

Momento Bossa Nova

Arte e modernidade sob os olhares da revista O Cruzeiro

José Estevam Gava

Resumo

Este artigo discute algumas representações de modernidade propostas pela revista O Cruzeiro, com atenção especial à reforma gráfica ocorrida nos anos de 1959 e 1960, intitulada “paginações Bossa Nova”. Caracterizada pela geometrização, economia de elementos e amplo uso de fotomontagens, a reforma atuou como manifesto pela atualização da forma de acordo com as linhas construtivistas vigentes no Rio de Janeiro e São Paulo naquele momento.

Palavras-chave

Jornalismo, O Cruzeiro, visualidade, representação, modernismo

Abstract

This article discusses some representations for modernity proposed by O Cruzeiro magazine. Nevertheless, special attention is given to a new graphic design explored in 1959 and 1960, named “Bossa Nova pages”. Characterized by the geometric, economy of elements and wide use of photomontage, the movement stood for a manifestation for the updating of the graphic form according to the “constructivists” thoughts, which were coming out in São Paulo and Rio de Janeiro at the time.

Keywords

Journalism, O Cruzeiro, visual information, representation, modernism

A revista O Cruzeiro

Quando começou a circular, em dezembro de 1928, a revista O Cruzeiro já se autoqualificava 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 idéia e os primeiros passos no sentido de se criar uma revista com circulação nacional deveu-se ao jornalista português Carlos Malheiro Dias que, frente a dificuldades financeiras, vendeu o título 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, contudo, ela se transformava em título de grande destaque no mercado editorial brasileiro, encontrando um sucesso de público que se estenderia por décadas, até seu fechamento em 1983.

Em termos institucionais, a empresa O Cruzeiro possuía independência para definir a pauta e procedimentos internos. Porém, assim como os demais veículos da cadeia Diários Associados, ela 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 Assis Chateaubriand, que não tardou a utilizá-la como ferramenta de pressão política e ideológica. No contexto dos Diários Associados, a revista logo cumpriu o papel de vitrine e meio privilegiado para divulgação de notícias, assuntos variados e campanhas de interesse nacional.

Finalizada a Segunda Guerra Mundial

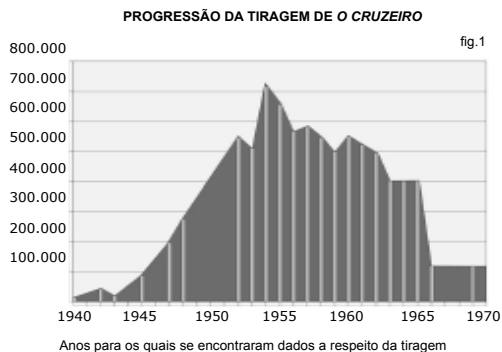
“...o novo formato para a notícia caracterizou-se por aprofundar mudanças já em curso no sentido de fazer a fotografia transcender as funções ilustrativas ou de simples registros de ocorrências.”

e findo o Estado Novo no Brasil, a revista era líder em termos de abrangência e, até o final dos anos 50, pôde realizar frequentes melhorias em seu parque gráfico. Neste período considerado o mais próspero, que se estendeu até o início dos anos 60, a tiragem de O Cruzeiro alcançou números expressivos, ultrapassando a marca dos 700 mil exemplares semanais.

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. Movimentação iniciada por aqui em meados dos anos 40, o novo formato para a notícia caracterizou-se por aprofundar mudanças já 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 eram constantes. 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.

A implantação da fotorreportagem influiu diretamente na escalada da tiragem. A edição com a cobertura do suicídio de Getúlio Vargas (1954), 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. O gráfico a seguir (fig.1) mostra a curva da tiragem

da revista entre 1940 e 1970 e foi elaborado a partir de dados fornecidos pelos autores consultados e pelos exemplares de O Cruzeiro verificados.



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. 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. Dedicada a uma infinidade de assuntos, inclusive àqueles mais sisudos, como política e economia, ela sempre abriu espaço a eventos diversos, curiosidades e colonismo social, também classificados como “mundanismo”. Foi importante, ainda, por tornar públicos

“...o desafio da revista foi justamente a busca de acertar o relógio histórico nacional de acordo com o tempo dos centros dinâmicos da economia e da cultura, ainda que sob a pena de acirrar a dependência...”

os avanços técnicos da fotografia, além de contribuir para a profissionalização e reconhecimento de muitas pessoas envolvidas no fazer jornalístico.

