes inovações formais no período Bossa Nova.²⁵ Apesar do apoio restrito a JK e o ímpeto renovador que pairava no ar, o semanário manteve o estilo *magazine* tradicional, baseado na grande quantidade de fotografias em diálogo com caixas de texto retangulares. É certo que *Manchete* já manipulava os espaços vazios com bastante liberdade, mas não o fez de maneira radical. Publicou, ainda, várias reportagens enfocando atrizes e vedetes que foram assuntos principais na Bossa Nova de *O Cruzeiro*. Porém, o conceito visual ateu-se ao modelo de fotorreportagem usual, como se vê na página seguinte.

²⁵ *Manchete* começou a circular em abril de 1952, por iniciativa de Adolpho Bloch, dividindo o espaço até ali monopolizado por *O Cruzeiro*. A concorrência tornou-se mais acirrada quando *Manchete* investiu em seu parque gráfico, em 1956, reformulou a paginação e iniciou a contratação dos melhores profissionais, alguns egressos de *O Cruzeiro*.



Assuntos abordados pela revista *Manchete* (07/10/61, p.50-51 e 02/12/61, p.87). Embaixador, seus correspondentes em *O Cruzeiro*, assinados por Milton D'Ávila, Pedro Lima, Eurilo Duarte e fotos de Indalécio Wanderley (02/07/60, p.100-101, e 30/01/60, p.111).

No âmbito dos jornais diários, o final dos anos 50 e início dos 60 foi rico em intercâmbios e estágios, levando grandes jornalistas brasileiros a fixarem residência temporária nos EUA com objetivo de se colocarem a par das tendências internacionais. Foi deste período a tendência ao texto mais conciso e às diagramações racionalizadas, resultando em páginas de aspecto limpo, com maior exploração dos espaços em branco. Contudo, muito mais do que simples importação de modelos, o jornalismo nacional também deu provas de competência e criatividade, muitas vezes permitindo o surgimento de soluções gráficas próprias.²⁶

²⁶ SILVA, Carlos Eduardo Lins. *O adiantado da hora. A influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Summus, 1991.

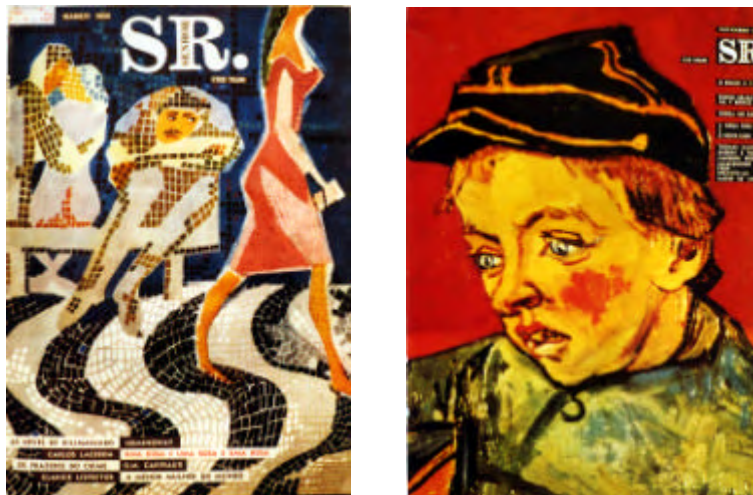


Capa e texto do "Manifesto Neoconcreto", publicado no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, em 22 de março de 1959. A diagramação coube ao artista plástico Amílcar de Castro e o texto ao poeta Ferreira Gullar. (Fonte: BRITO, 1985:11-13)

Em 1956, teve início a reforma gráfica no *Jornal do Brasil*. Dois anos depois, criou-se o *Suplemento Dominical*, abrindo uma época de grande experimentação que se estenderia pelo menos até abril de 1961. Nesse período, o *Jornal do Brasil* contratou o artista plástico Amílcar de Castro que ficou encarregado da renovação gráfica. Imbuído de forte espírito concretista, Amílcar arejou os espaços do jornal, retirou os fios e molduras que separavam as matérias e promoveu uma paginação limpa, austera e direta. Apesar da técnica de redação também ter sofrido mudanças de acordo com a prática estadunidense, a reforma gráfica foi mais importante pela sua originalidade. Não por acaso, o *Suplemento Dominical* logo se tornou veículo das experiências concretas e neoconcretas. A reforma implantada no JB deixou bem clara a grande importância do design gráfico em qualquer meio impresso cuja tarefa primordial fosse a comunicação. Deixou claro, também, o significado do espaço em branco e a maneira como ele seria explorado dali em diante. Em outros termos, não apenas os textos, mas também os vazios e seus jogos composicionais passariam a ter sentido e funções próprias.

Em termos de publicações ilustradas, as inovações mais radicais se concentraram na revista *Senhor*. Lançada em março de 1959, ela teve seu período áureo até 1960, mas conseguiu sobreviver até as vésperas do golpe de 64, quando foi fechada em

razão da crise política e da retração dos negócios. Se em dado momento o *Jornal do Brasil* entregou suas reformas a um artista plástico de renome, *Senhor* já nasceu liderada por designers gráficos. Por intermédio do pintor Carlos Scliar, a revista propiciou uma considerável revolução na imprensa da época, sendo que o ponto alto foi a criatividade e ousadia com que tratou as ilustrações.²⁷ Além disso, seus diretores deixavam bem clara a preocupação em trabalhar a revista como um projeto gráfico integrado, conferindo-lhe grande unidade visual.



Capa inaugural de *Senhor* (março de 1959) e de novembro do mesmo ano, que reproduz quadro do pintor Van Gogh. Apesar da variedade de assuntos, *Senhor* destacava o universo das artes, assemelhando-se ao campo editorial atualmente representado por revistas como *Bravo!* e *Cult*.

Mesmo fugindo ao padrão "magazine", e talvez justamente por este motivo, a revista pôde empregar com generosidade o conceito de diagramação que priorizava o contraste e o diálogo entre os amplos espaços vazios e demais elementos significantes da narrativa. Diferentemente de *Manchete* e *O Cruzeiro*, que promoveram suas reformas gráficas de maneira gradativa e parcial, a revista *Senhor* adotou a nova linguagem

²⁷ Feita por artistas plásticos interessados pelas artes gráficas, *Senhor* também abrigou Glauco Rodrigues, Jaguar, Bea Feitler e Yllen Kerr (que fazia colagens, uma novidade na época). Paulo Francis foi um de seus diretores, dentre os vários cronistas, escritores e jornalistas importantes que passaram pela revista.

desde o princípio, utilizando-a como fio condutor de praticamente todas as matérias e seções. Contudo, o arejamento visual contrastava com textos bastante longos, que excediam em muito aqueles então praticados pelas revistas "magazine".



Páginas iniciais de duas reportagens publicadas na revista *Senhor*. Em evidência, os amplos espaços na composição das páginas. (Abril de 1959, p.26-27 e agosto de 1961, p.22-23)

Munida do tratamento visual inovador e direcionada a um público de elite supostamente aberto a novas propostas editoriais, *Senhor* também deu grande espaço à figura da mulher, apresentando-a por intermédio de constantes ensaios fotográficos sob o título "a moça do mês". Podendo ser considerados de grande ousadia para a época, alguns ensaios exploraram o "nu artístico", talvez prefigurando linha editorial com forte crescimento nas décadas seguintes, na qual se encaixariam as chamadas "revistas masculinas". O que vale destacar de tais ensaios é a presença de alguns traços constitutivos semelhantes àqueles praticados pelo jornalismo Bossa Nova de *O Cruzeiro*, principalmente o aspecto "construtivo" (baseado na geometrização da página), nos recortes fotográficos incomuns e no alto-contraste, como se vê nos próximos exemplos.



Senhor, abril de 1959



O Cruzeiro, dezembro de 1959



O Cruzeiro, setembro de 1960



Senhor, abril de 1961



O Cruzeiro, janeiro de 1960



Senhor, julho de 1962

Pela verificação dos exemplos, nota-se que a revista *Senhor* adiantou-se no emprego da diagramação geométrica e absoluta limpeza da página. Abordagens semelhantes só apareceriam em *O Cruzeiro* oito meses depois e, mesmo assim, com legendas e caixas de texto substancialmente maiores. Em linhas gerais, *Senhor* optava por

separações mais radicais, normalmente dedicando algumas páginas só a imagens ou fotografias e outras só a textos, à semelhança de um livro. Ressalte-se desta comparação a característica mesma das revistas "magazines" aqui consideradas, nas quais as próprias reformas gráficas empreendidas na segunda metade dos anos 50 não eliminaram seu caráter de loja de departamentos, destinadas a um público variado e guiadas pela filosofia do maior aproveitamento do espaço disponível, o que tornava inviável "desperdiçá-lo" com muitos vazios e arroubos criativos, ou, no caso oposto, apenas com longos textos.

Independentemente das diferenças de caráter e público-alvo entre as duas revistas, parece claro ter havido troca de influências, ou mesmo apropriações de modelos. Porém, como se verifica pelos exemplos concentrados em 1960 e alguns outros de 1962, *O Cruzeiro* usou a geometrização e as seqüências fotográficas de maneira particular, antecedendo-se, até, no que tange ao dinamismo proporcionado pelas linhas diagonais, pela tipografia inventiva, montagem e diálogo entre as várias tomadas. Em vista disto, pode-se concordar em que José Amádio era, de fato, bom estrategista, atento que estava às movimentações à sua volta e apto a incorporá-las em proveito próprio, adaptando-as o quanto possível ao estilo da revista.

Neste ponto, cabe ressaltar o depoimento de Vicky Adler quanto à atenção que José Amádio prestava aos demais periódicos e às tendências artísticas de seu tempo. Segundo relatou, Amádio "tinha uma profunda sensibilidade para todas as artes", foi amigo de vários artistas plásticos de renome, "conhecia bastante do assunto e gostava de visitar exposições". Quanto às suas relações com a Bossa Nova, Vicky adicionou que "ele gostava do novo estilo musical, é claro, mas as inovações (gráficas) faziam parte de sua criatividade e refletiam culturalmente o país". Estas revelações, como se nota, são bastante esclarecedoras, podendo explicar muitos dos paralelos existentes entre as paginações bossanovistas e algumas obras de artistas plásticos do período, como se verá mais à frente.

A imagem da mulher

Deslocando-se do parâmetro formal para o âmbito do conteúdo, fica mais do que evidente que a grande maioria das reportagens Bossa Nova utilizaram a mulher como assunto principal. A imagem feminina, aliás, há muito já era privilegiada pela revista *O Cruzeiro*, constituindo-se forte tradição. Neste aspecto, talvez as vertentes de maior importância tenham sido os concursos de beleza. Oficialmente, a marca Miss Brasil (nome do concurso que se realizaria anualmente, inspirado em congêneres norte-americanos) havia sido registrada em 1923 por *O Jornal*, ainda nos primórdios dos Diários Associados. Com o tempo, *O Cruzeiro* não apenas ofereceria intensa divulgação como também patrocinaria os eventos.²⁸

Desde as primeiras décadas do século XX, a exploração da imagem feminina esteve vinculada à rápida ampliação das indústrias e do mercado consumidor de cosméticos e produtos de higiene pessoal. Com este fenômeno ocorrido em escala mundial, privilegiou-se o emprego de lindas mulheres nas propagandas, a beleza foi enaltecida e fomentou-se a fixação de modelos e parâmetros estéticos ideais. Neste sentido, e no que tange à busca de um(a) parceiro(a), antigos critérios e valores morais definidos pela conduta, responsabilidade, profissão e situação econômica tenderam a ser preteridos. Em seu lugar incluíram-se vários itens ligados à aparência física, que já podia ser melhorada pelo uso de uma variedade de produtos, todos fabricados por multinacionais recém-implantadas e ávidas pelo rápido crescimento de seus mercados. Ao anunciarem esses produtos por intermédio de imagens de pessoas bonitas e saudáveis, as revistas

²⁸ Apesar de remeter ao início da década, o primeiro grande concurso de Miss Brasil organizado por Chateaubriand ocorreu em 1930. Sua continuidade deu-se nos Estados Unidos, para onde foram enviados repórteres com o objetivo de dar cobertura às etapas finais. A vencedora foi uma brasileira e a grande movimentação em torno da mulher mais bonita do mundo rendeu uma edição histórica de *O Cruzeiro*. A partir de então, a revista se especializaria em tais eventos.

ilustradas articularam mudanças nos costumes de seus leitores e com eficiência talvez muito maior do que se tivessem utilizado longos discursos científicos como forma de convencimento – o que em certa medida era prática até então.

Em *O Cruzeiro*, a bela aparência e a juventude tornaram-se itens importantíssimos, a ponto de funcionarem como verdadeiros critérios para a valorização da mulher. Elaborado com o tempo, esse ponto de vista cristalizou-se como atitude quase que geral na revista, estendendo-se a todos os diversos meios de representação da imagem feminina. A propósito, discussões a respeito da mudança da imagem e comportamento femininos estiveram sempre presentes em "As garotas", de Alceu Penna, já citada anteriormente. Se, ao propor representações para o visual e comportamento da mulher, a seção em parte fez permanecer ideais e estereótipos da boa moça, de acordo como já estava amplamente difundido pela sociedade, por outro lado, também propôs algumas rupturas ou alargamentos com relação àqueles padrões, citando-os de maneira jocosa ou apoiando uma certa convivência com relação a comportamentos femininos até então alvos de censuras e questionamentos, tais como ousadia, iniciativa e independência.

À guisa de contraponto, e evidenciando como a representação de certos padrões de conduta tendia a permanecer, pelos anos 50, *O Cruzeiro* mantinha uma seção de cartas assinada por Maria Teresa intitulada "Da mulher para a mulher".²⁹ Contrariando frontalmente eventuais liberalidades propagadas por artigos ou outras seções da revista, a referida seção de cartas ainda se pautava pela moral tradicional. "O feminino era definido por características tais como doçura, pureza, resignação, instinto materno, dependência, vocação prioritária para o casamento e os trabalhos domésticos. Ao masculino eram relacionadas características tais como iniciativa, participação no mercado de trabalho,

²⁹ A seção foi criada por volta de 1950 e inicialmente redigida por Accioly Netto, jornalista que por longo período exerceu funções importantes na direção da revista. "Da mulher para a mulher" também teve colaborações de Amélia Whitaker, diretora-presidente, e Helena Rego Costa, esposa de um dos articulistas de *O Cruzeiro*. Ambas, porém, escreveram sob o pseudônimo de Maria Teresa. (COSTA, Maria Paula. "Da mulher para a mulher": uma análise historiográfica do correio dos leitores da revista "O Cruzeiro" - 1950-1963. Assis: 2003, 119p. Dissertação (Mestrado em História Social) – FCL – UNESP, Assis, p.52-53)

autoridade e poder" (inclusive sobre as mulheres).³⁰ Em geral, os conselhos procuravam restringir e controlar a sexualidade feminina, de forma que os comportamentos se amoldassem à moral dominante e que as mulheres pudessem ser incluídas no grupo das denominadas "moças de família" ou "rainhas do lar", passivas e subordinadas ao homem.

Essas definições mais tradicionais de gênero, que (salvo as diferenças regionais) pareciam já estar bem fixadas pela sociedade brasileira como um todo, sofreram certo abalo quando o estilo de vida carioca ganhou visibilidade nacional a par do fortalecimento dos meios de comunicação. O dia-a-dia da capital do país, a vida noturna intensa e as praias contribuíram para que as mulheres das camadas média e alta se tornassem progressivamente mais voluntárias e liberadas. Melhor informadas e de espírito cosmopolita, elas reinventaram e traduziram a moda no Brasil e, por extensão, sugeriram novos comportamentos e posturas.

A cidade do Rio de Janeiro congregava vários fatores que impulsionaram comportamentos e modos de pensar alternativos. Nesse ambiente tido como "moderno", o diferencial provocado no comportamento dos jovens serviu de modelo e conteúdo para a seção "As garotas", que auxiliou na difusão e alargamento dos limites de gênero e a idéia de feminilidade sofreu considerável deslocamento. Graças ao aprimoramento da fotografia publicitária, por sua vez, a figura humana ganhou em termos de mobilidade corporal e descontração de gestos. Imagens de mulheres com cabelos soltos ou molhados ganharam em leveza e irreverência, denotando forte quebra de padrões. Fotografias usadas para anúncios farmacêuticos ou de moda, bem como desenhos e ilustrações publicados na revista são alguns exemplos muito claros de um crescente fascínio por imagens corporais que transpiravam descontração e questionamento de antigas regras de conduta feminina.³¹ Especialmente nos anos 60, essas rupturas e sua plena veiculação pela imprensa foram acompanhadas pela acelerada expansão do

³⁰ BASSANEZI, Carla; URSINI, Leslye bombonato. "O Cruzeiro" e as garotas. *Cadernos Pagu*. Campinas (Unicamp), n.4, 1995, p.245.

³¹ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Propaganda e história: antigos problemas, novas questões*. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.14, 1997, p.91.

mercado consumidor juvenil. Informando-se e nutrindo-se mutuamente, ambos os fenômenos continuariam agindo de forma conjunta, sempre colocando em pauta antigos valores morais e costumes.

Imersas nesse ambiente de progressiva liberalização da mulher, as reportagens bossanovistas procuraram se colocar como emblemáticas da modernidade, consoantes a algumas vanguardas formais surgidas e exploradas na primeira metade do século, nas quais as idéias de dinamismo, positividade, desprendimento, irreverência, clareza e concisão davam a tônica do discurso. Se a mulher jovem e bonita sempre esteve presente nas páginas de *O Cruzeiro*, com a Bossa Nova sua figura ganhou em termos de independência e voluntarismo. As reportagens, tanto em sua forma como conteúdo verbal, e apesar do toque sempre lúdico e descompromissado, buscaram mostrar, de maneira positiva, as aspirações e direcionamentos profissionais das mulheres enfocadas. Deixaram, enfim, de representá-las apenas em ambientes domésticos ou cercadas de recato e pureza. Antigos padrões pelos quais a mulher deveria ser doce, resignada e frágil caíram por terra.

As reportagens Bossa Nova sobre concursos de miss, por exemplo, quebraram totalmente os padrões estáticos e formais até então utilizados nas coberturas desses assuntos. Em seu lugar, entraram em cena formas denotativas de leveza, movimento e criatividade, diferindo-as em muito das reportagens corriqueiras. Numa dessas coberturas, por sinal, as misses foram colocadas, literalmente, de cabeça para baixo. Nessa espécie de "vale tudo" editorial, outra reportagem apresentou as candidatas usando luvas de boxe e socando-se mutuamente.



Ao lado, registro convencional para ilustrar cobertura de concurso de beleza em *O Cruzeiro*, 18/06/60, p.11. Embaixo, registros alternativos de uma semana antes.



Reportagem assinada por Ubiratan de Lemos e Indalécio Wanderley. (*O Cruzeiro*, 11/06/60, p. 4, 6 e 8)



Reportagem sobre concurso de beleza assinada por Milton D'Ávila, Ubiratan de Lemos e Indalécio Wanderley. (*O Cruzeiro* de 18/06/60, p.6-9) Nestes exemplos e nos anteriores fica evidente o novo estatuto conferido à mulher, desmistificando antigas representações nas quais ela aparecia como ser basicamente doméstico, submisso, contemplativo e conservador.

