## UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

SILVANA LOUZADA DA SILVA

FOTOJORNALISMO EM REVISTA: O Fotojornalismo em *O Cruzeiro* e *Manchete* nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart

> NITERÓI 2004

## SILVANA LOUZADA DA SILVA

## FOTOJORNALISMO EM REVISTA: O Fotojornalismo em *O Cruzeiro* e *Manchete* nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Moura

Niterói 2004

## SILVANA LOUZADA DA SILVA

## FOTOJORNALISMO EM REVISTA:

O Fotojornalismo em *O Cruzeiro* e *Manchete* nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Aprovada em abril de 2004

## BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Moura – Orientador Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Mauad Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Milton Guran Universidade Cândido Mendes

> Niterói 2004

Para Theo e Claudio

### AGRADECIMENTOS:

Muitas pessoas contribuíram para que esse trabalho acontecesse, mas infelizmente não posso nomear todas.

Pela paciência e pelo amor agradeço a meu filho e a meu marido, a quem dedico esse trabalho.

Ao meu irmão Daniel que primeiramente me fez vislumbrar a possibilidade da vida acadêmica e a meus pais, que além de inspiração como vorazes consumidores de jornais e revistas, deram um grande auxílio no trabalho braçal, tabulando parte das intermináveis tabelas.

Agradeço também à minha querida sogra Neide, pelo incentivo e pelo exemplo de fina observação do ser humano.

Aos queridos amigos Erno Schneider e Antônio Andrade que me transportaram em imagens e conversas para o fotojornalismo de um tempo que eu julgava mítico e descobri extraordinário.

Ao amigo Juvenal Pereira, pela acolhida e pelos anos de generosa convivência

A Flávio Damm, Alberto Jacob e Rodolpho Machado que me cederam parte de seu tempo e muito da sua sabedoria de vida e experiência como fotógrafos.

A Milton Guran que me presenteou com sua amizade, generosidade e seu amor à Luz.

À Ana Maria Mauad, mestra dedicada que neste trabalho e na compreensão da minha profissão, me deu régua e compasso. Agradeço, principalmente, sua preciosa amizade.

Ao meu orientador, Roberto Moura que além da inestimável colaboração intelectual, soube conduzir este trabalho por águas tranqüilas e de forma prazerosa.

Às professoras Ana Paula Goulart e Marialva Barbosa, com quem eu tive o prazer de conviver e de iniciar esta jornada nos labirintos da memória.

Aos colegas da pós-graduação, companheiros desta travessia.

A Silvia e Maurício que tornaram menos árdua a burocracia acadêmica.

À equipe de bibliotecários da ABI, Vilma Oliveira, Sérgio Eiras, Alice Diniz e Bárbara Arruda, com a certeza de que sem sua boa-vontade e atenção este trabalho não se realizaria.

Aos Doutores Geraldo Achiamé e Isolda Valente, que me possibilitaram as condições físicas para chegar até aqui.

Finalmente agradeço a Cristina Louro, que com sua capacidade de tornar possível o improvável, é a grande responsável por eu ter conseguido fazer, entre outras coisas, este trabalho.

# SUMÁRIO

1 AGRADECIMENTOS	2
2 RESUMO	5
3 ABSTRACT	6
4 INTRODUÇÃO	7
4.1 A Face Da Notícia: Uma Cara Para O Brasil	7
4.2 A História	12
4.3 AS REPORTAGENS	13
5 DECIFRANDO AS IMAGENS TÉCNICAS	15
5.1 O CONTEÚDO	20
5.2 A Expressão	21
5.3 A RELAÇÃO COM A REVISTA	24
5.4 A LEGENDA	27
6 ATRAVÉS DA HISTÓRIA	30
6.1 Origens do Fotojornalismo	30
6.2 A FOTOGRAFIA CHEGA À IMPRENSA	32
6.3 A FOTORREPORTAGEM CLÁSSICA	36
6.4 AS REVISTAS ILUSTRADAS E O FOTOJORNALISMO NO BRASIL	44
6.5 O Cruzeiro	46
6.6 Manchete	58
6.7 ASCENSÃO E QUEDAS	66
6.8 JK e as Revistas Ilustradas:	68
6.9 AS METAS DE JK	70
6.10 A META SÍNTESE	73
6.11 JOÃO GOULART E A IMPRENSA	74
6.12 O FIM DO REGIME LIBERAL-DEMOCRÁTICO	76
7 AS REPORTAGENS FOTOGRÁFICAS	81

7.1 AS REVISTAS E A INAUGURAÇÃO DE BRASÍLIA	81
7.2 A FORMA DO CONTEÚDO	84
7.3 A FORMA DA EXPRESSÃO	92
7.4 A FOTOGRAFIA E A REVISTA	99
7.5 O GOVERNO DE JUSCELINO KUBITSCHEK CHEGA AO FINAL	104
7.6 Orós e Três Marias	107
7.7 A Posse de João Goulart	113
7.8 O COMEÇO DO FIM	122
7.9 A Gota D'Água	125
7.10 EM NOME DE DEUS, DA FAMÍLIA E DO ANTICOMUNISMO	128
7.11 O DIA EM QUE ESTUDANTES DE GRAVATA APLAUDIRAM MILITARES GOLPISTAS	132
8 A IDENTIDADE DA NAÇÃO	137
9 BIBLIOGRAFIA	159
9.1 Bibliografia Citada	159
9.1.1 Entrevistas citadas	162
9.2 Bibliografia Consultada	163
9.2.1 Livros	163
9.2.2 Teses e Dissertações	171
9.2.3 Periódicos	172
9.2.4 Artigos em Periódicos	172
9.2.5 Documentos Eletrônicos	173
9.2.6 Homepages	174
9.2.6 Entrevistas	174
10 LISTA DE ILUSTRAÇÕES	175
11 QUADROS	177
12 MODELOS DAS FICHAS	195