Bossa Nova & Design Gráfico

O Cruzeiro representou, para a ainda jovem República brasileira de meados do século XX, 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” largamente exploradas então. Nação com uma economia dependente e com uma cultura sempre de olhos bem abertos para movimentações externas, o desafio da revista foi justamente a busca de acertar o relógio histórico nacional de acordo com o tempo dos centros dinâmicos da economia e da cultura, ainda que sob a pena de acirrar a dependência.

Nesse contexto, O Cruzeiro 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. Por isso, 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 indefinido e uniformizado cuja principal característica política eram os frequentes golpes militares. Tanto O Cruzeiro como sua concorrente Manchete tendiam a descrever os países vizinhos do Brasil como entidades

separadas e estranhas, regiões de políticas atrasadas e economias caóticas. Essas visões 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 (Junqueira, 2000:141-142).

Com relação ao domínio artístico/cultural, a revista se manteve atenta e suscetível à série de eventos que lançaram suas bases estéticas nos anos 50. Ao folhear a revista o leitor era apresentado a uma trama de imagens e idéias emblemáticas de um país que pretendia ser moderno e inovador. Nessa dinâmica, a arquitetura de Oscar Niemeyer, as inovações do Design Gráfico, Poesia Concreta, Bossa Nova, Cinema Novo e inícios da Arte Pop eram amalgamados em um todo às vezes indiscernível ou tratado superficialmente, mas que tinha a destacada função de levar ao público uma idéia do que se passava em torno e difundir imaginários de progresso social e atualidade. No momento em que o país surgia aos olhos das camadas médias como um país do futuro, a revista não só refletiu mas também reforçou e amplificou as noções de modernidade em seu mais amplo sentido, o que se deu por intermédio não só de matérias escritas mas também ao longo de experimentos visuais e diagramações alternativas.

Naquele período de grande euforia e crença no progresso técnico e social, mais precisamente na transição entre as décadas de 50 e 60, a revista lançou um movimento chamado “Bossa Nova no Jornalismo”, constituído por um conjunto de aproximadamente trinta matérias distribuídas por mais de cem páginas da revista. Essa reforma estilística caracterizada pela exploração de ambientes construídos grafi-

“Ao folhear a revista o leitor era apresentado a uma trama de imagens e idéias emblemáticas de um país que pretendia ser moderno e inovador.”

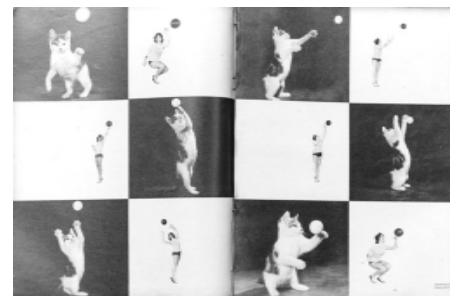
camente significou uma quebra radical no modelo de fotorreportagem, questionando a própria noção de verossimilhança, função informativa e objetividade da notícia. Essas paginações passaram a ser guiadas pelo uso de amplas figuras geométricas simples, economia de elementos significantes, uso generoso dos espaços vazios e fotomontagens criativas.

Para ilustrar o grau de inovação proposto pela revista, observe-se a reprodução de uma fotorreportagem típica, de março de 1950 (fig.2), e uma reportagem bossa nova, de dezembro de 1959 (fig.3). Nesta última, percebe-se a diagramação simplificada, alto contraste, arejamento e ausência de texto.

fig.2



fig.3



As experiências do período BN foram bastante ousadas, pois conferiram às fotografias e à diagramação significados em si mesmas, diminuindo consideravelmente a subordinação às legendas. Pensadas como elementos pictóricos unitários e livres do compromisso de reportar fatos, as novas “reportagens” forneceram grande autonomia às imagens. Relativizando a necessidade de se remeter 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 por intermédio da pura visualidade de cada 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 teria dominado o texto de forma mais caracterizada.

A Bossa Nova de O Cruzeiro explicitou a construção envolvida na foto de imprensa, levando as tarefas de recorte, montagem e colagem às últimas conseqüências. Isto significou um forte contraponto à veracidade documental que, ao menos em princípio, deveria envolver a produção da fotografia no contexto de uma reportagem.