"Gráfica utópica"

O design gráfico,³² conceito bastante amplo que abarca e define as paginações bossanovistas, foi contemporâneo dos movimentos cubista e futurista³³, ou seja, refere-se a uma atividade profissional que nasceu nos momentos em que as vanguardas formais situadas no limiar do novo século despontavam no cenário internacional e já se envolviam com a sociedade de massas e a produção industrial. Ante a necessidade de uma definição, o termo se refere "à área de conhecimento e à prática profissional específicas relativas ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não-textuais que compõem peças gráficas destinadas a reprodução com objetivo expressamente comunicacional", cujo suporte geralmente é o papel impresso.³⁴

O design nasceu sob os desígnios das inovações tecnológicas aplicadas à imprensa, já discerníveis ao final do século XIX. Contudo, os novos preceitos estéticos não surgiram apenas porque as inovações tecnológicas assim o permitiram, mas também porque frutos diretos do momento histórico para o qual se tornaram oportunos. À época, a produção em série dos mais variados produtos incorria na utilização de linhas retas, formas mais limpas e eficientes. Logo, passou a haver menos possibilidades ou motivos para se continuar usando nuances decorativas ou excessivamente rebuscadas, sem funcionalidade direta. Desde seus momentos iniciais, a imbricação com a sociedade industrial e de massas foi patente, razão pela qual o design só teve razão de ser a

³² "A expressão original *graphic design* foi utilizada pela primeira vez em 1922, pelo americano William Addison Dwiggins (...), mas só passou a ter seu uso difundido após a Segunda Guerra Mundial". Embora tenha havido, nas quatro últimas décadas, tentativas de encontrar um correspondente em língua portuguesa, a comunidade acadêmica e as associações profissionais ligadas à atividade de designers acabaram por eleger a expressão *design gráfico* como a que mais se aproxima do sentido internacionalmente adotado. (VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina. O design gráfico como síntese do imaginário modernista*. Rio de Janeiro: 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação – UFRJ, p.28-29)

³³ Cubismo e Futurismo são tratados com mais atenção no decorrer das análises.

³⁴ VILLAS-BOAS, op.cit., p.15.

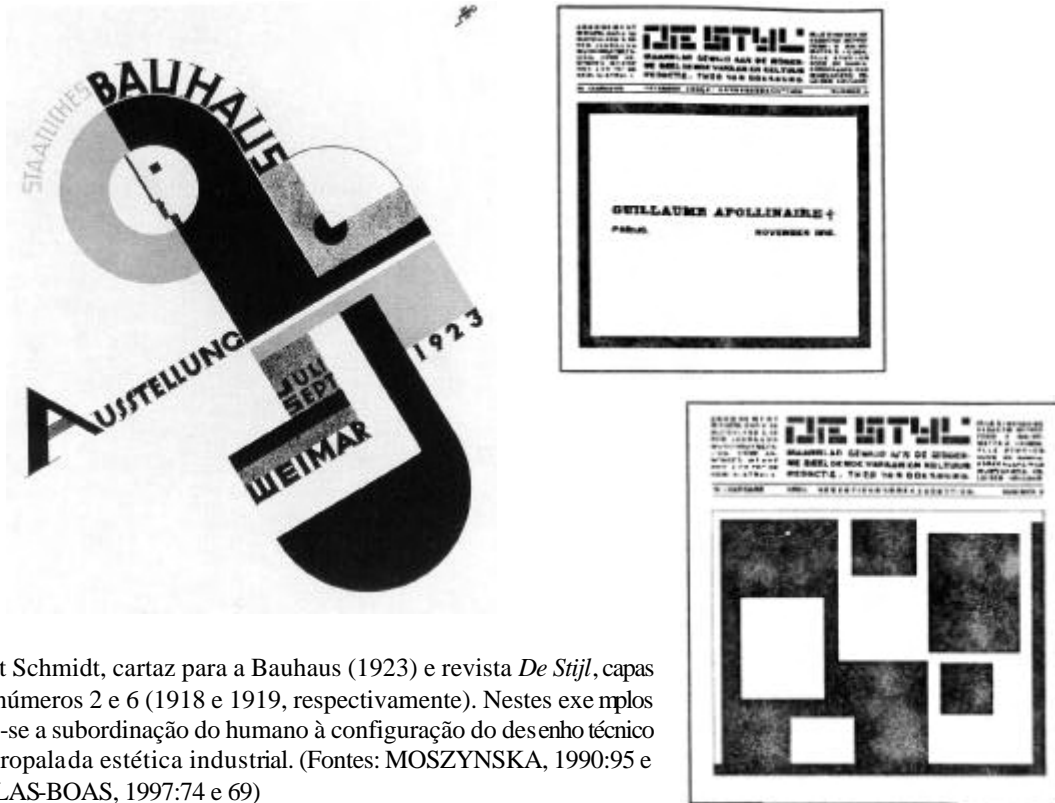
partir dela e a partir do momento em que contribuía ativamente para tornar os variados produtos disponíveis a uma pluralidade de receptores, por intermédio da propaganda impressa. Em consequência, o design sempre trouxe consigo a marca do ambiente urbano, o carácter efêmero e interdisciplinar, envolvendo-se também com as artes visuais e arquitetura.

Os eventos fundadores podem ser situados nas três primeiras décadas do século XX, momento em que o design começou a estabelecer-se como prática e área de conhecimento específicas. A criação da Bauhaus é considerada até hoje como seu marco histórico principal. A instituição iniciou atividades em Weimar como escola de arte e desenho técnico subvencionada pelo Estado alemão e funcionou de 1919 até 1933, quando foi fechada pelo regime nazista. Sua linha de atuação demonstrava tons futuristas à medida que buscava dar à arte uma função social, procurando integrá-la à vida e à tecnologia.³⁵

Outro evento fundador, a revista holandesa *De Stijl*, surgida em 1917, emprestou seu nome a um movimento que foi radical no emprego de paradigmas tecnológicos para a criação de novos parâmetros visuais. Em grande parte inspirada pelas experiências do artista plástico holandês Piet Mondrian, a revista explorou a fundo noções de equilíbrio e controle racional para organizar os elementos no espaço bidimensional. Tal rigor formal expressou-se por meio de uma visualidade restrita, fortemente marcada pelo geométrico e pela relação perpendicular entre linhas e volumes. Guiando-se pelo viés futurista, *De Stijl* negava todo e qualquer grau de subjetividade em suas obras e proposições. Em 1928, Van Doesburg, editor da revista, juntamente com Mondrian, considerava o uso das linhas retas e dos planos verticais e horizontais como paradigmas da vida tecnológica, metáforas visuais dos meios de transporte velozes e das tarefas mais simples do cotidiano da fábrica e das grandes cidades. Assim determinados, os experimentos priorizaram também o uso do espaço em branco (a área não impressa)

³⁵ Idem, p.37.

e as cores chapadas como agentes efetivos da composição; ordenaram a superfície gráfica em diagramas; exploraram o uso das cores primárias e do alto contraste.



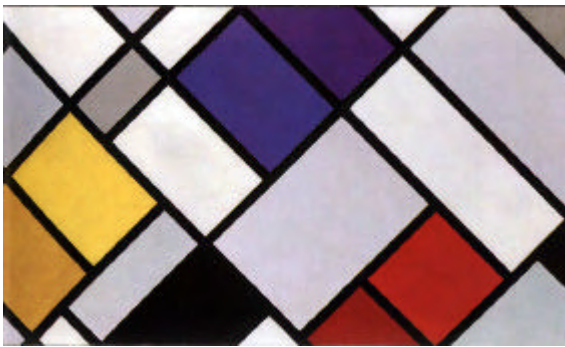
Joost Schmidt, cartaz para a Bauhaus (1923) e revista *De Stijl*, capas dos números 2 e 6 (1918 e 1919, respectivamente). Nestes exemplos nota-se a subordinação do humano à configuração do desenho técnico e à propalada estética industrial. (Fontes: MOSZYNSKA, 1990:95 e VILLAS-BOAS, 1997:74 e 69)

Piet Mondrian (1872-1944) ganhou renome pela arte construtiva abstrata por ele desenvolvida e criticada por parecer mais um produto da teoria do que da emoção. Não raro, foi acusado de ser "limitado e dogmático no seu compromisso inflexível com o ângulo reto e com as cores primárias não misturadas."³⁶ Defendia-se dizendo que o objetivo de seu trabalho era atingir uma arte de relações puras que "tinham sido 'veladas' na pintura mais antiga pelos traços da natureza, que apenas distraíam o observador do universal e absoluto na arte", escondendo o verdadeiro fundamento da harmonia estética.³⁷ Ele e outros pioneiros entendiam que a representação de objetos era um obs-

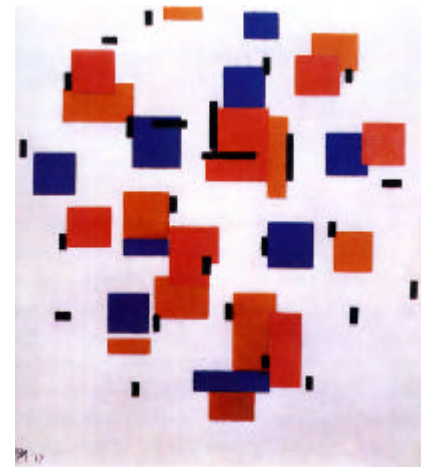
³⁶ SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian. A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.27.

³⁷ Idem, p.30-31.

táculo para a experiência de relações artísticas puras, por isso voltaram-se à abstração como forma de atingirem a arte purificada, livre dos clichês que dominavam a pintura imitativa *kitsch*, mesmo que esta fosse executada com perícia. Neste julgamento, as formas muitas vezes aleatórias e sem semelhanças com detalhes da natureza podiam então ser vistas como qualidades positivas e preferíveis a simulações, principalmente às menos perfeitas.



Van Doesburg, *Contra-composição em dissonância XVI* (1925) e Mondrian, *Composição em cores B* (1917). (Fontes: MOSZYNSKA, 1995:107 e SCHAPIRO, 2001:25)



Mondrian valorizava a execução artística que propiciasse o tom uniforme e impessoal, por intermédio da regularidade de barras verticais e horizontais, tornadas elementos necessários e fundamentais de sua arte. Suas obras mais características se estruturaram por meio desses alinhamentos, sendo as barras resultantes distribuídas de maneira assimétrica e de caráter aberto, isto é, nem sempre parecem conclusivas dentro do espaço do quadro de pintura, sugerindo uma continuidade para além da tela. Em razão de tal coerência e rigor, a obra de Mondrian exerceu enorme influência sobre os desenvolvimentos do design gráfico.

As influências e trocas ocorridas entre as pesquisas plásticas e os progressos do design evidenciam importantes tentativas de mudança durante a primeira metade do século XX a partir da filosofia da linha de produção industrial. Procurava-se suplantar o paradigma romântico como determinante nas relações entre o criador e sua obra, bem

como derrubar a noção de obra artística como objeto privilegiado e autônomo diante das relações sociais e de produção industrial. Em geral, as vanguardas modernistas (definidas por seu forte aspecto transgressor e justificadas pela existência de um outro antagonico, rígido e monolítico contra o qual elas se batiam) detiveram-se em combater a autonomia da arte institucional burguesa. Não estavam em jogo apenas os modos de representação, mas o próprio conceito de "grande arte" e a polêmica barreira que ela sustentava com relação à vida das pessoas comuns. Por isso, a estratégia foi negar a arte para, assim, tentar aproximá-la da vida. Neste ponto, o design gráfico entrou em cena justamente como meio divulgador de uma estética voltada às massas; expressão intermediária e mediadora entre técnica e criação.

Ao término da II Guerra, o design estava plenamente inserido na esfera da produção. Para tanto, havia se moldado de acordo com o paradigma funcionalista, segundo o qual os elementos estético-formais deviam se ligar diretamente à função do objeto, produto ou idéia. Mas a eficiência envolvida no processo deveria também ser elegante e baseada em comunicação imediata, persuasão, síntese, clareza e ordem. Neste sentido, as influências da Bauhaus, *De Stijl* e Piet Mondrian se mostraram vitais e foram associadas à ousadia e inovação constantes, essenciais à lógica de mercado capitalista. Nos anos 50, os Estados Unidos tornaram-se a grande potência mundial do design gráfico, tendo por paradigma justamente o funcionalismo. Souberam adequar função e criatividade lançando mão de elementos primordiais como clareza e comunicação imediata, fazendo com que a década vivenciasse, portanto, a canonização da linguagem gráfica.

Em termos propriamente formais, o design ajudou a fixar diversos padrões de visualidade, nos quais o suporte bidimensional foi explicitado, fazendo superar a noção de perspectiva e a representação naturalista. As trocas entre designers e pintores cubistas deram-se também pelo conceito de colagem, na qual a combinação de imagens e tipos gráficos (letras) chamou a atenção por suas qualidades comunicati-

vas em si próprias. Neste novo ambiente bidimensional, a figura ganhou realce e independência, assumiu o posto de ícone, tornando-se aberta a infinitos modos de combinação. Tanto as áreas em branco quanto o uso de grandes volumes cromáticos adquiriram função e significados próprios, tornando-se partes integrantes das diagramações.

O design gráfico, bem como a obsessão geométrica verificada em artistas como Picasso e Braque, desconstruíram o objeto por intermédio da utilização de figuras geométricas simples (círculos, retângulos e triângulos) e uso inventivo da tipografia, redundando na desmontagem da própria letra e da antiga linearidade do texto impresso, denunciando um diálogo íntimo com as experiências tipológicas futuristas. Por conta da geometrização, os trabalhos assumiram contornos marcadamente esquemáticos, de tons assépticos e impessoais.

Em trabalho recente sobre as origens e funções da fotomontagem, Annateresa Fabris levanta dados para argumentar que "os olhos de Picasso e de Braque estariam acostumados à fusão íntima de texto e imagem (sobretudo fotográfica) graças à propagação da imprensa e das revistas ilustradas", buscando nelas material e inspiração para seus trabalhos. Deste modo, o Cubismo teria divulgado em termos artísticos algumas características já presentes na imprensa do começo do século XX.³⁸ Outrossim, a autora também mostra que a colagem e a fotomontagem já eram populares na Europa, em especial na Alemanha. Essas constatações ilustram a dificuldade em se fixar marcos históricos e balizas mais precisas, já que as práticas populares, inovações gráficas, vanguardas artísticas, aprimoramento técnico e forte desenvolvimento das revistas ilustradas e jornais atuavam em simbiose, alimentando-se mutuamente.

Não obstante o afastamento geográfico e temporal, a Bossa Nova de *O Cru-*

³⁸ FABRIS, Annateresa. *A fotomontagem como função política. História*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, v.22, 2003, p.13.

zeiro realizou vários daqueles preceitos estéticos lançados no início do século. Recolocaram, ainda, questões importantes sobre a natureza mesma das fotorreportagens, explicitando a idéia de construção da notícia, ao mesmo tempo em que mostraram a desconstrução dos objetos, inserindo-os em espaços artificialmente construídos e já libertos da representação naturalista, na direção, portanto, de uma peculiar abstração plástica. O mundo já não era mais o da natureza, mas dos espaços cuidadosamente planejados. Para tanto, a revista lançou mão de vários artifícios, como a inserção da figura humana em espaços geométricos virtuais; a ampla utilização de planos vazios ou uniformemente coloridos e a diagramação segundo rígidos contornos esquemáticos. Também questionou a tênue fronteira existente entre a funcionalidade do design gráfico e a criação livre.

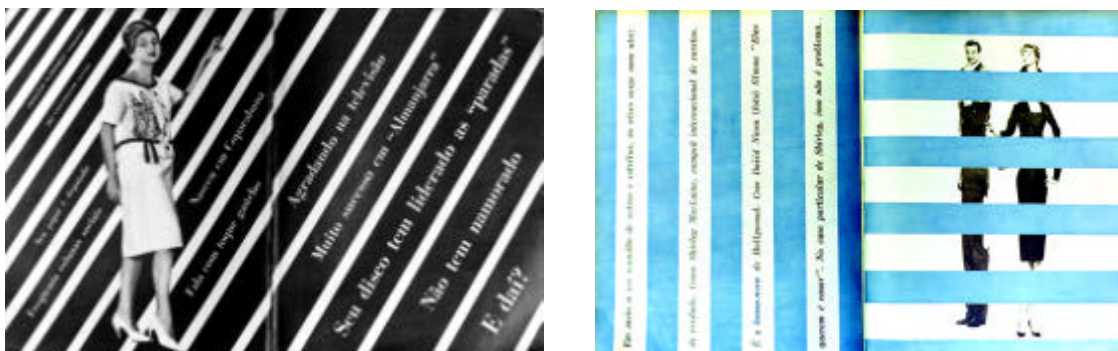
A grande maioria das poéticas bossanovistas de *O Cruzeiro* priorizou a figura da mulher, de certa forma manuseando-a como produto. Contudo, não se pode dizer que eram peças publicitárias na acepção do termo, já que não anunciavam artigos ou eventos disponíveis no mercado convencional de modo explícito, tais como itens de limpeza ou espetáculos (ainda que alguns eventos fossem mencionados). Pensadas desta maneira, as reportagens Bossa Nova deslocaram-se da esfera da produção e divulgação comercial. Embora tenham sido produzidas por uma equipe, elas tampouco se enquadraram no conceito de fotorreportagem tradicional, pois não relatavam um acontecimento ou fato jornalístico típico. Neste sentido, pode-se dizer que seus autores temporariamente deixaram o estatuto de designers gráficos e passaram a ser planejadores de um esquema gráfico-visual centrado numa finalidade basicamente estética. Talvez por isso, viu-se que as inovações causaram reação imediata não só do público, como da própria equipe de jornalismo da revista.

Na condição de projetos gráficos, os experimentos Bossa Nova passaram a ter moto próprio, assumiram significados e relações que lhes permitiram ser objetos em si mesmos e tiveram, assim, o caráter referencial diminuído. Neste sentido, eles

enfatazaram a função expressiva e negaram a tarefa apenas comunicativa (em geral a serviço de finalidades claramente discerníveis). A partir de tais experimentos, pode-se considerar que os técnicos (jornalista, fotógrafo e diagramador) assumiram novos estatutos e a sua construção ganhou em termos de liberdade. A seu modo, mas de acordo com certas intenções modernistas, as novas diagramações fundiram vida (representada pelos fragmentos fotográficos) e pesquisa formal (levada a efeito pela colagem e tarefas de prancheta).



Exemplos que enfatizam o alto contraste, a simplificação das figuras, ordem e ausência de decoração. Reportagens de Álvares da Silva (*O Cruzeiro*, 05/12/59, p.20-21) e de Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 19/12/59, p.28-29).



Prioridade às linhas retas, inserção da figura humana em ambientes sintéticos e comunicação imediata por intermédio de textos telegráficos. Reportagens de Ary Vasconcelos & Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 02/01/60, p.102-103) e exemplo sem autoria (*O Cruzeiro*, 26/03/60, p.46-47).



Exploração do efeito visual positivo-negativo e uso de figuras geométricas simples em reportagens de Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 23/04/60, p.30-31) e exemplo sem autoria fixa (*O Cruzeiro*, 26/12/59, p.18-19).





Neste exemplo e nos anteriores nota-se a inserção da figura humana em espaços vazios ou uniformes, fazendo ressaltar a bidimensionalidade e a natureza do design gráfico mais como construção do que propriamente representação. Reportagens de Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 30/01/60, p.108-113) e de Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 21/05/60, p.28-31).

Outros exemplos lembraram o modo como os futuristas italianos e russos libertaram textos e palavras das amarras formais que a tradição lhes impunha. Porém, antes de apresentar esses exemplos e comentá-los, é importante fazer uma breve explanação sobre os significados que o movimento Futurista assumiu e o quanto marcou as gerações seguintes.

Os autodenominados futuristas guiaram-se pelo novo século e pelas portas que se abriam diante da nova era, promissora, excitante e inspiradora. As duas principais versões do Futurismo, a russa e a italiana, nasceram marcadas pelo capitalismo em seus princípios e pela rápida industrialização dos dois países, incentivando a fé no dinamismo e na expansão nacional. Em tal cenário, decisões políticas e estéticas atuaram em sincronia, resultando numa rica produção artística. Sob esta filosofia de participação, os futuristas viam a si próprios como os criadores e galvanizadores do mundo real, não simplesmente cronistas do que ocorria à sua volta. Por isso, se é correto definir parcela significativa da Arte Moderna pela sua tentativa em estreitar os vínculos com a realidade, também é certo dizer que coube ao Futurismo lançar a pedra fundamental.³⁹

O termo nasceu como alusão ao ato de se romper com a lógica de modo a encontrar-se uma dimensão desconhecida para além dela, "englobando nessa busca o culto do futuro e do progresso como culto do não experimentado, do desconhecido,

³⁹ PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.

abrindo-se potencialmente para a aventura do inconsciente.⁴⁰ Para Filippo Tomasso Marinetti, expoente primeiro da vertente italiana, o passado recente, romântico, simbolista e decadente trazia consigo a nostalgia e o fascínio pelo exótico que precisavam ser eliminados de vez. A obra futurista pretendia romper com o hábito consolidado na inércia e contemplação para, em lugar dele, introduzir o espectador em outra dimensão estética, baseada na ação e no direcionamento ao futuro. A maioria dos sinais desenvolvidos pelo Futurismo italiano e sua poesia visual foram de grande controle, esquematização e ordenamento.

Base e inspiração para desenvolvimentos posteriores, inclusive no Brasil, o movimento fez publicar dezenas de manifestos entre 1909 e 1915, quando a Itália entrou na guerra. Por seu intermédio, questionavam-se os gêneros tradicionais e negava-se a separação que havia entre eles. Mas a grande novidade estava na recusa de que os manifestos fossem apenas expositivos ou críticos. Pretendia-se que, devidamente estetizados, os pronunciamentos tivessem valor em si mesmos, quase tomando o lugar da obra de arte prometida, ou da ação desejada. Foi a época em que a pintura como representação naturalista esteve intensamente questionada, propondo-se, em seu lugar, a conjunção de vários meios e tendo como resultado a colagem em seu sentido mais amplo.

Quanto aos novos estatutos conferidos à poesia escrita e seus diálogos com o espaço da página, o Futurismo foi tributário mas também agiu em conjunto com os desenvolvimentos do design gráfico, especialmente aquele praticado na Rússia, Alemanha e Países Baixos a partir da década de 10. Naqueles ambientes estava em gestação uma estética baseada no emprego de linhas retas, formas geométricas básicas e tipografia concisa. A visualidade era especialmente enfatizada, vindo a se naturalizar como a essência da impressão gráfica modernista. Para além disso, os caracteres deixa-

⁴⁰ FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987, p.65.

ram de submeter-se a formas e espaços estabelecidos, como o retângulo. Ao contrário, ganharam liberdade total sobre o espaço vazio. Por tudo isso, as iniciativas ficaram conhecidas como Nova Tipografia, área na qual o Futurismo exerceu profunda influência, deixando importante legado para as gerações que se seguiram. Com seus *layouts* inovadores, os poetas futuristas causaram um impacto que se estendeu para além das vanguardas adjacentes, atingindo a propaganda e a diagramação.



F.T. Marinetti, capa do livro de poesia *Zang tumb tumb*, de 1914. (Fonte: WHITE, 1990:53). Capa de revista francesa de 1922. (Fonte: VILLAS-BOAS, 1997:55)

Em 1913, Marinetti lançou um manifesto chamado *Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fios – Palavras em Liberdade*. No contexto das idéias futuristas, o novo meio poético propunha justamente a quebra na racionalidade cartesiana e o abandono da previsibilidade contida nas estruturas gramaticais; superação, também, das relações de contigüidade, causa-efeito e previsibilidade contidas no discurso tradicional romântico e simbolista. A idéia era que, eliminando todos esses condicionamentos, a intuição sobrepusesse a inteligência de modo a permitir a evolução e a captação do

novo e do imprevisível. Para Marinetti, só assim o homem teria uma comunicação empática e efetiva com os demais seres e com a matéria; sua consciência se dilatava, introduzindo-o no verdadeiro fluxo da vida, único espaço onde a criação se dava indefinida e continuamente.



F.T. Marinetti, capa para a edição de *Palavras em Liberdade*, 1919. (Fonte: WHITE, 1990:68) Giacomo Balla, cartaz futurista, 1918. (Fonte: Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000)

Em termos práticos, os poetas deveriam abolir o adjetivo, suprimir os advérbios e a pontuação. Apenas assim a obra ganharia potencial de exprimir a matéria e a vida mais intensamente e priorizar os níveis sensoriais e intuitivos em detrimento do raciocínio lógico. Pensando desta maneira, Marinetti antecipou várias teorias referentes aos processos de comunicação e seu funcionamento num contexto social em que o conhecimento seria disposto menos em termos de discursos lineares e mais em termos de trocas velozes e simultâneas. A ênfase visual dada ao poema futurista insistia em que a linguagem não apontava apenas para fora de si mesma, para alguma realidade metafísica, mas oscilava "entre a referência figurativa e o jogo composicional."⁴¹ Feitas essas reformas, e já idealmente livres da interferência lírica do sujeito, as "palavras em liber-

⁴¹ PERLOFF, op.cit., p.325-326.

dade" desmontaram as diferenças entre prosa e poesia como até ali eram definidas.

Pode-se notar que muitos dos experimentos da poesia futurista representavam tentativas de combater a linearidade que é uma das principais características da linguagem verbal. Essa quebra também da previsibilidade e ação-reação deveria ensejar maior carga poética e sugestiva, resultando em linguagem que atuasse por intermédio de blocos sensoriais. Particularmente na Itália, a poesia foi empurrada na direção de uma nova, mais dinâmica, diagonal e multi-direcional forma expressiva. Entretanto, a vanguarda futurista não quis o total abandono da linearidade da linguagem, mas sim forçá-la a funcionar de um modo mais econômico e, segundo se pensava, mais expressivo. Os futuristas estavam empenhados em criar um meio de impacto mais imediato e sensual, de apelo mais visual e sensitivo do que intelectual. Assim fazendo, os poetas de vanguarda privilegiaram o aspecto icônico, cuja regra semântica estava baseada justamente em que os ícones denotassem objetos com os quais tinham características em comum. Dizendo de outra maneira, a palavra impressa ganhava sentido mais pelas relações visuais que propiciava do que pelo significado literal, ou semântico.

Quando Carlo Carrá imprimiu a palavra "respeitar" com cada letra maior que a anterior, ou quando Guglielmo Jannelli imprimiu a palavra "passado" com uma rachadura cortando-a ao meio (como se o edifício do passado estivesse desabando) e usou letras cada vez maiores para imprimir a palavra "futuro", não é difícil apreciar que eles estavam tentando estimular atitudes de simpatia ou rejeição em seus leitores por meio de uma inventiva forma de iconicidade. Entretanto, não se deve perder de vista que o momento futurista nasceu imerso num ambiente social em que a simplificação do discurso era em grande parte decorrente do telégrafo sem fios recém-implantado na Europa. Além disso, no caos das cidades, já não havia mais tempo para explicações verbais longas e abundantes. Por isso, as palavras tendiam a ser comprimidas e abreviadas, de forma a resultarem mais lúcidas e expressivas. O momento histórico começava a se pautar pela falta de tempo, de maneira que a linguagem preguiço-

sa até então praticada, rebuscada e cartorial, encaminhava-se inevitavelmente para uma forma mais rápida e telegráfica.



Fortunato Depero, *Arranha-céus*, 1929. (Fonte: WHITE, 1990:13) Página de Reportagem Bossa Nova. (*O Cruzeiro*, 30/01/60, p.111) Dois exemplos afastados temporalmente, mas similares na forma de conferir iconicidade ao texto por intermédio de mimetismos.

A idéia de uma extrema simplificação, mesmo a redução artificialmente sistemática da linguagem, revelou-se o idioma da vanguarda por excelência, situando-se como fenômeno discernível já nos primórdios do século XX. No citado manifesto de Marinetti sobre as "palavras em liberdade", a criação do telégrafo sem fios aparece como um dos grandes modificadores da sensibilidade moderna. Outros autores, contudo, elegeram o rádio telégrafo, a aviação, os raios-X e um número de outras aquisições tecnológicas como manifestações da modernidade. Ou seja, todo o dinamismo surgido das novas interpretações do mundo contribuiu para a fixação do estilo, ainda que o telégrafo permanecesse como símbolo máximo dessa dinâmica.



F.T. Marinetti, poética visual *Palavras em Liberdade*, 1919. (Fonte: PERLOFF, 1993:181) G. Balla, cartaz futurista, 1918. (Fonte: Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000) Reportagens Bossa Nova de 09/07/60, p.30-31, sem autoria fixa, e de 05/12/59, p.24, assinada por Álvares da Silva. Em épocas diferentes, vê-se a idéia de integração íntima entre texto/imagem e a iconicidade da letra impressa.

A contribuição pessoal de Marinetti ao lirismo telegráfico não foi exatamente a originalidade da proposta, já que em outros países (França e Alemanha, principalmente) aquela estética não era exatamente nova. Sua contribuição foi mais no sentido de difundi-la em termos lingüísticos, dando formulação mais incisiva e clara a idéias originais um tanto nebulosas. Aí reside, portanto, a chave para o entendimento das ações, manifestos e batalhas empreendidos por Marinetti.⁴²

Apesar de que a colagem com uso de textos impressos já estava prefigurada

⁴² WHITE, John James. *Literary futurism. Aspects of the first avant-garde*. New York: Oxford University Press, 1990, p.161.

na pintura cubista pelo menos desde 1908 (e consolidada por Georges Braque e Pablo Picasso nos anos seguintes), os futuristas foram rápidos em adaptar o modelo aos seus propósitos e passaram a explorar a palavra escrita como ícone. De modo geral, a colagem desafiava a pintura como uma janela sobre a realidade, ou seja, questionava a idéia de representação em si mesma. Em termos concretos, subvertia as relações entre figura e fundo, fundadoras da perspectiva. Em vez da mimese pictórica, cubistas e futuristas trabalharam sobre o princípio da simultaneidade num espaço assumidamente bidimensional e plástico. Para os futuristas, no entanto, colagem não significava apenas um mero princípio estético de construção. Era, sim, um dos traços da vida moderna. Em um de seus manifestos, Marinetti destacou que muitas reformas futuristas, apesar de inovadoras dentro do reino artístico, estavam de fato apenas seguindo as indicações dadas pela vida moderna. E a vida reforçava a idéia de colagem, já que esta era vista no mundo ao redor e apenas esperava para ser transferida ao universo das artes.

Todas essas inovações e suas estratégias fundamentais repercutiram no Brasil. Agitações semelhantes fizeram-se sentir no início dos anos 20, levando literatos e outros artistas a fixarem as diretrizes de atuação da vanguarda no país. Em tal panorama, a cidade de São Paulo foi eleita como emblema de modernidade, ambiente ideal para o desenvolvimento de um pensamento próprio. A produção cultural queria corresponder ao surto industrial e ao crescimento da cidade que já se via como metrópole, transformada "graças aos agentes materiais do progresso (os imigrantes) ou a seus símbolos mais ostensivos – luz elétrica (1890), fonógrafo (1892), automóvel (1893)", cinema (1896) e tração elétrica (1900).⁴³ Mais do que mero reproduzidor das idéias de Marinetti, o clima de renovação era intrínseco à modernidade, de modo que pouco importava que se anunciassem principalmente conteúdos e imagens em vez de estruturas plenamente modernas, pois estas, segundo se esperava, viriam depois, com o passar dos anos.⁴⁴

⁴³ FABRIS, Annateresa. *A questão futurista no Brasil*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.71.

⁴⁴ Idem, p.72.

A cena modernista brasileira teve suas peculiaridades, diferindo em muitos pontos do modelo europeu. Segundo análise de Annateresa Fabris, os novos de São Paulo (Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia) não eram futuristas no sentido estrito e dogmático que Marinetti e seu grupo pretendiam. Em vez disso, descreveram um desenvolvimento à parte da escola italiana, não raro desdenhando as proclamações, os códigos e a disciplina que ela pregava. Para os paulistas, a atenção deveria se concentrar apenas na liberdade estética, razão pela qual eles pregaram sobretudo a exaltação da originalidade, ainda que negando a idéia de partir-se de uma *tabula rasa*. Buscava-se uma concepção de passado que não negasse todo o legado das gerações anteriores, mas que fosse capaz de filtrar tal passado integrando-o numa visão atualizadora e recusando certos radicalismos utilizados pelas vanguardas européias.⁴⁵

Coube à revista *O Cruzeiro*, tempos depois, retomar alguns preceitos de linguagem futurista, simbolizados pela tipologia inventiva, libertação da palavra impressa das amarras tradicionais, linguagem telegráfica, emprego de linhas de força e crescendos para dinamizar o texto graficamente e enaltecer o sentido nele contido.

Os textos privilegiaram as colagens de idéias dispostas em frases curtas e soltas no espaço gráfico. Em vez de reportarem eventos ou contarem uma história com início, meio e fim, experimentaram-se novas possibilidades de se obter sentido, com exploração de imagens sugestivas e idéias abstratas, levando mais a um clima, a uma tonalidade vaga e poética, do que propriamente a uma trama. O jornalista limitou-se a delinear minimamente a personalidade, atitudes, aspirações ou modo de vida da pessoa enfocada, deixando

⁴⁵ Essa reorientação fornecida pelo movimento paulista pode ter decorrido da consciência de que, na Europa, muito do que o Futurismo inicial havia pregado já era posto em questão nos anos do pós-guerra. A introdução de tais preceitos estéticos no Brasil precisou ser, portanto, avaliada, atenuada e também adaptada às peculiaridades do país nos anos 20. Desta maneira, no Brasil o movimento adquiriu o sentido amplo da "busca da atualidade, do presente, de uma linguagem correspondente à civilização industrial, o princípio da deformação, a necessidade constante da pesquisa, da descoberta," emblemas de uma concepção de arte que procurava "determinar suas leis no fazer ativo da criação". Dada sua força, "o 'estigma futurista' marcaria os modernistas ainda por bastante tempo, a ponto de modernismo e futurismo se tornarem termos intercambiáveis no debate posterior a 1922." (FABRIS, 1990, op.cit., p.76)

que o leitor congregasse as informações para montar a narrativa como bem lhe conviesse.

Num caso extremo, toda uma caixa de texto foi elaborada com palavras iniciando com a letra b, em homenagem à atriz que, de tão popular, era normalmente referida apenas por "BB": "Beleza boa bossa, borbulhante Brigitte Bardot bota banca bárbara. Brejeira, biquíni bacana, beneficia boquiabertos beltranos birutas, bamboleando bastante. Blusa boba bloqueia busto..."⁴⁶



Exemplos que utilizam linhas de força e crescendos que normalmente sugerem associações com fontes de luz, transmitem idéias de horizonte, atualidade, projeção futura e irradiação, revivendo, portanto, antigas proposições futuristas. Reportagens BN de *O Cruzeiro* assinadas por Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Jean Solari (03/09/60, p.20-23), Milton D'Ávila, Ary Vancencelos e Jean Solari (23/07/60, p.92-95) e Cipião Martins Pereira & Indalécio Wanderley (09/01/60, p.90-91).

⁴⁶ *O Cruzeiro*, 09/04/60, p.47.



Exemplos de tipologia inventiva, associação da palavra escrita a símbolos gráficos diversos e proposição de novas sintaxes. Reportagens bossanovistas sem autorias determinadas. (*O Cruzeiro*, 05/03/60, p.42D-42E, e 09/04/60, p.46-47)

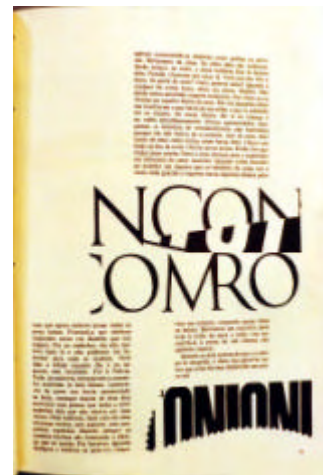
As revistas *Manchete* e *Senhor* também publicaram algumas peças gráficas nas quais a iconicidade da palavra impressa foi explorada. Interessante notar que ambas se adiantaram nesse tipo de tipografia inventiva, muito provavelmente estimuladas pelos feitos bem recentes da poesia concreta. Nenhuma das revistas, contudo, estendeu-se na exploração do tema e tampouco o utilizou como substrato para alterações mais radicais no aspecto da publicação. Em *Manchete* encontraram-se apenas dois exemplos no período 1959 – 1963. Por outro lado, em *Senhor* foi encontrada maior quantidade de casos relativos ao uso da palavra em liberdade, o que se explica pelos compromissos muito mais nítidos daquela revista no que tange à pesquisa formal. Cada uma, porém, explorou a forma e disposição tipológica a seu modo, como se verifica nos exemplos colocados abaixo.



Manchete, 04/04/59, p.37 e 07/05/60 (encarte de propaganda Rhodia).



Senhor, julho/59, e novembro/62 (p.99).



Outros fios de pensamento estético e modos de ver, interpretar e representar a contemporaneidade ocorreram paralelamente às vanguardas futuristas. Um deles, conhecido por Construtivismo, esteve profundamente imbricado com as demais proposições de seu tempo, fornecendo grandes subsídios para a continuidade das presentes discussões. Não obstante seu difícil isolamento, é importante dedicar-lhe atenção especial para melhor esclarecer os conceitos ali envolvidos e permitir a tomada de comparações que auxiliem no desvendamento dos exemplos gráficos aqui analisados.