“...com o advento da Bossa Nova de O Cruzeiro talvez se possa concordar em que, finalmente, a imagem teria dominado o texto de forma mais caracterizada.”

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, como se vê nas reportagens de janeiro e abril de 1960 (fig.4 e 5).



fig.4



fig.5

Se diversos fatores já contribuía para questionar a idoneidade do fotojornalismo praticado por O Cruzeiro, tais como a invenção e manipulação de dados, com a Bossa Nova tal sentimento encontrou seu paroxismo. A 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,

considerados fenômenos estéticos, as paginações Bossa Nova permitiram sua discussão para além do âmbito estritamente jornalístico.

Se a preocupação em transmitir a informação da forma mais objetiva havia levado a imprensa comercial a empregar a fotomontagem e a criatividade com muitas reservas, no período em questão esta prática foi revertida drástica e abertamente pela revista *O Cruzeiro*, de modo que os jornalistas e designers gráficos puderam exercitar sua criatividade com soltura e independência.

As diagramações Bossa Nova foram emblemáticas de uma certa visão de mundo, partes constitutivas de um contexto maior, um imaginário fortemente inspirado pelas vanguardas artísticas da época, especialmente na pintura, escultura e arquitetura, quase todas embaladas pelo espírito construtivo, baseado em linhas amplas, grandes espaços e simplicidade formal. A tônica que unia tais linguagens era dada justamente pela simplificação das formas e arejamento dos espaços. Pretendia-se que esta nova estética representasse o momento histórico brasileiro, ajudando a superar os aspectos arcaicos, figurativos e decorativos legados pelo passado colonial. Desta maneira, a revista *O Cruzeiro* ajudou a difundir novas tendências estéticas e ideológicas, bem como amplificou um movimento cultural mais amplo.

As paginações inovadoras 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, resultando em pe-

“As diagramações Bossa Nova foram emblemáticas de uma certa visão de mundo (...) Dessa maneira, a revista *O Cruzeiro* ajudou a difundir novas tendências estéticas e ideológicas, bem como amplificou um movimento cultural mais amplo.”

ças de leitura mais direta, sensorial 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 concentradas numa mesma página. Assim, deu-se maior significado à informação, acentuando e enfatizando o tema.

O largo emprego de fotografias sangradas, ocupando o maior espaço possível e livres da moldura, também foram importantes itens de limpeza visual e mudança de ritmo. O fotógrafo Jean Manzon foi um dos primeiros a utilizar este recurso, já nos anos 40. Além de homogeneizar o campo visual, enaltecer a arte do fotógrafo, provocar impacto e cativar o leitor, as imagens sangradas se contrapunham às páginas contendo dezenas de pequenas fotos justapostas, ao estilo “coleções de selos”, cuja observação ficava prejudicada quando a impressão era de má qualidade. A figura 6 ilustra o emprego da fotografia sangrada no contexto de uma reportagem bossa nova de julho de 1960. Além deste recurso, o exemplo também demonstra o uso de tipografia inventiva, linhas de força e crescendos que normalmente sugerem associações com fontes de luz, idéias de atualidade, projeção futura e irradiação, recursos já empregados por artistas futuristas do início do século XX.

As inovações propostas por *O Cruzeiro* no período Bossa Nova certamente foram influenciadas pela reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, de 1956, quando os espaços foram arejados, fios e molduras foram retirados, fazendo nascer uma paginação

fig.6



limpa, austera e direta. O lançamento da revista *Senhor*, em 1959, também havia dinamizado o campo editorial por intermédio de um projeto gráfico integrado, dotando o veículo de grande unidade visual, ousadia e soltura no trato com as ilustrações, abrindo o caminho para outras publicações.

À época, a redação da revista *O Cruzeiro* era dirigida por José Amádio, personagem que assumiu a criação e a liderança quanto às novas paginações. José Amádio ingressou no jornalismo em 1944, aos 21 anos de idade. Seu primeiro emprego foi como redator da *Revista do Globo*, de 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.

Em termos operacionais, Amádio pro-

“O colunismo social (...) 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.”

pôs uma revista mais leve e de leitura ágil; melhorou o design e a organização interna. Por estes motivos tornou-se figura central na redação, atraindo simpatias e inimizades. Já no início de 1954, a linha editorial que ele havia incorporado 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. Seguindo os passos da concorrente, Amádio concentrou-se em fazer uma revista mais “leve”, motivo pelo qual boa parte da equipe o acusava de estar acabando com o espaço anteriormente voltado ao “jornalismo-verdade”. 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.