A idéia de uma plástica construtiva originou-se na Europa, a partir da década de 10, em mútua associação com as linhas futuristas, principalmente a russa, e os avanços técnicos do design gráfico. Em termos formais, os preceitos básicos eram simplicidade, clareza e sentido de movimento. Seguindo muito do espírito em voga nos anos 10 e 20, a linguagem de fato criativa teria de estreitar seus vínculos com a produção industrial, deveria ser utilitária e baseada em leis científicas. Por isso, o Construtivismo pode ser analisado como conceito síntese de toda vertente geométrica desenvolvida pelas vanguardas artísticas a partir do início do século XX.

O Construtivismo russo teve especial destaque e encontrou seu momento de maior expansão nos anos seguintes à Revolução de Outubro de 1917. Numa Rússia abalada pelos danos causados pela I Guerra Mundial, mas otimista com as mudanças

lideradas por Lênin e Trotski, o Construtivismo russo se definiu pelo uso de figuras geométricas chapadas, linhas retas e limpeza visual. Inserida no movimento revolucionário, a vanguarda combateu a arte burguesa e suas ligações com a teologia, metafísica e mística. O mundo eminentemente técnico e determinado pelos rumos econômicos e de produção deveria prevalecer sobre antigos preceitos de representação naturalista e aspectos meramente decorativos. Decretava-se a morte da arte "gentil", considerada devaneio de poucos e sem funcionalidade.

O legado construtivo russo foi bastante importante à conformação do design gráfico internacional expresso por meio de periódicos (jornais e revistas) e cartazes. Suas influências deram sentido pictórico às letras tipográficas; exploraram-se as inúmeras possibilidades da fotografia; texto e *layout* tornaram-se um só organismo e a linguagem visual tendeu à síntese. A vertente construtiva da arte moderna procurou acima de tudo racionalizar, inserindo-se na produção social e atribuindo-se tarefa importante no processo de construção de uma pretendida sociedade tecnológica.

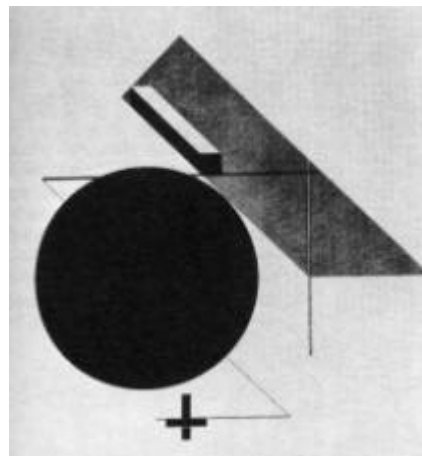


O exemplo sintetiza alguns dos elementos essenciais do Construtivismo aplicado aos meios de comunicação impressos: configuração geométrica; ausência de representação de paisagens naturais; linhas de força; tipografia inventiva de linhagem futurista; quebra na linearidade do texto; amplo uso de espaços vazios; inserção da figura humana em ambientes construídos graficamente e elogio do meio urbano. Cartaz para as Edições do Estado de Leningrado (1925). (Fonte: VILLAS-BOAS, 1997:67)

Apesar de intensa, a experiência construtivista russa durou relativamente pouco. Em 1932, Stálin decretou a dissolução de todos os mecanismos culturais que sustentavam a filosofia construtiva e adotou formas de representação segundo os preceitos do Realismo Socialista, avessos a muitas ousadias e abstrações. Mesmo assim, o espí-

rito construtivo já havia se espreado para outros países, seus preceitos estavam internacionalizados e subsistiam como estética independente, livres das ideologias políticas que em parte lhes deram origem. Daí por diante, o termo ficou relacionado com a superação do naturalismo e da representação ilusória da natureza. Neste sentido, nada poderia haver de mais concreto e real do que uma linha, uma cor ou uma superfície.

Em que pesem as dificuldades para estabelecer conceitos precisos num campo por si já determinado pela multiplicidade de tendências e linguagens fortemente individualizadas, pode-se enquadrar o Construtivismo como uma vertente da arte abstrata, tendo extraído sua especificidade justamente do ato de construção que o artista empreendia. Já liberto das preocupações em representar o mundo visível, ele pôde manobrar a síntese de cores e figurações para criar e edificar formas, volumes ou expressões em grande parte inexistentes à sua volta. Assim como na arquitetura (e não obstante o vínculo desta a materiais e funções), os modelos passaram a ser inventados livremente, constituindo expressões e não mais representações. O Construtivismo libertou a arte do seu viés lírico e simbólico, direcionando-a à operação construtiva com base em formas elementares e não miméticas. Ao contrário de outras linguagens artísticas, passadas ou contemporâneas, o Construtivismo trouxe como característica intrínseca uma poderosa coerção materializada no extremo rigor e absoluto controle de traços, formas, texturas e volumes.



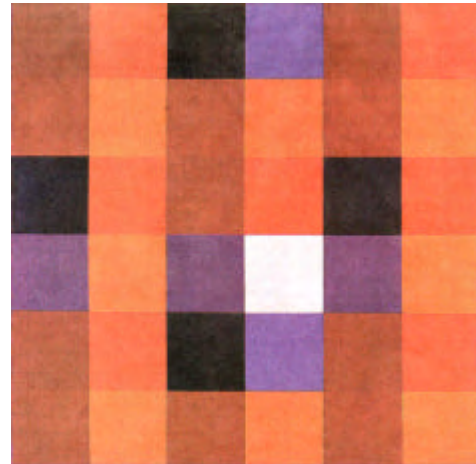
Kasimir Malevitch, *sem título*, 1915.

(Fonte: MOSZYNSKA, 1990:59)

El Lissitzki, *construção Proun*, 1919.

(Fonte: RICKEY, 2002:44)

El Lissitzki,
os ismos da arte, 1925.
 (Fonte: RICKEY, 2002:224)
 Kasimir Malevitch,
o mundo não figurativo, 1927.
 (Fonte: RICKEY, 2002:226)



Victor Vasarely, *estudo*, 1932. (Fonte: RICKEY, 2002:178)
 Max Bill, *1-8 em quatro grupos*, 1955. (Fonte: *O Estado de São Paulo*, 19/03/2002, caderno 2, p.D1)

As linhas estéticas de inspiração construtivista marcaram sua presença na América Latina principalmente após a Segunda Guerra Mundial e tiveram forte significação ideológica e política à medida que representaram sonhos de organização social e equiparação aos países centrais. Com posições que se aproximavam de um reformismo de tipo social-democrata, de inspiração positivista e racional, produziram-se manifestações com tonalidades bem semelhantes àquelas que, décadas antes, haviam sido importantes tendências nas artes e representações sociais européias.

A Argentina, por exemplo, teve vanguardas concretistas muito atuantes nos anos 40, as quais fizeram uso de revistas e manifestos para difundir idéias de criação pura e invenção, de forma a sobrepujar a expressão sentimental, o naturalismo e o simbolismo. O ano de 1945 foi decisivo para essas vanguardas, com a realização de exposições que repercutiram internacionalmente. Criou-se, também, a Asociación Arte Concreto Invención, com papel decisivo na divulgação das artes plásticas argentinas.

Cuba foi outro país onde as marcas futuristas e construtivistas marcaram presença, ganhando visibilidade por intermédio do suplemento *Lunes*, publicado de março de 1959 a novembro de 1961 como encarte de *Revolución*, jornal nascido após o triunfo da Revolução Cubana de primeiro de janeiro de 1959 e que funcionou como órgão de imprensa dos guerrilheiros de Sierra Maestra.

Seguindo os passos das vanguardas futuristas e seus desdobramentos, *Lunes* inovou em termos de diagramação e tipografia. Com grande espaço dedicado a imagens, a tônica era a busca de um *layout* inovador. Neste sentido, títulos apareciam em locais inusitados e eram feitos com letras de tipos e tamanhos diferentes. Além disso, exploraram-se o espaço em branco e as fotografias em baixa luz. Em razão de tais ousadias e por veicular uma pluralidade de escolas e tendências, inclusive o Abstracionismo, *Lunes* foi criticada por ser "expressão da arte e literatura burguesa em decadência", incompreensível para o povo.⁴⁷ Além disso, não demonstrava muita preocupação em atingir as camadas sociais que estavam sendo alfabetizadas, contrariando o preceito de que a arte e a produção intelectual deveriam ser veículos de propaganda do governo revolucionário. Tudo isso fez com que o suplemento entrasse em choque direto com as concepções do Realismo Socialista, tendo sua publicação proibida em novembro de 1961.

No Brasil, as linhas de pensamento e ação concretistas fizeram-se notar já no início do século. As vanguardas brasileiras puseram em cena as idéias de concretude e

⁴⁷ MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura e política em Cuba: os debates em "Lunes de Revolución"*. São Paulo: 2000. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH – USP, p.184.

empirismo. Entretanto, deve-se reiterar que os agentes brasileiros não se limitaram a um movimento de transplantação cultural. Pelo contrário, trataram de fazer adaptações no sentido de buscar visões próprias. Muito mais do que o espírito combativo e niilista, prevaleceu a vontade de construir a arte brasileira moderna. A própria revista *Klaxon* (fundada em maio de 1922), por exemplo, e apesar de dominada por certo espírito construtivo, declarou-se não futurista. A seu modo, foi construtivista, sarcástica e violenta contra certos valores do passado, mas procurou seguir um caminho próprio, à parte dos radicalismos levados a efeito na Europa.



Tipografia inventiva, explicitação da bidimensionalidade e caráter construtivo estão presentes nesta capa de *Klaxon*, de janeiro de 1923. (Fonte: *A Revista no Brasil*, 2000:110)

Apesar dos ventos modernistas mais radicais, pode-se dizer que até meados do século os alicerces das artes plásticas brasileiras ainda estavam fincados principalmente nas obras de Tarsila do Amaral, Portinari, Cícero Dias, Lazar Segall, Di Cavalcanti e Pancetti. Todos comungavam posições, seguindo em busca de uma identidade nacional e voltados para um projeto de brasilidade. Seus trabalhos significavam muito, podendo ser discursados por meio de uma retórica social e humana, já que eram baseados na representação do real. Isto vale dizer que, mesmo denotando avanços no tocante à forma, ainda podiam ser instrumentalizados em polêmicas mais gerais.

Segundo opinião de Ronaldo Brito, até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil.⁴⁸ Tampouco se tinha compreendido a essência das operações cubistas e futuristas, de modo que os grandes artistas ainda estavam imersos na representação, não obstante a presença de vários traços pessoais e alargamentos ao nível da linguagem pictórica. Sinais mais claros de mudança só apareceram no limiar dos anos 50, especialmente com a primeira exposição Bienal (1951), que deu início ao sonho concretista nacional.⁴⁹ Até então, jovens de São Paulo e Rio de Janeiro, em parte inspirados pela obra de Alfredo Volpi, já praticavam uma pintura geométrica e não-representativa, só que atuavam de maneira dispersa e com pouca divulgação. Em certa medida inspirados pela Bauhaus, realizavam trabalhos já libertos da idéia de representação e privilegiavam efeitos ópticos. Em breve, contudo, estariam reunidos em grupos específicos.⁵⁰

Os postulados racionalistas da arte concreta fizeram grassar por aqui justamente por força da tendência geométrica exacerbada, propiciando uma ruptura considerável com relação a grande parte da tradição artística nacional. O interessante a observar é que enquanto a Europa e os Estados Unidos começavam a explorar a gradativa ausência da forma, ou informalismo, os artistas brasileiros considerados "de vanguarda" se nutriam do veio construtivista, transformando-o em projeto de fundo até messiânico, posto que envolvia esforços no sentido da superação da lacuna que separava o país com relação às nações capitalistas centrais. Era tentativa de ultrapassar a realidade tropical e o espaço social caótico por intermédio de um racionalismo rigoroso e sobre-

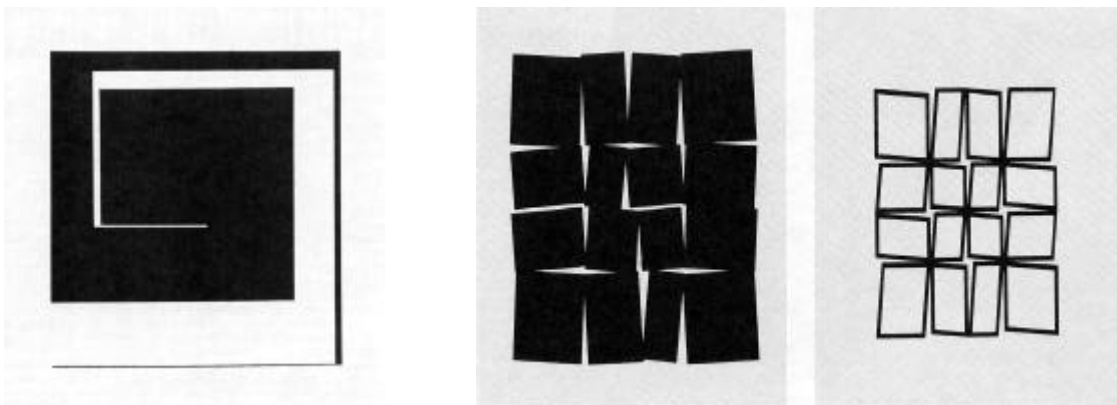
⁴⁸ BRITO (1985), op.cit., p.31.

⁴⁹ Em 1951, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, criador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi instituída a mostra Bienal. Por toda a década elas foram os eventos artísticos mais importantes da América Latina, projetando São Paulo como o centro das grandes exposições de arte contemporânea no país, fazendo aqui repercutir movimentos internacionais.

⁵⁰ Na cidade de São Paulo surgiu o grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro (1925-1973) que se tornou o grande teórico do Concretismo paulista. Sob influência de seu pensamento, os poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari tornaram-se grandes ícones do movimento, a partir de 1952. Destacaram-se também Charoux, Fejer, Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Sacilotto. No Rio de Janeiro, um pouco depois, formou-se o Grupo Frente, reunindo artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Ivan Serpa e Franz Weissmann. O grupo afirmava a especificidade do trabalho de arte e procurava pensá-lo com rigor, além de defender a linguagem geométrica que os dominava.

tudo planificador.⁵¹ (Não por acaso, Brasília foi lançada sobre um vasto planalto, decorando-o com as linhas puras e generosas de uma arquitetura branca.) A consciência de um "atraso" e a necessidade de ordem talvez expliquem porque o Concretismo brasileiro foi tão rigoroso e porque não se aderiu à turbulência expressionista que dominava boa parte da cena pictórica nos Estados Unidos. Em vez disso, foi dada preferência à clareza, objetividade e não-retórica do veio construtivista da arte abstrata.

A fixação do olhar em tendências que vinham de longe, fincadas que estavam no Futurismo e Construtivismo do início do século, muito mais do que o modernismo passageiro, significou a tentativa de renovação espiritual e até mesmo ética do povo brasileiro, daí o caráter rigoroso, ortodoxo e quase sectário da nova gramática. De certa maneira similar às vontades do Futurismo inicial, o Concretismo brasileiro dos anos 50 tentou ser protagonista de uma grande revolução a ser realizada não por políticos ou burocratas, tampouco apenas circunscrita ao meio artístico. O sonho utópico se relacionava ao elogio da urbanidade como um todo e propunha a superação do realismo regionalista que ainda era utilizado pelas esquerdas oficiais do país e significava a manutenção de formas e gêneros considerados arcaicos.



Aluísio Carvão, *ritmo centrípeto-centrifugal*, 1958. (Fonte: BRITO, 1985:71)
Hélio Oiticica, *Metaesquemas*, 1958. (Fonte: BRITO, 1985:58)

⁵¹ BRITO (1985), op.cit., p.31-33 e 42-43.



Aluísio Carvão, *Claro-vermelho*, 1959. (Fonte: *Arte Brasileira*, 1976:55)
 Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951. (Fonte: idem)

Em termos de linguagem, o Concretismo nacional reafirmou muito das vontades estéticas já mencionadas antes. No campo poético, negou a retórica convencional e discursiva, rompendo com suas articulações e significados. Nas artes visuais, perseguiu o cálculo matemático, a medida exata e a invenção pura, livre de sentidos metafóricos, simbólicos ou representacionais. Não obstante sua clara inspiração no Futurismo e Construtivismo europeus do início do século, o movimento concreto às vezes é tido como essencialmente brasileiro. Charles Perrone, em estudo recente sobre cultura popular latino-americana, é um dos que afirmam isso, além de dizer que a vanguarda concreta intencionalmente assumiu uma missão civilizatória que resultou num projeto nacional de modernidade.⁵²

Em 7 de março de 1960, ao longo de uma reportagem sobre as tendências da moda brasileira, a revista *Life* apresentou um vestido de cortes retos, com largas faixas diagonais em preto e branco. A matéria, cujas fotos também enfatizavam detalhes da arquitetura de Brasília e de obras de Di Cavalcanti, referiu-se ao vestido como inspirado na arte moderna brasileira. Apesar da pouca profundidade, a matéria é outro indício de que o modernismo artístico nacional teve feições bem particulares e repercutiu in-

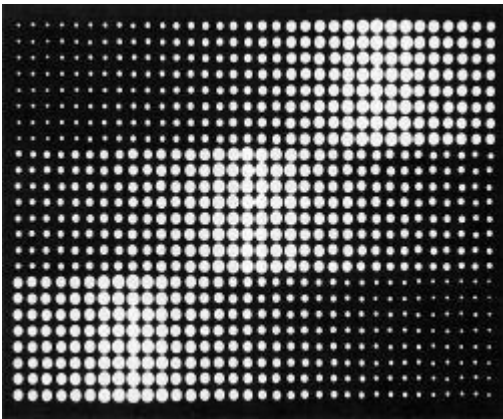
⁵² PERRONE, Charles. *Tropos and tropicalities. The tropes of Tropicália and Tropicalismo. Studies in Latin American Popular Culture*. Tucson: vol.19, 2000, p.14.

ternacionalmente. Deve-se frisar, também, que o assunto ganhou espaço na revista *Life* justamente no momento em que grande parte da pesquisa plástica norte-americana estava polarizada por uma vertente do Expressionismo Abstrato, definido pela manifestação de conflitos existenciais e explosão desordenada de sentimentos. Além do mais, viviam-se os momentos de formação das artes Pop e Conceitual que se estabeleceriam em definitivo no decorrer dos anos 60.

As linhas construtivas nacionais podem ser melhor compreendidas levando-se em conta que faziam parte de uma época de expansão urbana e forte implemento à indústria. Sob a aura tecnicista que invadia as grandes cidades, parcela dos artistas explicitavam "a clara divisão entre projeto e obra, as operações seriadas, a cor plana, a economia de elementos de produção do quadro e do objeto, os estudos da forma e da contraforma..."⁵³ Evidenciavam, assim, uma certa estética industrial, mesmo que ela estivesse em descompasso com o grau de implantação da linha de montagem nacional. Assim fazendo, tais artistas se antecipavam a ela, dando vazão a metáforas de uma realidade ainda por vir.

Especialmente quanto à regra de composição seriada, esta se definia pelos efeitos estritamente visuais que causava. Sua razão de ser estava na recusa de todo e qualquer conteúdo simbólico, para, em lugar dele, privilegiar o jogo perceptivo em si mesmo. Por sua natureza, as formas seriadas trabalhavam com elementos simples, geométricos e organizados em função de um programa combinatório. Era como se a formalização da obra, então construída segundo um modelo objetivo e reproduzível por meio de um processo técnico, prescindisse da participação de seu criador.

⁵³ BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *Os surtos modernistas*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p. 27-28)



Almir Mavignher, *Serigrafia*, 1962. Exemplo de obra baseada em efeitos puramente visuais que os neoconcretistas combateram. (Fonte: BRITO, 1985:40)

De tão extremado, este formalismo resultou em controvérsias no seio do próprio movimento, resultando em dissidências que gerariam o Neoconcretismo carioca, a partir do final da década de 50. Sua intenção era sensibilizar a construção geométrica, diminuir a rigidez apolínea e resgatar a possibilidade de expressão. Segundo o poeta Ferreira Gullar, teórico do movimento, os neoconcretos queriam de volta a experiência fundamental, de modo que a racionalidade fosse ultrapassada sem abrir mão da forma construtiva. Em outros termos, queriam que a obra tivesse prevalência sobre a teoria, pondo fim à chance de que o Concretismo redundasse em algo meramente decorativo e asséptico.

Com o matiz neoconcreto, portanto, enfraqueceram-se o sonho construtivo brasileiro, a utopia reformista e a tentativa de estetização do meio industrial. Ao longo dos anos 60, a ordem e a pureza do rígido formalismo de inspiração concretista passaram a conviver com abstrações líricas ou expressionistas, de temperamento explosivo. Era o sinal de que a utopia construtivista baseada no desenho limpo, na fruição racional e objetiva das obras, em breve estaria dominada por correntes que conjugavam o binômio expressão/informação por meio de um certo caos.

Não obstante os choques de pontos de vista diferentes, o Construtivismo esteve intimamente ligado ao projeto desenvolvimentista brasileiro dos anos 50. A rigor, as duas vertentes do movimento formaram um par e atuaram em conjunto contra as correntes nacionalistas, intuitivas e populistas que, na década seguinte, resultariam nos

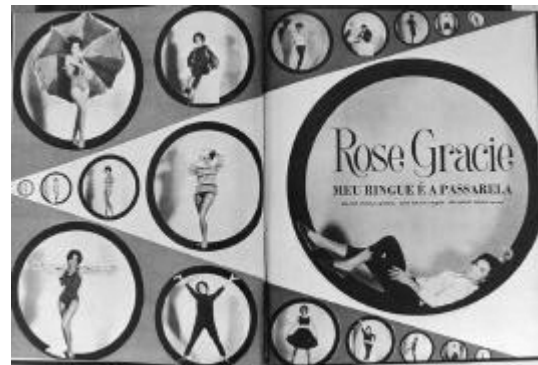
Centros Populares de Cultura. De forma análoga às transições ocorridas na União Soviética e em Cuba, referentes à forma de representação simbólica, no Brasil dos anos 60 também houve a tendência em abandonar os avanços formais da vanguarda para, em lugar deles, retomar tradições com vistas à mobilização popular mais abrangente possível. (Por sinal, a transição da Bossa Nova para a canção de protesto foi a contraparte musical desse mesmo processo.)

Interessante notar que as revistas *Manchete* e *Senhor* outra vez se adiantaram, utilizando exemplos cuja visualidade podia ser qualificada como sendo de matriz concretista. No primeiro caso, aliás, o próprio termo foi explicitado e as capas de vários discos foram dispostas de maneira a formar a sigla "LP", remetendo à idéia futurista de simbiose entre letra e aspecto gráfico. A ortogonalidade e exatidão dos alinhamentos, bem como os amplos espaços vazios, denunciaram a "origem concreta". A revista *Senhor* valeu-se de preceitos concretistas ao publicar desenho estruturado por intermédio de blocos cromáticos geométricos que representavam figuras humanas, igualmente eliminadores do senso de perspectiva e representação naturalista, lembrando um pouco certas obras de Kasimir Malevitch. Relativamente comuns ao periódico direcionado a assuntos "de arte", o mesmo não se deu com *Manchete* que, afora pouquíssimos exemplos, manteve o estilo *magazine* quase inalterado no período.

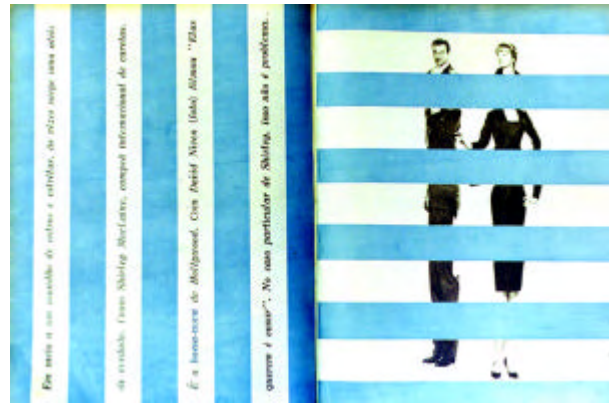


Manchete, 11/04/59, p.83 e *Senhor*, julho/59, p.13.

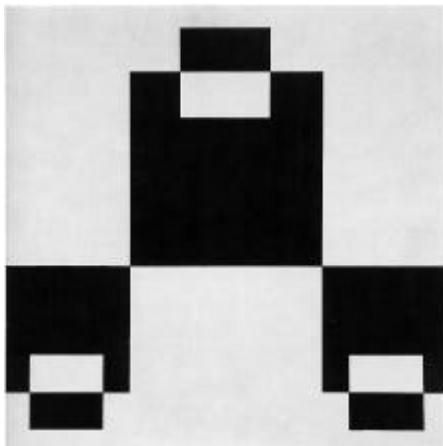
O Cruzeiro, por sua vez, explorou com muito mais largueza tais visualidades, fazendo com que surgissem interessantes diálogos entre as novas diagramações e as vanguardas artísticas oficiais, mesmo que os nomes destas não fossem declarados. Dessa maneira, o leitor foi apresentado a um universo visual que lembrava algumas obras do concretismo nacional mais típico e que o tempo cuidaria de canonizar como marcas de uma época. A revista cumpria, portanto, sua tradição de origem, agora por intermédio de estratégia diferenciada, que em vez de citar artistas, reproduzir obras e descrever uma história, apropriava-se da estética, fazendo de si própria o dado novo.



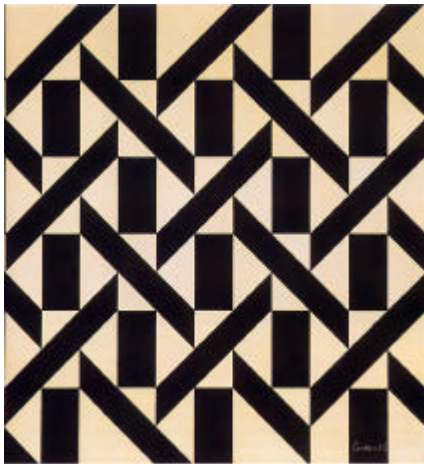
Na origem, a matriz futurista configurada nas linhas de força, movimento explosivo, redução verbal, figura humana moldada e subjugada pelo mundo tecnológico, geometrismo, limpeza, simplificação estética e liberdade na disposição das caixas de texto. Cartaz para as Edições do Estado de Leningrado, 1925, (Fonte: VILLAS-BOAS, 1997:67) e reportagens Bossa Nova de *O Cruzeiro*, assinadas por Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Jean Solari (03/09/60, p.20-21); sem autoria (26/12/59, p.20-21); e Milton D'Ávila, Pedro Lima e Indalécio Wanderley (02/07/60, p.102-103).



Exemplos de alinhamentos verticais-horizontais, blocos de cores puras, essencialidade geométrica e fragmentação da realidade. Waldemar Cordeiro, *movimento*, 1951 (Fonte: *Arte brasileira*, 1976:55); *O Cruzeiro*, sem autoria, 26/03/60, p.46-47.



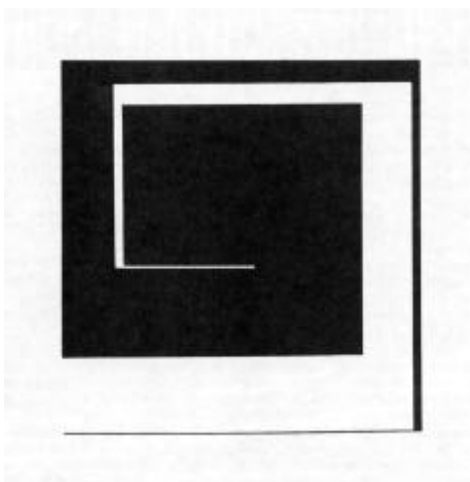
Exploração da forma e contra-forma, alto contraste e efeitos ópticos. Maurício N. Lima, *espaços negativos-positivos*, 1953 (Fonte: HERKENHOFF, 2002:141); duas reportagens sem autoria publicadas em *O Cruzeiro* (16/01/60, p.78-79, e 19/12/59, p.100-101).



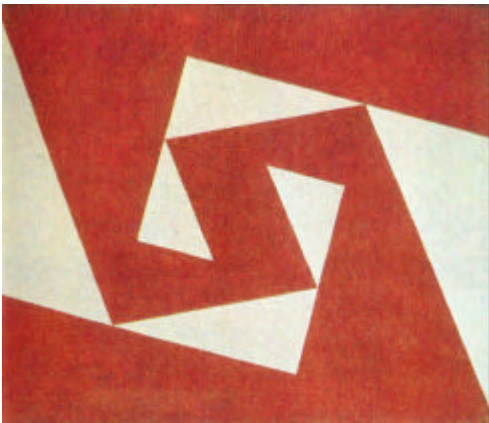
Planificação do espaço, espelhamento das figuras e jogos ópticos. Waldemar Cordeiro, *sem título*, 1958 (Fonte: HERKENHOFF, 2002:143) e reportagem de Milton D'Ávila, Orlandino Rocha e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 23/04/60, p.30-31).



Geometrização, alto-contraste e perspectiva construída graficamente em reportagem de Ary Vasconcelos e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 16/01/60, p.88-91).



Linhas de força dispostas em espiral induzindo ao efeito de perspectiva. Aluísio Carvão, *ritmo centrípeto-centrifugal*, 1958 (Fonte: BRITO, 1985:71); reportagem de Milton D'Ávila, Ubiratan de Lemos e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 18/06/60, p.6-7).



Jogos ópticos ampliando os sentidos de leitura e relativizando os direcionamentos da informação no espaço. Aluísio Carvão, *claro-vermelho*, 1959 (Fonte: *Arte brasileira*, 1976:55); reportagem de Eurilo Duarte e Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, 23/01/60, p.20-21).



Reportagens de *O Cruzeiro* nas quais textos e imagens foram dispostos de maneira não usual, alterando padrões jornalísticos e, não raro, dificultando a leitura. Matéria sem autoria, de 19/12/59, p.102-103 e outra assinada por Ary Vasconcelos e Indalécio Wanderley, de 02/01/60, p.104-105.

Padrões de naturezas semelhantes também puderam ser verificados em algumas reportagens não relacionadas pela revista no rol bossanovista. Este foi o caso da matéria publicada em novembro de 1963, sobre o lançamento da gravadora Elenco, cuja página inicial teve diagramação geométrica e fotografias monocromáticas recortadas em alto contraste. As capas dos discos lançados pela gravadora Elenco, dedicados a repertórios tidos como "modernos", seguiram a mesma linha construtivista e fixaram um estilo visual próprio, de economia visual que fazia lembrar a própria canção Bossa Nova em sua concisão e objetividade poética. Talvez essa economia visual pudesse ser

explicada pelo fato de que a Elenco era um selo novo e alternativo e, portanto, não tinha muito dinheiro para investir na produção. Mas, circunstâncias à parte, a idéia de alto contraste e concisão vinculou-se fortemente à linguagem musical da Bossa Nova, influenciando outras gravadoras que também se dispusessem a gravar tais repertórios.



Reportagem alusiva à fundação da gravadora Elenco (*O Cruzeiro*, 23/11/63, p.100-105) e algumas capas dos discos que ela produziu. (Fonte: CASTRO, 1990, encarte central)



No substrato, a essencialidade construtivista. Geraldo de Barros, *composição*, de 1955, e capas de discos da gravadora Elenco. (Fontes: HERKENHOFF, 2002:140, e CASTRO, 1990, encarte central)

Como se viu, boa parte do jornalismo Bossa Nova de *O Cruzeiro* reduziu a diagramação à lógica espacial geométrica, ensaiando um diálogo com o abstrato, ou com a concretude, dependendo de como se queira chamar o distanciamento radical frente à representação dos objetos materiais. Nesse processo, o desenho planificou as figuras à superfície do papel, negando o efeito da tridimensionalidade, tal como Milton Dacosta, Alfredo Volpi e Belmiro de Almeida, entre tantos outros artistas, fizeram em sua pintura a partir das experiências construtivas européias.⁵⁴ Tanto em *O Cruzeiro* como nos citados pintores, o diferencial residiu em que a figuração não foi completamente abolida, mas adaptada e "atualizada" de acordo com parâmetros nascidos de certa pesquisa formal cuja matriz era estrangeira e resultante de longa gestação.

A BN converteu o pensamento invisível em diagramas concretos, convidando o leitor a exercitar a visualidade pura. Assim como nas obras não-figurativas, e paradoxalmente, a premissa da simples visualidade, para ser efetiva, dependia de conceitos postos de antemão ao observador e formadores de sua experiência pessoal. Esta era a condição para que a quase ausência de enredos não invalidasse completamente a significação basicamente fenomenológica dos trabalhos.

Ainda com relação ao princípio de ordem do construtivismo e a maneira como este foi recebido, Pierre Bourdieu cita um catálogo de exposição de arte ocorrida na França, em 1963, no qual a autora define o abstrato construtivo como oriundo das grandes revoluções plásticas do começo do século, "arte nobre, austera, que afirma continuamente toda a sua vitalidade" e que exprime como nenhuma outra linguagem "a conquista do artista sobre um mundo ameaçado de decomposição..." Na arte concreta, portanto, "não há lugar para as forças obscuras, o atoleiro, o mórbido". Tradutora do domínio total do criador, nela pode ser lida "a dominação da razão humana, o triunfo do homem sobre o caos".⁵⁵

⁵⁴ HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002, p.133 e 138.

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.180-181.

Entretanto, estes são pontos de vista particulares, de uma artista ou pessoa que tem familiaridade com os vários estilos ou linguagens pictóricas a ponto de ousar comparações ou regras mais gerais. Se, para ela, as peças construtivistas denotavam razão, ordem e clareza (o contrário do caos) para outro observador o efeito poderia muito bem ser o oposto. Pode-se perfeitamente imaginar alguém qualificando uma manifestação concreta, esta sim, como sinônimo de caos, desde que ela escape completamente a uma dada expectativa ou não faça parte do acervo cultural que permite a tal observador apreendê-la e aceitá-la como forma de expressão estética.

Como exemplo, seria o caso de contrapor uma imagem concretista (abstração geométrica) a uma outra, expressionista (mas figurativa). É provável que um observador alheio ao percurso das vanguardas formais do século XX veja muito mais ordem ou sentido e menos caos no quadro expressionista, mesmo que este mostre a figura humana deformada, executada sem detalhamento de traço ou profusamente colorida, por exemplo. Para este observador, o julgamento acerca do que constitui ou não o caos depende da presteza com que o "discurso" da obra pode ser decifrado. No caso, o retrato "significa" algo e é prontamente racionalizado, pois se refere a um dado claro do cotidiano (a figura humana, da qual basta-se estar vivo para identificar sua existência), enquanto que a abstração geométrica em tese depende, para ter sentido, de uma cultura teórica adquirida na sala de aula, nos livros e nas exposições.

Por este raciocínio, pode-se entender porque a BN foi mal-aceita por alguns leitores e jornalistas da equipe. Mesmo que, à época, um olhar mais atento pudesse decifrar-lhe intenções concretistas de razão e ordem, o público médio por certo viu apenas figuras geométricas e esquemas espaciais que não representavam e, portanto, não portavam mensagens prontamente inteligíveis. De todo modo, a BN se concretizou analogamente às vanguardas construtivistas que propunham alternativas à representação naturalista. Dentro do campo noticioso e de entretenimento, a corrente tentou dar roupagem contemporânea ao já bem canonizado modelo de fotorreportagem.

Os idealizadores da BN de *O Cruzeiro* por certo viram e se inspiraram em obras de Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro, principalmente aquelas que exploraram efeitos de positivo/negativo, forma/não-forma, baseavam-se na quadrícula de origem cubista e, com isso, marcaram época no Concretismo nacional.⁵⁶ Nessas obras, firmando analogias com o processo fotográfico, a figura já parecia oscilar à forma geométrica pura, feita de arcos, linhas retas e angulações precisas, rechaçando qualquer vestígio do pincel ou do traço à mão livre.

Ao mesmo tempo em que ensaiou aproximações com o Concretismo, a BN de *O Cruzeiro* travou relações com o Neoconcretismo à medida que pôs a figura humana no centro dos experimentos, manteve a expressividade e convidou o leitor a usufruir as novas paginações com bom humor e soltura, erguendo uma ponte na direção da margem niilista do Dadaísmo. Isto significou uma oposição à racionalidade e à construção seriada propostos pela linhagem concretista mais ortodoxa. Em vez disso, a subjetividade uniu-se à forma concreta, ligando o projeto teórico ao universo humano exposto em sua realização.



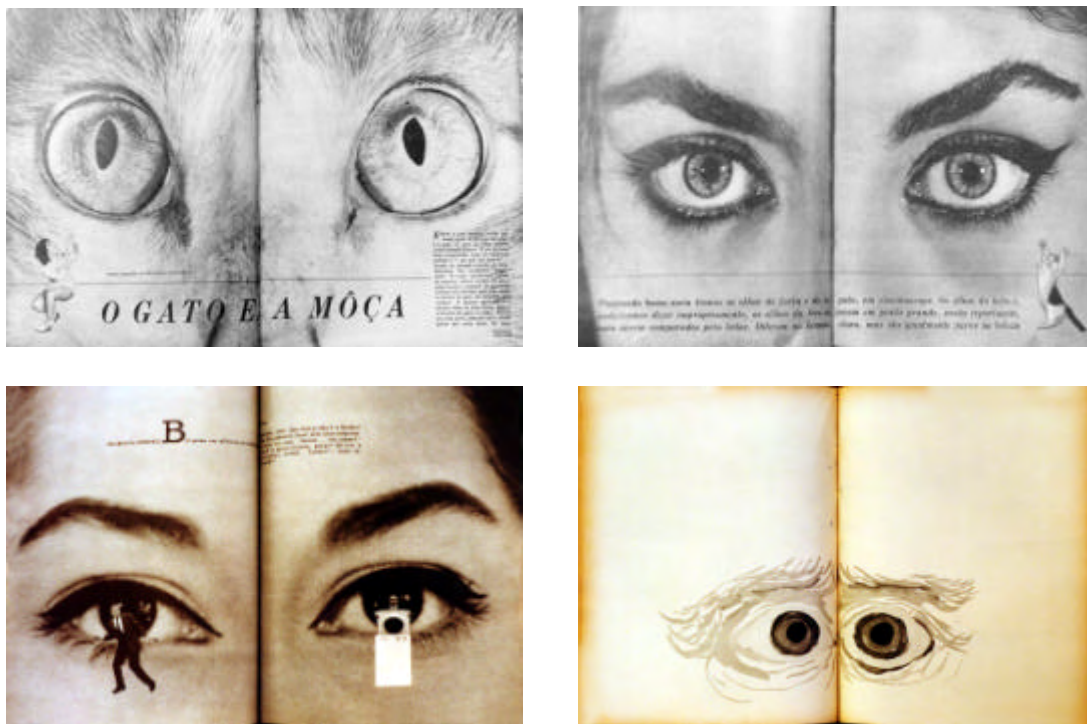
Em breves pausas para o rigor concretista, as paginações Bossa Nova assemelharam-se a charges e quadros de humor. Reportagem de Indalécio Wanderley (09/01/60, p.92-93); matéria sem autoria (30/04/60, p.22-23); e reportagem de Milton D'Ávila, Appe e Indalécio Wanderley (26/11/60, p.22-25).