Foi nesse segundo período dentro da revista, iniciado em 1959, e com o crédito renovado, que José Amádio introduziu

suas “reportagens bossa nova”. 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 explorou uma maneira telegráfica e irreverente de escrever. 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.

Porém, 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. 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 este termo 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 às movimentações estéticas que a cercavam.

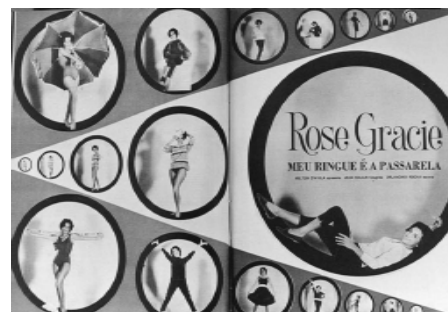
Vários editoriais cuidaram de qualificar e explicar o novo tipo de jornalismo. Para tanto, fizeram-se aproximações com linguagens postas em prática na pintura, arquitetura e música; empregaram-se adjetivos como “paginações revolucionárias” e “sangue novo”, além das idéias de evolução, velocidade e modernidade que, de resto, acompanhariam a sigla BN pelos anos

“...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...”

seguintes. Um dos editoriais também deu conta de que a expressão, apesar de surgida no meio musical, tornara-se muito usada em toda a imprensa brasileira.

O Cruzeiro explorou com bastante intensidade essas tais visualidades modernas, fazendo surgir interessantes diálogos entre as novas diagramações e as vanguardas artísticas oficiais, mesmo que os nomes destas não fossem declarados. Dessa maneira, o leitor era 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. Assim fazendo, a revista utilizava uma 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. Uma reportagem de setembro de 1960 (fig.7) ilustra o viés construtivo das reportagens bossanovistas, a obsessão pelo dado geométrico e pelas montagens fotográficas.

fig.7



Padrões de naturezas semelhantes também puderam ser verificados em algumas reportagens não relacionadas pela revista no rol bossanovista. Este foi o caso da

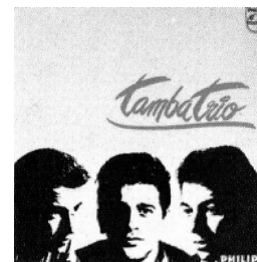
matéria publicada em novembro de 1963, sobre o lançamento da gravadora Elenco, cuja página inicial teve diagramação geométrica e fotografias monocromáticas recortadas em alto contraste (fig.8). As capas dos discos lançados pela gravadora Elenco, dedicados a repertórios tidos como “modernos”, seguiram 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 (fig.9). 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.

fig.8



“A BN converteu o pensamento invisível em diagramas concretos, convidando o leitor a exercitar a visualidade pura.”

fig.9



Como já foi dito, parte considerável 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 planejou 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. 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.

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 (1996) 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 mórvido”. Tradutora do domínio total do criador, nela pode ser lida “a dominação da razão humana, o triunfo do homem sobre o caos”. (Bourdieu, 1996: 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

“...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...”

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 (como a própria revista o admitiu) e jornalistas da equipe (que posteriormente se manifestaram a respeito). 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. 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 nihilista do Dadaísmo. Isto significou uma oposição à racionalidade e à construção seriada propostos pela linguagem concretista mais ortodoxa. Em vez disso, a subjetividade uniu-se à forma concreta, ligando o projeto teórico ao universo humano exposto em sua realização, como se vê nesta reportagem de janeiro de 1960 (fig.10).

fig.10



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, como já se disse, mas fez de si próprio o dado novo,

“...o jornalismo Bossa Nova apresentou seu maior diferencial quando (...) fez de si próprio o dado novo, revestindo-se ele mesmo da inovação”

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.

Dentre todas as quase trinta 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. Ao longo dessa década,

Milton ocupou o cargo de chefe da seção de paginação, o que provavelmente explica a frequência com que seu nome apareceu nas experiências BN.