⁵⁶ HERKENHOFF, op.cit., p.140-144.



Separados por um ano, estes exemplos demonstram a manutenção de um estilo baseado em fotomontagens sobre fundo escuro. Reportagem pioneira "O gato e a moça", de 19/12/59, p.30-31, assinada por Indalécio Wanderley; "Tônia na gangorra", de 10/12/60, p.106-111, assinada por Milton D'Ávila, Ary Vasconcelos e Indalécio Wanderley.

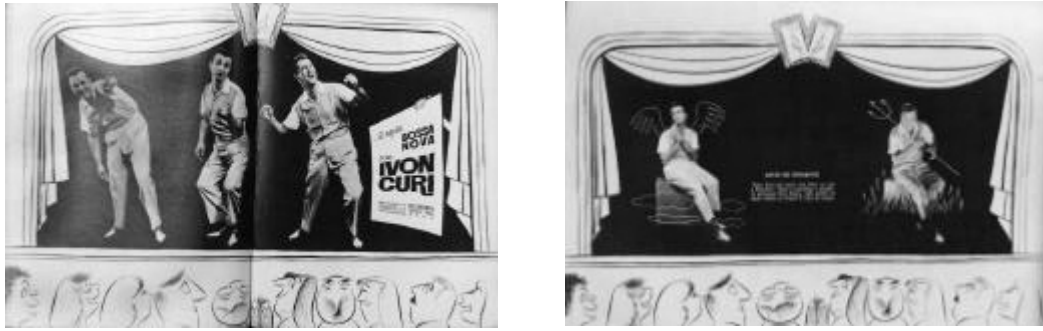
Já encerrada a breve fase Bossa Nova de *O Cruzeiro*, o cenário das artes plásticas do início dos anos 60 (período de certa crise para a abstração geométrica) pluralizava ainda mais suas tendências, enfatizando obras cujas pinceladas evidentes e o lançamento arbitrário da tinta na superfície do quadro já denunciavam aproximações com o Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock e eram diametralmente opostas, portanto, aos preceitos concretistas levados a cabo na década anterior. Esse caminhar quase paralelo entre imprensa e vanguarda formal evidencia os diálogos e trocas de influências havidas entre artistas, intelectuais e jornalistas, profissionais de campos diferentes que mantiveram em seu ideário projetos culturais de sentidos análogos, difundindo-os como formas alternativas para a construção de mentalidades e representações sociais.



Os olhos, sempre presentes, alertando o leitor para a importância de saber ver as coisas. *O Cruzeiro* (19/12/59, p.26-27 e 32-33) e *Senhor*, (janeiro/60, p.81-82, e agosto/61, p.70-71).

O período Bossa Nova foi bastante conturbado para a revista, pois José Amádio havia diminuído o espaço e ênfase tradicionalmente concedida a matérias exclusivas e sensacionais feitas em campo. Ao privilegiar assuntos amenos, ainda que visualmente diferentes e sofisticados, o jornalista angariou a antipatia de vários repórteres que lhe eram subordinados. Descontentes com os direcionamentos impostos por seu chefe e sem condições de negociar alternativas com a presidência da revista, vários profissionais de renome e experiência se desligaram da empresa, tomando caminhos diferentes. O jornalista Jorge Ferreira, certamente com um pouco de exagero, narra ter sido um dos que se demitiram, pois Amádio insistia em publicar matérias voltadas ao "sexo, sangue e futebol", assuntos que, à época, já estavam sendo bastante explorados pela TV e por isso, segundo ele, não mais determinavam a venda das revistas ilustradas.⁵⁷

⁵⁷ FERREIRA, Jorge. *O jornalismo e eu. Eu e o jornalismo. Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro,



Mesmo com a presença marcante da fotomontagem, a última reportagem bossanovista já denotava o esgotamento do estilo e um certo conservadorismo na concepção. Matéria de Milton D'Ávila, Jorge Audi e desenhos de Appe. (*O Cruzeiro*, 31/12/60, p.44-47)



Passada a turbulência criativa de 1960-1961, um editorial de fevereiro do ano seguinte já denunciava a preferência por padrões mais comportados: o texto voltou a ser longo e minucioso, a modelo se vestiu com discrição, aboliram-se os desenhos e equilibrou-se a proporção entre caixa de texto e imagem, cada uma ocupando lugar bem demarcado na página. (*O Cruzeiro*, 10/02/62, p.3)

Não obstante a revista ter seguido os passos de outras publicações da época e atualizado parcialmente seu aspecto por intermédio do jornalismo Bossa Nova, o fato é que a tiragem de *O Cruzeiro* entrou em queda acentuada a partir de 1960. Por isso, Acciolly Netto, José Amádio e David Nasser, diretores que se revezaram entre 62 e 69, correram em busca de uma outra modernização jornalística que revertesse o processo de decadência.

Em abril de 1963, José Amádio cedeu, apenas na prática, o posto de diretor de redação para Odylo Costa Filho, político e jornalista egresso da *Tribuna da Imprensa* e da revista *Senhor*. Experiente, Odylo foi visto como uma solução para *O*

Cruzeiro, assumindo o posto em caráter emergencial (no expediente, Amádio continuou sendo o diretor). O novo chefe logo entrou em conflito com grande parte da equipe e a tradição cristalizada ao longo de muitos anos, mas isso não o impediu de levantar a voz contra o nepotismo, cobrar ética, correção profissional, defender um jornalismo "centrado na notícia e na objetividade do texto", além de diminuir o tamanho das reportagens.⁵⁸ Entretanto, ele não conseguiu eliminar a prática das matérias pagas disfarçadas de reportagens. Em termos estéticos, sob sua direção a revista passou por uma reforma gráfica e editorial, ganhando um aspecto mais "limpo" que se alastrou por quase todas as páginas, como a *Manchete* já havia feito. Isto pôde ser verificado com clareza no número de 20 de abril de 1963, imediatamente, portanto, à entrada de Odylo na revista. Apesar disso, nem se chegou perto dos extremos atingidos por José Amádio três anos antes.

Apesar dos cuidados em evitar a poluição visual, a revista adotou procedimentos formais que podem ser qualificados de conservadores, em certa medida semelhantes aos praticados antes da inflexão bossanovista. Em outras palavras, predominou o aspecto linear baseado em caixas de texto e imagens retangulares. Ao mesmo tempo em que se dedicou espaço considerável a reportagens e matérias de cunho nitidamente educativo. Neste sentido, ao longo de 1964, publicaram-se longas matérias sobre arte, presépios, História Geral e do Brasil, tais como a Coluna Prestes, Revolta Integralista, várias matérias sobre Getúlio Vargas, uma série intitulada "Revoluções Brasileiras", episódios sobre De Gaulle no Brasil e várias outras. Progressivamente, diminuiu-se o espaço para a política brasileira contemporânea, limitando-a a apenas quatro páginas numa das edições de julho de 1964. Isto significou um acentuado contraste, pois, em anos anteriores, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart eram retratados com frequência e ensejavam espaços editoriais bastante generosos.

⁵⁸ CARVALHO, op.cit., p.409.



Quatro exemplos de *O Cruzeiro*, de 20 de abril de 1963, quando, sob nova direção, ela sofreu uma considerável reforma visual, ocasião em que os espaços amplos e o visual mais leve atingiram a revista como um todo.

Em praticamente todas as matérias referidas acima, predominaram fotos e ilustrações monocromáticas, o que deu à revista um aspecto parecido ao dos jornais diários. Parte do aspecto dinâmico, arrojado e colorido que a revista vinha assumindo desde os anos 50 manteve-se graças aos anúncios das empresas mais poderosas. Estes sim, continuaram a divulgar imagens emblemáticas de modernidade e dinamismo. Para tanto, procuraram superar barreiras estéticas continuamente, ajudando a consolidar os ideais de consumo que vigoravam na época.

Com a saída de Accioly Netto, em 1965, vários nomes ocuparam o cargo de diretor de redação, dentre eles Jorge Audi e José Amádio, que havia sido demitido algum tempo antes, sob pressão de um grupo de repórteres que não gostavam dele. Con-

tudo, logo retornou ao antigo posto, provocando "a saída imediata de diversos jornalistas, entre eles Luis Carlos Barreto, Armando Nogueira, Borjalo e Luis Edgard de Andrade".⁵⁹ Apesar de bem assessorados, os novos diretores pouco puderam fazer, pois aquele já era um período crítico para a revista.

José Amádio entrou para *O Cruzeiro* quando ela estava no seu auge e acompanhou-a durante o período de decadência. Segundo entrevista concedida por sua segunda esposa, Vicky Adler, em abril de 2001, ele jamais foi legalmente desligado da revista, ainda que tenha deixado e reassumido a direção por sete ou oito vezes. Quando não estava de acordo com as posturas dos colegas, pedia demissão. Mas, nas palavras da entrevistada, "quando percebiam que a revista estava afundando, chamavam-no. E assim foi, até o lastimável fim."



David Nasser escreveu longa matéria noticiando o "retorno" do colega à sua antiga função de colunista e aproveitou para delinear sua biografia. (J. Amádio aparece à esquerda) "Na parede, amigo dos dois, paternalmente, Chateaubriand goza o espetáculo". (*O Cruzeiro*, 20/10/71, p.12)

⁵⁹ NETTO, op.cit., p.163.

José Amádio esteve fora do expediente entre 1969 e a passagem de 1972 para 1973, quando voltou como diretor de redação. Somente em meados da década ele saiu da revista em definitivo e se casou com Vicky Adler, pianista e recitalista de trajetória internacional, filha do professor Oscar Adler, com quem Amádio tomava aulas de piano. Apesar das dificuldades financeiras pelas quais passou, Amádio recusou algumas boas propostas de trabalho, dentre elas um convite para dirigir a revista *Fatos & Fotos*. No final dos anos 80 trabalhou como assessor político em Brasília, vindo a falecer em 1º de setembro de 1992.

IV. ANOS DE DECADÊNCIA

Queda do fotojornalismo

A tiragem da revista, após ter atingido cifras altíssimas em anos anteriores, caiu para 580 mil em 1957, estabilizando-se em cerca de 550 mil exemplares no período compreendido entre 1958 e início dos anos 60. Ainda que os números não indicassem um decréscimo muito abrupto, já denotavam que o interesse pela revista sofria mudanças dignas de atenção. Por mais que seus diretores e repórteres se esforçassem em afirmar o contrário, o declínio da publicação era cada vez mais visível. Tanto que, pelo diagnóstico de Helouise Costa, o máximo que a revista conseguiu, no período 1955-1969, foi a "permanência do modelo da fotorreportagem, atualizado em alguns aspectos gráficos".¹

Os autores consultados são unânimes em que os pontos que agravaram a situação da revista nos anos 60 foram o grande número de reportagens consideradas irrelevantes ou fúteis (na opinião de membros da própria equipe de repórteres); as colunas sociais, muitas vezes preocupadas em simplesmente agradar aos amigos de Chateaubriand; práticas e hábitos operacionais internos que favoreciam alguns em prejuízo da ética e profissionalismo.² Além disso, era relativamente comum que se abusasse da

¹ A autora provavelmente se refere de modo indireto às paginações Bossa Nova e às reformas subsequentes. (COSTA, 1992, op.cit., p.15)

² Em meados da década de 50, Ferreira Gullar trabalhou na revista por aproximadamente um ano, como revisor de texto. Apesar de relativamente afastado da redação e do convívio com os jornalistas, pôde testemunhar desvios de recursos e manobras para favorecer determinados profissionais. À época, Ferreira Gullar indicou problemas existentes na empresa, desentendeu-se com seus superiores e foi prontamente demitido, assim como sucederia com vários outros profissionais. (Dados obtidos por intermédio de entrevista realizada em maio de 2003)

confiança do leitor, publicando-se reportagens sensacionalistas, baseadas em fatos irreais ou politicamente tendenciosos. Sem mencionar os casos nos quais informações e imagens eram deliberadamente manipuladas, omitidas ou distorcidas. Numa conclusão praticamente geral, a confluência de tudo isto nos anos 60 teria comprometido em muito o prestígio da revista.

Outro fator importante para a debilidade financeira no período foi a criação de *O Cruzeiro Internacional* (1957), editada em espanhol e que visava competir com a recém-inaugurada revista *Life* internacional. Em pouco tempo a nova revista conseguiu um enorme sucesso de público, com tiragem chegando a 300 mil exemplares semanais. Em termos de anúncios, no entanto, ela não despertou o interesse das grandes agências de propaganda estrangeiras, as quais preferiram se manter clientes fiéis da *Life*, de modo que a receita não era expressiva. A nova revista, portanto, acabou se tornando deficitária, absorvendo recursos gerados pelos demais órgãos da rede e contribuindo de forma direta para a fragilização de *O Cruzeiro*.³

No período de transição entre as décadas, o popular Jean Manzon, que desde 1952 fazia trabalhos para a recém-lançada *Manchete*, mudou-se em definitivo. Outro importante fotógrafo, Flávio Damm,⁴ saiu em 1959, fazendo-se seguir por outros dezesseis profissionais. Aqueles que contestavam os direcionamentos dados à revista, principalmente no que tocava à quantidade de matérias irrelevantes ou pagas, acabaram sendo demitidos. Para piorar as coisas, em fins de 1961, suicidou-se o humorista e cartunista Péricles de Andrade Maranhão, criador do personagem "O Amigo da Onça", página de enorme sucesso e responsável por boa parcela do êxito comercial da revista. Em adição, no segundo semestre de 1963, houve a saída definitiva do humorista Millôr Fernandes, depois de ininterruptos 25 anos de atuação.⁵

Segundo análises de Nadja Peregrino, os redatores e fotógrafos eram os maio-

³ MORAIS, op.cit., p.587.

⁴ A revista *Senhor* de dezembro de 1959 publicou ensaio fotográfico assinado por ele.

⁵ Pelo que se verificou, Millôr Fernandes e Carlos Estevão estrearam na revista *Senhor*, respectivamente em outubro de 1962 e março de 1963.

res responsáveis pelo sucesso da revista. Eles é que a mantinham "à prova de todas essas leviandades de cronistas sociais e de reportagem feita por aniguinhos da diretoria". Fragilizada com as demissões, a revista declinou num processo mais intenso a partir do início dos anos 60. Ainda segundo a autora, o sucesso e a estabilidade alcançados no período de 1944 a 1959 tiraram o bom senso dos dirigentes da empresa, levando-os a revestir "matérias pagas com o manto do jornalismo verdadeiro e sério".⁶ Neste aspecto, os jornalistas Luiz Maklouf e Mário de Moraes concordam em que as matérias pagas foram decisivas para declínio da revista. Em suas opiniões, *O Cruzeiro* jamais havia demonstrado constrangimento em publicar reportagens pagas como material jornalístico, prática que foi intensificada com os anos 60 e cresceu ainda mais com os governos militares. Se antes não havia necessidade, pois os anunciantes eram fartos, tudo mudou com os problemas administrativos e os desvios de recursos e materiais, tornados comuns no final dos anos 50.

É sabido que, na década de 60, o jornalismo brasileiro travou intensos intercâmbios com revistas estrangeiras e que, paralelamente ao envio de estagiários, eram recebidos editores, designers e fotógrafos renomados para dar palestras e transmitir novos padrões de qualidade editorial. O fortalecimento da televisão, no entanto, veio suprir os leitores de *magazines* com imagens em movimento, o que provocou, na imprensa escrita, a valorização do texto. "Visto que a essência da televisão é a imagem, todos os veículos que usavam esse meio de expressão perderam o ineditismo, a exclusividade e, conseqüentemente, o *status* de que gozavam, até então. Isto significou o desaparecimento gradativo dos ensaios fotográficos, ficando extremamente difícil para os fotojornalistas a veiculação de um trabalho mais expressivo."⁷

Não obstante toda a movimentação ocorrida no intuito de reciclar o espaço gráfico de maneira a se conviver com o apelo fortíssimo da televisão, parece ter

⁶ PEREGRINO, op.cit., p.31.

⁷ Idem, p.35.

faltado à revista a capacidade de renovação do gênero jornalístico até então praticado. Na visão de Ferreira Gullar, o público cativo de *O Cruzeiro*, de faixa etária mais elevada, acostumara-se à revista, dificultando alterações mais abrangentes e radicais. Ao passo que as fórmulas jornalísticas já consagradas não conseguiam atrair o público mais jovem. Por isso, *O Cruzeiro* era tida como publicação de aspecto ultrapassado e conservador. Além do mais, o surgimento de novas revistas de perfil semelhante, mas com aspecto modernizado, e a segmentação do campo editorial inseriram a concorrência num mercado que até ali era monopolizado pelo semanário de Assis Chateaubriand.

Em resumo, a decadência de *O Cruzeiro* foi resultado de uma confluência de fatores agravados pela crise financeira que acometeu o "império" no período 1958-1959.⁸ Dentre esses fatores, os vários estudos consultados frisam a má administração; a perda de profissionais de destaque; desvio de materiais; mau uso dos recursos tipográficos; proliferação de matérias pagas em lugar das grandes reportagens; crescente segmentação em curso no mercado editorial e a concorrência oferecida pelas novas revistas que surgiam, bem como pela televisão que, aos poucos, sobrepujava as fotorreportagens (este dado não deixa de ser irônico, já que a televisão havia sido introduzida no Brasil pelos próprios Diários Associados, em 1950).

A propósito das emissoras de TV associadas, o cuidado em mantê-las autônomas (cada qual com sua direção, política e programação próprias) contrariava totalmente o que, nos anos seguintes, seria a tendência mundial: a formação de *networks*, com programação centralizada, retransmitida por fitas.⁹ A manutenção do modelo

⁸ Apesar das aparências de prosperidade, o complexo prestes a se dividir encontrava-se pontilhado de problemas de caixa e má administração. O primeiro sintoma de que os problemas financeiros eram grandes o suficiente para sensibilizar Chateaubriand foi a venda, em 1958, da Rádio Tamandaré, de Recife. A primeira a ser efetuada sob ordens diretas do jornalista. A crise financeira também fez com que Chateaubriand quase perdesse a sua residência carioca, a mansão conhecida como Vila Normanda.

⁹ O golpe fatal contra as emissoras ocorreu no início de 1967, quando o presidente Castelo Branco baixou decreto determinando que um mesmo grupo privado poderia possuir no máximo cinco estações de televisão (três regionais e duas nacionais), a partir do que a rede associada de televisão começou a desmoronar. Anos depois, o espaço seria ocupado pela Rede Globo que, com altíssimos investimentos, monopolizaria o meio.

arcaico fez com que as emissoras de Assis Chateaubriand perdessem pontos diante da concorrência, ficando para trás tanto em termos de equipamentos quanto em qualidade de programação.

Assis Chateaubriand e o Condomínio Acionário

Em 1959, os veículos associados passaram a ser geridos sob a forma de um condomínio acionário.¹⁰ Ainda que detentor de praticamente a metade das ações e com relativa independência, esse grupo de certa maneira ainda vivia sob a direção direta ou indireta de Assis Chateaubriand, dependendo de suas iniciativas e acatando muitos de seus direcionamentos sobre questões as mais variadas. Porém, em 27 de fevereiro de 1960, o jornalista foi acometido de uma trombose cerebral que o deixou quase que completamente paralisado, mantendo-o afastado do comando de suas empresas por aproximadamente cinco meses. Mesmo com as seqüelas da grave doença e comunicando-se com muita dificuldade, o "Velho Capitão", como lhe chamava David Nasser, logo estava de volta aos seus artigos diários, que datilografava por intermédio de uma máquina de escrever adaptada.

Os problemas financeiros se agravaram por causa dos gastos com tratamentos médicos e o jornalista enfim se apercebia da grave situação à sua volta. As advertências que alguns de seus diretores lhe haviam feito anos atrás só então começavam a fazer sentido. Contudo, e em curto espaço de tempo, doze novas estações de TV haviam sido colocadas no ar. As aparências de prosperidade procuravam ser mantidas, ainda que não tivessem impedido o fechamento do jornal carioca *Diário da Noite*, em fevereiro de 1962. Pressionado por fabulosas dívidas, Chateaubriand havia sido obrigado a tomar a medida mais drástica, indício de que o império adentrava um período de fragmentação e decadência.

¹⁰ Em setembro de 1959, Assis Chateaubriand convidou toda a imprensa, inclusive a concorrente, para comparecer ao Vigésimo Cartório de Notas de São Paulo onde foi lavrada escritura pública que doava 49% das empresas a vinte e dois empregados. Na lista de favorecidos também constavam seus dois filhos homens, seu irmão Oswaldo e vários jornalistas em postos de direção, espalhados por várias regiões do país. Com esse documento se criava o Condomínio Associado.

Provavelmente os últimos episódios políticos dos quais os Diários Associados participaram ativamente, em parte determinando seu desfecho, tenham sido as movimentações a favor da derrubada do presidente João Goulart, em 1964, quando os meios de comunicação, em ação concentrada, influenciaram o público de forma decisiva, direcionando os eventos políticos mais importantes.

A situação financeira delicada não impediu que a grande rede de comunicação em pouco tempo fosse atraída para conspirar contra o governo. Convidado pelo governador de Minas, Magalhães Pinto, Chateaubriand prontamente concordou em mobilizar todo o seu arsenal jornalístico e lutar pela democracia e liberdade, que, segundo ele, estavam sendo colocadas em risco pelo presidente e suas supostas tendências ao comunismo. Durante 1963, foram poucos os homens da equipe de Goulart que escaparam dos ataques de Chateaubriand. A transformação de seus jornais em trincheiras avançadas contra o governo, no entanto, redundaram na extinção de antigos favores advindos do Banco do Brasil, do Ministério da Fazenda e institutos de previdência, aprofundando a crise financeira do condomínio acionário.

Segundo colocações de Nelson Werneck Sodré,¹¹ as investigações e uma CPI empreendidas em 1963 tornaram de conhecimento público os empréstimos de instituições oficiais concedidos principalmente aos Diários Associados e suas emissoras de maneira a cooptá-los em favor do golpe militar. Neste sentido, as revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete* deram importante contribuição em prol do golpe. Anúncios, matérias, editoriais, crônicas e artigos, todos foram preciosos na condução da idéia de que a manutenção do consumo passava antes pela afirmação de liberdade e democracia. As camadas médias, ou seja, aquelas que tinham acesso aos bens de consumo, deveriam portanto ser convencidas a dar seu apoio irrestrito à derrubada de Goulart. Suas iniciativas em manter as relações diplomáticas com Cuba; o re-estabelecimento de contatos

¹¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.499-500.

com a Europa Oriental; a condenação do imperialismo econômico estrangeiro e a promessa de levar adiante as reformas de base, fizeram da figura de João Goulart o principal alvo das campanhas anticomunistas. Em resumo, desde 1962, imagens que já se haviam integrado ao imaginário das camadas médias urbanas eram então empregadas com intenções políticas, veladas ou abertamente, e se concentravam nas idéias de propriedade, tradição cristã, família, estabilidade, ordem, satisfação individual e liberdade.

Mesmo com a doença minando-lhe as energias, os traços da personalidade controversa de Chateaubriand pareciam intactos. Depois dos primeiros meses de implantado o regime militar, o jornalista já passava à oposição. Paradoxalmente, logo estava a cortejar os diplomatas da embaixada da União Soviética no Brasil, oferecendo-lhes discursos, matérias jornalísticas elogiosas, jantares e condecorações. Daí por diante, ele se negaria "a dar apoio incondicional aos militares que ajudara a colocar no poder".¹²

Outra pedra angular na vida das empresas de comunicação de Assis Chateaubriand surgiu em 1965, com o escândalo envolvendo a jovem TV Globo e o grupo Time-Life Broadcasting Inc., união que, uma vez concretizada, colocaria todo o sistema nacional de comunicações em mãos estrangeiras.¹³ Assis Chateaubriand entrou de corpo e alma no combate a essa invasão, jamais tendo escrito tantos artigos sobre um único assunto. Aproveitou o ensejo também para revelar que, anos antes, os próprios Associados haviam recebido proposta semelhante e que, se aceita, levaria a uma competição interna totalmente desleal. Uma outra versão da história, no entanto, contradiz a revelação de Chateaubriand, indicando que ele próprio é que havia autorizado um de seus diretores a viajar aos EUA para tentar um negócio que, se desse certo, salvaria o futuro das emissoras associadas, envolvendo-as num grande monopólio de interesses internacionais.

¹² MORAIS, op.cit., p.661.

¹³ O contrato principal entre Globo e Time-Life data de 1962. O caso foi investigado pelo Congresso Nacional entre 1965 e 1966.

Corroborando a segunda versão, Gilberto Chateaubriand (filho do jornalista) assegura que, em 1960, antes mesmo do escândalo Globo X Time-Life, João Calmon (um dos beneficiados com a partilha dos Associados) esteve nos Estados Unidos com o objetivo de tentar uma união com a NBC ou com a CBS. E o objetivo era claro: tentar salvar as empresas associadas de um colapso financeiro total. Qualquer que tenha sido o motivo (a ilegalidade da transação ou a conseqüente desnacionalização dos meios de comunicação), o fato é que a pretendida aliança não se concretizou.

À parte essas questões, os veículos associados intensificaram os ataques contra Roberto Marinho, acusando-o de estar na iminência de provocar um neocolonialismo cultural por intermédio do controle dos meios de comunicação. Segundo Assis Chateaubriand, por trás da injeção de dólares na Globo havia o objetivo último de destruir a concorrência na área da televisão, com apoio do governo federal e em benefício de um grupo estrangeiro. Era, por outro lado, a própria sobrevivência dos associados que estava em jogo naquele momento. Chateaubriand, que sempre havia sido um defensor do livre mercado e da internacionalização da economia brasileira via-se na contingência de negar esses princípios de modo a tentar salvar "a cadeia que ele levava quase meio século para edificar".¹⁴

A defesa de Roberto Marinho era de que os acordos firmados com Time-Life apenas se referiam ao financiamento dos altos custos envolvidos nas operações de televisão e ao fornecimento de assistência técnica. Ele tentou enfatizar o lado positivo da empreitada, pela qual seria possível dinamizar e modernizar a radiodifusão brasileira. Aqueles que depuseram a favor da Globo em geral não negaram o apoio financeiro externo, e afirmaram, em coro, que a campanha movida pelos Diários Associados visava apenas manter o predomínio destes no setor das comunicações.

Os contratos assinados entre os dois grupos eram, de fato, ilegais e infringiam um artigo da Constituição Federal que vedava a estrangeiros a participação em empre-

¹⁴ MORAIS, op.cit., p.672.

sas de comunicação brasileiras. Porém, um pedido de reconsideração apresentado pela Globo fez prorrogar a definição do processo e pôs em cheque várias instâncias e códigos, levando o governo a rever sua posição. Por fim, em setembro de 1968, a Globo foi isentada de uma condenação, bem como da necessidade de modificar seus contratos com Time-Life.¹⁵ No ano seguinte, o país já estava integrado à rede mundial de televisão e operando em rede por todo o território nacional.

"As ligações da TV Globo com o grupo Time-Life Broadcasting Stations explicam a origem dos investimentos iniciais envolvidos na modernização da emissora. O grupo aplicou aproximadamente seis milhões de dólares na TV Globo, além de ter fornecido assistência à TV paulista, em São Paulo, cujo controle acionário passou à Rede Globo."¹⁶ Com o dinheiro, além de comprar modernos equipamentos, a TV Globo iniciou a aquisição de emissoras de rádio e TV por todo o país, organizando seu sistema nacional de comunicações, envolvendo também gravadora, imprensa e editora. Constituiu-se, portanto, a primeira organização brasileira a de fato merecer a caracterização de indústria cultural.

Contudo, segundo análise de Fernando Morais, o desmoronamento do império de Chateaubriand já era sentido ao final do governo Juscelino Kubitschek, quando a mídia associada dava pleno suporte à febre anticomunista no Brasil. Desde então, com os governos Quadros e Goulart, restringiu-se em muito a entrada de dinheiro público nas empresas associadas.¹⁷ Além disso, a concorrência vinha crescendo vertiginosamente, tanto na imprensa escrita como nos outros meios, diminuindo a carga de propaganda antes disputada por um número restrito de veículos.

Em meados da década de 60, as dívidas com a Previdência Social somadas ao enorme prejuízo causado pela revista *O Cruzeiro*, por exemplo, levaram os Associados

¹⁵ SANTOS, Moacir José dos. *A construção da política brasileira de telecomunicações (1961-1967)*. Assis: 2000. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) – FCL – UNESP, p.210.

¹⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: duas Cidades, 1985, p.177.

¹⁷ MORAIS, op.cit., p.675.

à única saída possível: a venda do próprio patrimônio. Entre 1965 e 1967 venderam-se dois laboratórios farmacêuticos, a Vila Normanda (residência carioca do jornalista) e a TV Cultura de São Paulo, que passaria às mãos do governo estadual.

O jornalista adentrou o ano de 1968 já com a saúde em estado crítico, vindo a falecer no dia 4 de abril, vitimado por um colapso cardíaco. A partir de então, as empresas remanescentes dos antigos Diários Associados perdiam para sempre não apenas o elo simbólico que as unia, mas também sua principal fonte de energia, espírito empreendedor e audácia. Mesmo com a recente perda, em 20 de novembro, a cidade do Rio de Janeiro assistiu a uma grande festa comemorativa ao aniversário de quarenta anos da fundação da revista *O Cruzeiro*. Porém, na opinião de Accioly Netto, o evento era em certa medida premonitório, guardando caráter de despedida, decadência e derrota.

A morte de Assis Chateaubriand, se não decretava o desaparecimento do império jornalístico, ao menos anunciava que este não se estenderia por muito mais tempo. Com a finalidade básica de saldar dívidas, as vendas dos bens de *O Cruzeiro* se tornaram mais frequentes. Vendeu-se o título, as grandes máquinas impressoras e os arquivos da revista. Os preciosos quadros de Portinari e Emeric Marcier, que decoravam a sede, foram vendidos a um banco de São Paulo. O prédio, oficinas, parte do mobiliário e do acervo documental acabaram ficando com o *Jornal do Commercio*. Nessa seqüência desabalada de leilões, só uma mínima parte do patrimônio foi preservada. A receita oriunda da venda da Shering foi logo consumida com o pagamento de fornecedores, credores, indenizações, déficits operacionais acumulados e dívidas bancárias. Mesmo assim, as próprias vendas e liquidações de bens estiveram às voltas com denúncias de corrupção e desperdício de dinheiro com salários suntuosos e passagens aéreas. Agravando a situação, não havia como competir com a *Manchete*, que tinha um parque gráfico moderno e excelente equipe de repórteres.

Em meados da década de 70, o Condomínio Associado foi sigilosamente in-

vestigado pelo DOPS do Estado do Rio de Janeiro. Em relatório de dezembro de 1974, ficou clara a gravidade da situação e o ponto de insolvência financeira a que chegara o condomínio, principalmente o carioca. Neste ponto, a revista ainda persistia, conservando uma vendagem relativamente boa. Contudo, e dada a grave situação de inadimplência, os diretores das demais empresas associadas que ainda sobreviviam pouco ou nada fizeram para salvá-la.

Tendo já há tempos perdido sua aura de modernidade, a velha revista dos arranha-céus deixou de ser publicada em julho de 1975. Dois anos depois houve uma tentativa de reviver o título *O Cruzeiro*. Seu formato sofreu uma diminuição, sem contudo adicionar-lhe grandes outros atrativos, de modo que a meta de se retomar o sucesso de vendagem parecia um sonho muito distante. Nesta segunda fase, iniciada e dirigida pelo jornalista Alexandre von Baumgarten, *O Cruzeiro* ainda resistiu por aproximadamente seis anos, apagando-se de vez em 1983.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cruzeiro representou, para a ainda jovem República brasileira dos anos 30 e 40, uma maior aproximação com o que se convencionou chamar de civilização ocidental, positivista e tecnocrática, um flerte, também, com as idéias de "modernidade", "modernismo" e "vanguarda" que o novo século havia reforçado no âmbito dos imaginários. Nação com uma "economia dependente, uma sociedade derivada, uma cultura reflexa", o desafio foi justamente a busca de acertar o relógio histórico nacional de acordo com o tempo dos centros dinâmicos da economia e da cultura,¹ ainda que sob a pena de acirrar ainda mais a dependência.

Nesse contexto, *O Cruzeiro*, sintomaticamente chamada "a revista dos arranha-céus", cumpriu a função de "janela para o mundo" e para o próprio país, acompanhando e elaborando representações para importantes eventos políticos, econômicos e sociais, principalmente aqueles que se encadearam a partir de 1945. As conquistas materiais e o fortalecimento da sociedade civil, de base democrática e pluralista, refletiram, evidentemente, na vida cultural do país, que se ampliou e ganhou em termos de organização e autonomia. Foi precisamente nessa época que o semanário experimentou verdadeira escalada para o sucesso, consolidando a hegemonia e prestígio verificados até 1954 e claramente denunciados pelo aumento vertiginoso e constante da tiragem.

A segunda metade da década de 50 foi muito rica em posturas estéticas inovadoras representadas pela Poesia Concreta, Cinema Novo, arquitetura de Oscar Niemeyer/Lúcio Costa e Bossa Nova. Exercitando um tipo de comunicação mais imediata,

¹ MOREIRA, op.cit., p.415.

sem dramaticidade ou retórica adjetivada, esta última transpôs para a canção popular a economia de elementos também praticada pelas outras linguagens, bem como já presente nas artes gráficas e publicidade.² A iniciativa da revista *O Cruzeiro* em propor paginações bossanovistas ao mesmo tempo em que a estrutura da canção popular era reformulada ilustra a efervescência cultural do período e reafirma os intercâmbios havidos entre diferentes campos. Em adição, consolida as marcas de um período em que o dinamismo da indústria cultural já se esboçava no Brasil. O dado novo a ressaltar é que o jornalismo, no caso específico de *O Cruzeiro*, que há tempos já vinha experimentando essa tendência à síntese, utilizou-se de uma marca de origem musical (a Bossa Nova) que havia sido ela mesma em parte influenciada pela linguagem econômica do jornalismo e da propaganda. Configurou-se, portanto, uma forma de intercâmbio em que as informações e conceitos percorreram caminhos circulares, reforçaram-se mutuamente e assumiram, em campos diferentes, semelhantes colorações.

Ambas em luta pela renovação de suas próprias linguagens, tanto a Bossa Nova musical quanto a sua contrapartida jornalística procuraram se afastar de alguns traços já tradicionais. No campo musical, tentou-se libertar do romantismo sentimental, grandioso e eloqüente; no jornalismo Bossa Nova de *O Cruzeiro*, viu-se a desmontagem do modelo fotojornalístico e o conceito de verossimilhança que lhe era intrínseco. Entretanto, passadas as experimentações de 1959 e 1960, nos dois casos houve a tendência à acomodação e ao realinhamento. Mesmo sem abdicar de algumas conquistas formais, a música popular voltou-se gradativamente às raízes culturais brasileiras, interessando-se mais pelos problemas do país do que pelas harmônicas e idealizadas temáticas cariocas. Quanto à revista *O Cruzeiro*, a fria acolhida que as novas diagramações parecem ter recebido dos leitores pôs fim ao período de experimentação mais radical. Contudo, alguns dos traços Bossa Nova foram reutilizados nos anos seguintes e evi-

² OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Cultura e Identidade Nacional no Brasil do Século XX*. In: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (coord.); FREIRE, Américo... (et. ali) *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira: CPDOC, 2002, p.360.

denciados principalmente no uso mais amplo dos espaços vazios, responsáveis pelo surgimento de páginas bem menos poluídas visualmente. Em outros termos, o semanário alinou-se à tendência já praticada pelas concorrentes *Senhor* e *Manchete*, preocupadas em tornar mais agradável o manuseio da revista e facilitar sua leitura.

Na avaliação de Ferreira Gullar, as paginações bossanovistas de fato remetem o leitor ao resultado de algumas pesquisas formais concretistas que foram correntes nos anos 50.³ Retomam, também, vários elementos visuais amplamente explorados pelo design gráfico mais arrojado, posto em prática desde as primeiras décadas do século XX. Contudo, a maneira um tanto elementar com que os traços de base concretista foram utilizados, principalmente o recurso ao claro-escuro e ao caráter geométrico, demonstra certo primarismo digno de quem não entendeu muito bem as propostas concretistas de fato inovadoras e ateuve-se apenas à sua exterioridade mais perceptível. Nas palavras do entrevistado, parece ter ocorrido a "mudança pela mudança", sem muita profundidade ou preocupações teóricas mais abrangentes. Apesar de bastante rigorosa, esta avaliação é compreensível, pois emana de um dos teóricos do Concretismo brasileiro. Não diminui, contudo, a originalidade da proposta de *O Cruzeiro*, principalmente tendo em conta o perfil do semanário, seu público-alvo e a tradição estabelecida de longa data.