Dentre todos os repórteres envolvidos, Ary Vasconcelos era aquele com mais implicações no meio musical, tendo escrito um livro considerado clássico: Panorama 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. 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. Além dele, outros repórteres, fotógrafos e ilustradores deram contribuições eventuais às paginações Bossa Nova, tais como Pedro Lima, Álvares da Silva, Eurilo Duarte, Antonio Rudge e Jean Solari.

Analisando-se os nomes que participa-

“A partir da inflexão bossanovista, a revista O Cruzeiro ganhou leveza (...) tornando-se mais agradável para se manusear e ler.”

ram das matérias bossanovistas, percebe-se que os mais assíduos conviviam e atuavam com José Amádio já de longa data, ou eram seus “imediatos”. Eram, por isso, jornalistas que comungavam de suas iniciativas. Os demais, ou tinham fortes interesses no meio artístico, como Ary Vasconcelos, 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 fica relativizado, pois mesmo que tenha sido o mentor 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 aqui.

A partir da inflexão bossanovista, a revista O Cruzeiro ganhou leveza, como se vê no exemplo de página dupla de 20 de abril de 1963 (fig.11), tornando-se mais agradável para se manusear e ler. Os anos 60, contudo, foram bastante conturbados para a empresa. A má administração, o desvio de recursos e os altos salários levaram-na à insolvência. Ainda mais, a morte



de Assis Chateaubriand, em 1968, fez com que os antigos Diários Associados perdessem o elo simbólico que os unia. Mesmo que sua morte não tivesse causado o fim do império jornalístico, o desaparecimento do líder já prenunciava a derrocada quase geral, de modo que diversos bens e propriedades passaram a ser vendidos para saldar dívidas. Nessa seqüência de leilões, só uma mínima parte do patrimônio foi preservada. Com o dinheiro obtido foram pagos fornecedores, indenizações, déficits operacionais acumulados e dívidas bancárias. A tiragem da revista, porém, continuava em queda.

Tendo já 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. À época, quase um quarto de século havia transcorrido desde o lançamento das paginações bosnovistas: momentos de glória, ousadia

e altas tiragens que, pela importância e distanciamento, já pertenciam à história do jornalismo brasileiro.

Sobre o texto

Este artigo baseou-se na pesquisa: GAVA, José Estevam. Momento Bossa Nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista O Cruzeiro. Assis: 2003. 215 p. Tese (Doutorado em História e Sociedade) - FCL - UNESP. Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Regina de Luca.

José Estevam Gava

O autor é natural de São Caetano do Sul, São Paulo. Graduou-se em Música, é mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e doutor em História Social pela Faculdade de Ciências e Letras da mesma universidade. Atualmente, leciona na Universidade Federal de Pelotas.

Bibliografia

- A Revista no Brasil. São Paulo: Abril, 2000.
 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.
 BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
 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.
- 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, v.2. Tese (Doutorado) – FAU – USP.
- 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)
- _____. Afotomontagem 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, nº 20, p.24-26, 1989.
- _____. Fazer o quê no jornalismo, depois de “O Cruzeiro”? Revista de Comunicação. Rio de Janeiro, nº 51, p.18-20, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em “Seleções”: Oeste, wilderness e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: EDUSE, 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.
- MORAES, Mário de. O último suspiro. Revista de Comunicação. Rio de Janeiro, nº 20, p.21, 1989.
- _____. Inesquecível “Cruzeiro”. Erros e acertos de um delicioso livro de memórias. Revista Imprensa. São Paulo, nº 133, p.104-107, 1998.
- MORAIS, Fernando. Chatô, o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOULLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). O Jornal: da Forma ao Sentido. Brasília: UnB, 2002.
- NASSER, David. O Velho Capitão e outras histórias reais. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.
- NETTO, Accioly. O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- NÉUMANNE, José. A Revista que virou TV. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 nov. 2001. Caderno 2/Cultura, p.D4.
- PEREGRINO, Nadja. “O Cruzeiro”, a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
- PEREIRA, Cipião Martins. Da caneta-tinteiro ao computador. Revista de Comunicação. Rio de Janeiro, nº 20, p.23-24, 1989.
- ROEDEL, Patrícia. O jornalismo trepidante de antigamente. Revista Momento. Brasília, nº 12, p.30-31, 1997.
- SILVA, Eugênio. “O Cruzeiro”. Revista de Comunicação. Rio de Janeiro, nº 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.
- SODRÉ, Nelson Werneck. A história da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- 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.