Inserido numa publicação ao estilo *magazine* e, assim, pensado como um novo "produto" oferecido ao leitor, pode-se qualificar o jornalismo BN como algo que não se enquadrava em formas preestabelecidas, não correspondendo, portanto, a uma demanda preexistente e não sendo, desta forma, "comercial". Fazendo-se um paralelo com o funcionamento do mercado de bens culturais como é proposto por Pierre Bourdieu,⁴ talvez se possa dizer que o ciclo de produção da BN de *O Cruzeiro* teve em vista um retorno mais a médio ou longo prazo. Ou seja, supõe-se que a revista aceitou correr

³ Ferreira Gullar foi entrevistado em maio de 2003.

⁴ BOURDIEU, op.cit., p.163.

o risco em publicar matérias com formatos ainda sem mercado naquele momento, apostando em sua aceitação futura e possível transformação em cânone. Caso isto se concretizasse, o semanário auferiria aos lucros e louros decorrentes da inovação. O resultado, contudo, demonstrou não ter sido positivo, muito provavelmente pela quebra um tanto radical que foi proposta.

Além de resultado final, o discurso é o principal produto dos veículos de mídia; é seu "objetivo e sua expressão final".⁵ Contrariamente aos contatos interpessoais travados no cotidiano, a narrativa midiática geralmente apresenta-se como pronta e acabada, seu fluxo é constante e ininterrupto, "escondendo os seus processos de gestação", preenchendo os vazios e procurando manter, assim, a atenção do leitor.⁶ O jornalismo bossanovista de *O Cruzeiro* subverteu a regra do preenchimento do espaço e da verossimilhança à medida em que reduziu a extensão e a literariedade do texto (a contigüidade e a previsibilidade da retórica) e explorou efeitos de diagramação que fizeram largo uso dos planos geométricos vazios ou chapados, colocando em risco, ao menos em tese, a relação revista/público.

O periódico não admitiu com clareza, nem especificou o alcance e a quantidade de protestos vindos dos leitores, mas deu claras pistas de que eles ocorreram. O "manifesto" de José Amádio foi a prova mais marcante e se traduziu na tentativa de cativar o público para a visualidade que se queria afinada com o tempo presente. O fato é que, por mais que o editor defendesse a originalidade e a urgência de sua proposição estética, cabia basicamente ao leitor decidir pela continuidade ou interrupção das experiências. Isto é, não bastava a suposição de que o país havia mudado e que estava imerso em projetos e utensílios próprios da "modernidade". Além disso, o poder da revista *O Cruzeiro* em organizar discursivamente o mundo, conquistado no decorrer de uma longa e festejada carreira de sucessos editoriais, à época era posto em questão e declinava frente ao dinamismo dos telejornais, da segmentação da imprensa e da conseqüente fragilização dos discursos jornalísticos mais claramente ideo-

⁵ RODRIGUES, Adriano Duarte. *Delimitação, Natureza e Funções do Discurso Midiático*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.217.

⁶ Ibidem.

logizados. *O Cruzeiro* já não era hegemônica em sua categoria, assim como fora nos anos 40 e início dos 50, e, provavelmente por isso, o que havia de arrojado no mundo parecia não sustentar um rompimento com sua tradicional forma de representação jornalística. Em outras palavras, a revista não podia mais ousar. Daí a subsequente retratação perante os leitores e o retorno a uma certa "normalidade" a partir de 1962-1963.

Em termos institucionais, Assis Chateaubriand parece sempre ter conferido grande independência à revista, delegando plenos poderes aos diretores e principais jornalistas da empresa. Como foi visto, Chateaubriand apenas interferia quando era de seu interesse, fazendo com que determinadas matérias fossem publicadas, como de resto fazia com todos seus demais veículos. Além disso, logo no início de 1960, o jornalista sofreu a grave doença que o afastaria de decisões mais localizadas. Também ficou evidente que José Amádio foi o grande incentivador das novas visualidades, agindo praticamente à revelia da equipe e impondo suas vontades, já que os bons serviços prestados na fase áurea da revista endossavam suas iniciativas e colocavam-nas acima de quaisquer suspeitas.

Apoiado pela presidência, mas criticado por vários outros jornalistas, os atritos ocasionaram a demissão de profissionais importantes que, ao lado da grave crise financeira que já se manifestava, contribuiriam para a gradativa decadência do semanário. Sinais evidentes da polêmica atuação de José Amádio no período Bossa Nova puderam ser melhor verificados a partir da recusa dos colunistas Ziraldo e Millôr Fernandes em prestarem depoimentos para a pesquisa. Este último, aliás, e apesar do tom irreverente, disse que só o faria na presença de seu advogado, sugerindo pendências jurídicas que se estenderiam até hoje.⁷ Por outro lado, também deixou claro que de nada adiantaria adicionar mais polêmica a um assunto já suficientemente ilustrado por numerosas versões e depoimentos discordantes. Vicky Adler, por sua vez, ao perceber as

⁷ Millôr Fernandes saiu da revista após ter publicado trabalhos que questionavam duramente a moral católica que a revista sustentava. Houve um processo trabalhista com resultado positivo para Millôr. Ao se desligar de *O Cruzeiro*, lançou a revista *Pif-paf*, em 1964.

relações diretas que poderiam ser estabelecidas entre a atuação de José Amádio e a queda do semanário, deliberadamente encerrou a entrevista, preservando seu finado esposo de maiores implicações.

O voluntarismo de José Amádio, que parece ter centralizado as razões e motivos subjacentes ao jornalismo Bossa Nova, nem por isso obscureceu o sentido de suas iniciativas, pois estas demonstram ter sido embasadas em considerável familiaridade com o campo das artes plásticas e atenção às reformas que se processavam em outros periódicos, de forma que, a rigor, ele não agiu sozinho. Como enfatizado por Vick Adler, o jornalista transitava pelos meios artísticos de seu tempo, tanto musicais como visuais, e tinha, por isso, sensibilidade e cultura específica suficientes para captar as mudanças em curso e utilizá-las em proveito da revista. Mas, independentemente das questões de foro íntimo ou das forças que atuavam nos bastidores da revista, o presente estudo destacou o resultado das novas diagramações em si próprias, concentrando-se mais no seu modo de funcionamento e menos nas razões (às vezes intangíveis) que as moveram.

Neste aspecto, François Dosse aborda ponto semelhante quando trata do nível inconsciente das práticas sociais e os novos desafios postos ao historiador diante de eventos pontuais que parecem desligados de motivos racionais ou de causalidade evidentes.⁸ No problema em tela, mas de certa forma análogo às considerações de Dosse, a melhor solução parece ter sido aquela que realçou as permanências evidenciadas a partir de comparações com outros eventos de base semelhante (na história do design gráfico, do jornalismo ou das artes plásticas), minorando-se, assim, a ênfase sobre as rupturas. Deste modo, o provável voluntarismo dos mentores intelectuais da BN de *O Cruzeiro* e os motivos de foro íntimo que os moveram adquiriram sentido menor frente ao resultado plástico em si e as relações que dele puderam ser presumidas.

⁸ DOSSE, François. *A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História*. São Paulo: Ensaio, 1992, p.173.

Fiel à tradição de *O Cruzeiro* como veículo impresso fortemente marcado pelo compromisso com novas visualidades, o jornalismo Bossa Nova apresentou seu maior diferencial quando não apenas divulgou novas linhas estéticas por intermédio do fotojornalismo corriqueiro, mas fez de si próprio o dado novo, revestindo-se ele mesmo da inovação. Em tese, isto representou um contato mais íntimo e direto entre o leitor e a recém-lançada vanguarda concretista, sem que fossem necessárias referências explícitas ou teorizações a respeito. Independentemente das reações que podem ter causado na média dos leitores (dado, aliás, de difícil aquisição), cumpre ressaltar o ineditismo do experimento e o caminhar paralelo da imprensa com a vanguarda formal. Os diálogos e trocas de influências ali verificadas fazem ressaltar a existência de projetos culturais de sentidos análogos que, não obstante a especificidade dos seus campos de atuação, denunciaram maneiras semelhantes de construção de mentalidades e representações sociais.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. *Aconteceu, virou manchete. Revista Brasileira de História*. São Paulo, n.41, p.243-264, 2001.

A Revista no Brasil. São Paulo: Abril, 2000.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica. História da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: 1998, 181p. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH – Universidade de São Paulo.

BASSANEZI, Carla; URSINI, Leslye Bombonato. *O Cruzeiro e as garotas. Cadernos Pagu*. Campinas (Unicamp), n.4, p.243-260, 1995.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *Os surtos modernistas*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.13-29. (Cadernos de Cultura 1)

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. *A UDN e o udenismo. Ambigüidades do liberalismo brasileiro (1945-1965)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, José Luiz. *Questões Metodológicas na Leitura de um Jornal*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.321-334.

BRITO, Jomard Muniz. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CARNEIRO, Glauco. *Brasil, primeiro. História dos Diários Associados*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1999.

CARVALHO, Maklouf. *Cobras criadas: David Nasser e "O Cruzeiro"*. São Paulo: SENAC, 2001.

CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando (org.). *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista "O Cruzeiro"*. São Paulo: 1992. 183p. Dissertação (Mestrado) – ECA-USP.

_____. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)*. In FABRIS, A. (org.) *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998a, p.261-292.

_____. *Um olho que pensa. Estética moderna e fotojornalismo*. São Paulo, 1998b, 2v. Tese (Doutorado) – FAU – USP.

COSTA, Maria Paula. *"Da mulher para a mulher": uma análise historiográfica do correio dos leitores da revista "O Cruzeiro" - 1950-1963*. Assis: 2003, 119p. Dissertação (Mestrado em História Social) – FCL – UNESP, Assis.

DOSSE, François. *A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História*. São Paulo: Ensaio, 1992.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A questão futurista no Brasil*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.67-80. (Cadernos de Cultura 1)

_____. *A fotomontagem como função política. História*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, v.22, p.11-58, 2003.

FERREIRA, Jorge. *O jornalismo e eu. Eu e o jornalismo*. *Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.20, p.24-26, 1989.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em "Seleções": Oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MARTINS, Ana Luiza. *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.

_____. *Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras*. *História*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, v.22, p.59-79, 2003.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura e política em Cuba: os debates em "Lunes de Revolución"*. São Paulo: 2000, 248p. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH USP.

MORAES, Mário de. *Inesquecível "Cruzeiro". Erros e acertos de um delicioso livro de memórias*. *Revista Imprensa*. São Paulo, n.133, p.104-107, 1998.

MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRA, Roberto Sabato Cláudio. *A Revista "Realidade" e o Processo Cultural Brasileiro dos Anos 60*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.411-430.

MOSZYNSKA, Anna. *Abstract art*. New York: Thames and Hudson, 1990.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Teoria da Notícia: as Relações entre o Real e o Simbólico*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.305-319.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o "perigo vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: 1998. 329p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH - Universidade de São Paulo.

NETTO, Accioly. *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Cultura e Identidade Nacional no Brasil do Século XX*. In: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (coord.); FREIRE, Américo...(et.ali) *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira: CPDOC, 2002, p.339-369.

OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa Nova, história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEREGRINO, Nadja. *"O Cruzeiro", a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.

PERRONE, Charles. *Tropos and tropicalities. The tropes of Tropicália and Tropicalismo. Studies in Latin American Popular Culture*. Tucson: vol.19, p.1-20, 2000.

_____ ; DUNN, Chistopher. *Brazilian popular music & globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

PRÍNCIPE, Hermógenes. *Luz e Trevas nos Tempos de Juscelino*. São Paulo: É Realizações, 2002.

RAMOS, Ricardo. *Do Reclame à Comunicação. Pequena História da Propaganda no Brasil*. São Paulo: Atual, 1985.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROBERTS, John Storm. *The latin tinge*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Delimitação, Natureza e Funções do Discurso Midiático*. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília: UnB, 2002, p.217-233.

ROEDEL, Patrícia. *O jornalismo trepidante de antigamente*. *Revista Momento*. Brasília, n.12, p.30-31, 1997.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Propaganda e História: Antigos Problemas, Novas Questões*. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.14, p 89-112, 1997.

SANTOS, Moacir José dos. *A construção da política brasileira de telecomunicações (1961-1967)*. Assis: 2000, 251p. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian. A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *O adiantado da hora. A influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Summus, 1991.

SILVA, Eugênio. "O Cruzeiro". *Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.20, p.17-20, 1989.

SILVA, Marcos Antonio. *Prazer e poder d'o Amigo da Onça*. São Paulo: 1986. 333p. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – USP.

SILVA, Walter. *Vou te contar. Histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TÁVOLA, Artur da. *40 Anos de Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina. O design gráfico como síntese do imaginário modernista*. Rio de Janeiro: 1997, 123p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação - UFRJ.

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

WHITE, John James. *Literary Futurism. Aspects of the First Avant-Garde*. New York: Oxford University Press, 1990.

Obras de apoio

AMARAL, Aracy. *Modernidade e identidade: As duas Américas Latinas ou três, fora do tempo*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.171-183. (Cadernos de Cultura 1)

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: 34, 1998.

Arte Brasileira. São Paulo: Abril, 1976.

BARROS, Orlando de. *Um modernizador da Música Popular Brasileira*. In: SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROFESSORES DE HISTÓRIA, 16, 1991, Rio de Janeiro. *Anais... História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas*. Rio de Janeiro: CNPq/InFour, 1991, p.201-206.

BOJUNGA, Cláudio. *JK. O artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: Uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *A música brasileira contemporânea: estudo das principais tendências (1922-1965)*. *Anais de História*. Assis, v.7, p.119-142, 1975.

_____. *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)*. In: SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROFESSORES DE HISTÓRIA, 16, 1991, Rio de Janeiro. *Anais... História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas*. Rio de Janeiro: CNPq, 1991, p.151-189.

_____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998.

CORDOVANI, Glória Maria. *O túnel de Millôr no tempo e no espaço de Vão Gôgo*. *D.O. Leitura*. São Paulo (Imprensa Oficial do Estado), n.2, p.11-2, 1999.

DANTAS FILHO, José & DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *A República Bossa-Nova. A democracia populista (1954-1964)*. São Paulo: Atual, 1991. (Série História em Documentos)

DÓRIA, Carlos A.; OLIVEIRA, Inez. *Dener & Alceu desenhando a moda nos anos 60*. *D.O. Leitura*. São Paulo (Imprensa Oficial do Estado), n.2, p.26-33.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERREIRA, Jorge. *Fazer o quê no jornalismo, depois de "O Cruzeiro"?* *Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.51, p.18-20, 1998.

FIGUEIREDO, Anna C.C.M. *Liberdade é Uma Calça Velha, Azul e Desbotada. Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo, Hucitec - História Social, USP, 1998.

GOMES, Ângela de Castro. *A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado*. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.) & SCHWARCZ, Lília Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 489-558 (*História da vida privada no Brasil*, 4)

_____. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GONZÁLES GRILLO, Jose A. *Lunes de Revolución, sistema de imágenes y actividad crítica*. (Trabajo de Diploma) Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1990.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.304-308. (Cadernos de Cultura 1)

MASON, Antony. *In the time of Warhol. The development of contemporary art*. Connecticut: Copper Beech Books, 2002.

McGOWAN, Chris & PESSANHA, Ricardo. *The brazilian sound. Samba, Bossa Nova, and the popular music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

MELLO, J. M. C., NOVAIS, F. A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: NOVAIS, F. A. (dir.), SCHWARCZ, L. M. (org.) *História da vida privada no Brasil. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658 (História da vida privada no Brasil, 4).

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa Nova: a permanência do Samba entre a preservação e a ruptura*. Rio de Janeiro: 2001, 264p. Tese (Doutorado em História Social) – IFCS - UFRJ.

MIGUEL, Luis Felipe. *Retrato de uma ausência: a mídia nos relatos da história política do Brasil*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n.39, p. 190-199, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p.203-221, 2000.

MORAES, Mário de. *O último suspiro*. *Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.20, p.21, 1989.

MORENO, Albrecht. *Bossa Nova: novo Brasil. The significance of Bossa Nova as a Brazilian popular music*. *Latin American Research Review*. North Carolina: vol.17, n.2, p.129-141, 1982.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos ; VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p.53-75. 1998.

_____. *O conceito de "MPB" nos anos 60*. *História: Questões & Debates*. Curitiba (UFPR), n.31, p.11-30, 1999.

_____. *Tradição e modernidade: João Gilberto e a revolução musical brasileira*. *História: Questões & Debates*. Curitiba (UFPR), n.31, p.145-151, 1999.

_____. *A idéia de linha evolutiva na música popular brasileira – 1962-1967*. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2, 1998, Curitiba. Anais... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.291-313.

_____; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, p.167-189, 2000.

_____. “Seguindo a canção”. *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NASSER, David. *O Velho Capitão e outras histórias reais*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.

_____. *Meio século na MPB*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NETO, Wenceslau Gonçalves. *Modernização sem participação: transformações na política brasileira a partir dos anos 60*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH (Associação Nacional de História), 19, 1997, Belo Horizonte. *Anais... História e cidadania*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1998, 2v., p.405-424.

NÊUMANNE, José. *A Revista que virou TV. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 2001. Caderno 2/Cultura, p.D4.

OLIVA, Fernando. *O que há de melhor no modernismo brasileiro. O Estado de S. Paulo*, 19/03/02. Caderno 2, p.D1.

PERAZZO, Nelly. *Las vanguardias constructivas en la Argentina*. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.157-169. (Cadernos de Cultura 1)

PEREIRA, Cipião Martins. *Da caneta-tinteiro ao computador. Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, n.20, p.23-24, 1989.

PEREIRA, Simone Lucci. *Bossa Nova é sal é sol é sul: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro, 1954-1964)*. São Paulo: 1998. 313p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PESCATELLO, Ann. *Music, festas and Brazilian Carnival. Journal of Popular Culture*. Ohio: vol.9, n.4, p.833-839, 1976.

RAMOS, Ricardo; MARCONDES, P. *200 anos de propaganda no Brasil. Do reclame ao cyber-anúncio*. São Paulo: Meio & Mensagem, 1995.

SANT'ANNA, Augusto Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SILVA, Elizete Mello da. *Jovem Guarda: slogans, imagens e mercadorias. Revista Pós-História*. Assis, v.7, p.75-84, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *A obra de Johnny Alf e a origem da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: 1998, 128 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH (Associação Nacional de História), 19, 1997, Belo Horizonte. *Anais... História e cidadania*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1998, 2v., p.395-403.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento. Música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

Bibliografia sobre a Bossa Nova

BRITO, Jomar Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Aix-en-Provence: Édisud, 1988.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001. (Série Folha Explica)

OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa Nova, história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spalla, 1995.

SOLA, José Antônio. *Bossa Nova: o movimento que Ampliou os Limites da MPB*. São Paulo: J. A. Sola, 2000.

SUZIGAN, Geraldo. *Bossa Nova: música, política e educação no Brasil*. São Paulo: Clam-Zimbo Centro de Aprendizagem Musical e Edições, 1990.

TÁVOLA, Artur da. *40 Anos de Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

Fontes

Revista *O Cruzeiro*, período 1958-1965

Revista *Manchete*, período 1959-1963

Revista *Senhor*, período 1959-1963

Revista *Life*, período 1959-1963