### RESUMO:

O fotojornalismo é responsável por uma das maiores transformações na imprensa desde seu surgimento. Resultado, graças ao cinema, da introdução e incorporação da imagem em movimento no cotidiano das pessoas, pela primeira vez imagem e notícia se amalgamam, formando uma linguagem nova, o fotojornalismo. Nesta experiência vão estar assentadas todas as futuras relações da imagem com a notícia, em especial a televisão.

Desde o seu surgimento esta nova linguagem vai promover uma inusitada transformação nos meios de comunicação e encontrar seu espaço privilegiado nas revistas ilustradas.

No Brasil o fotojornalismo chega pelas páginas da revista ilustrada *O Cruzeiro* que se mantém líder absoluta no mercado até o final da década de 1950, quando *Manchete* começa a ganhar espaço, sem entretanto alcançar jamais o sucesso que a concorrente tivera no passado.

Este trabalho se debruça sobre estas duas revistas ilustradas comparando sua linha editorial e o fotojornalismo nelas publicados durante os governos Juscelino Kubitschek e João Goulart. É neste curto período que afloram as mudanças sociais, econômicas e políticas que vinham tomando corpo desde o fim da república velha e se vislumbra a real possibilidade de transformação, através dos dois modelos de capitalismo que se sucedem no governo.

Qual imagem de nação estas revistas buscam construir? Qual é a figura do brasileiro que elas retratam? Que interesses estão em jogo neste momento e até que ponto estas revistas podem se apropriar do discurso fotojornalístico para veicular a sua versão na consolidação da identidade nacional?

E quem é o autor destas fotografias, com que instrumentos exerce sua função e qual era a relação dele com estes meios?

#### **ABSTRACT**

The photojournalism is responsible for one of the major changes in the press since its emergence. As a result of the introduction and incorporation of the moving image into people's daily life, thanks to the movies, for the first time image and news became blended, forming a new language, the photojournalism. In this experience will be settled all future relations between image and news, especially in the television.

Since its emergence, in Germany during the Weimar Republic, this new language has promoted a unique transformation in means of communication and finds its privileged space in illustrated magazines.

In Brazil, the photojournalism arrived through the pages of the illustrated magazine *O Cruzeiro* that remained the absolute leader in the market until the end of the 50's when *Manchete* starts to gain space, without ever reaching the success its competitor had in the past.

This work compares the editorial line and the photojournalism published in these two illustrated magazines during the government of Juscelino Kubitschek and of João Goulart. It is in this short period that social, economical and political changes that were taking shape since the end of the Old Republic emerge and it can be discerned a real possibility of transformation through the two models of capitalism that come one after another in the government.

The following questions are posed: What image of the nation these two magazines try to build? What profile of the Brazilian they portrait? What interests are at stake at that moment and to what point these magazines can appropriate the journalistic discourse to convey their version in the consolidation of a national identity? And who is the author of those photographs? With what instruments he/she works with? And which was his/her relationship with these means?

Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos. <sup>1</sup>

## A FACE DA NOTÍCIA: UMA CARA PARA O BRASIL.

A sociedade contemporânea é dominada pelas imagens. Da galopante tecnologia digital de produção e difusão de fotografias até o retorno saudosista a técnicas como a dague rreotipia na fotografia ou o Super 8 no cinema; da proliferação de arquivos, reservas técnicas, livros de fotografias antigas e atuais à profusão de revistas nas bancas, para todos os estilos, gostos e poder aquisitivo; da onipresente televisão cuja ubiquidade quase não tem limites ao crescimento da produção audiovisual amadora ou independente graças à fabricação de equipamentos mais baratos e amigáveis.

Mas há apenas meio século as coisas eram bem diferentes.

É em meados do século passado que a indústria cultural começa a se organizar no Brasil. Em 1950, quando nasce em São Paulo a TV Tupi, seu criador Assis Chateaubriand, tem que mandar buscar aparelhos no exterior e distribui-los para pessoas influentes, entre elas o presidente Dutra, sob o risco de não ter ninguém para assistir à primeira transmissão.<sup>2</sup> Ainda

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.16

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> MORAIS, Fernando. *Chatô, o Rei do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994 (2001) p. 500

se passarão alguns anos para que o novo meio chegue a grande parte dos lares brasileiros: no ano seguinte é inaugurada a primeira emissora no Rio de Janeiro, em 1955 em Belo Horizonte e apenas em 1959 em Porto Alegre.

Os jornais se contam às dezenas nos grandes centros urbanos, com edições matutinas, vespertinas e noturnas, e mesmo as pequenas cidades podem ter até mais de um periódico, diário ou semanal. Mas não existe nenhum jornal de alcance nacional e o noticiário é em geral centrado nas questões locais. E mesmo os assuntos paroquiais de que tratam estes jornais têm uma penetração restrita, já que em 1940, 57% da população brasileira é analfabeta<sup>3</sup> e certamente não se interessa por jornais onde predominam textos volumosos.

O rádio chega ao país em 1922 mas só vai atingir um público mais amplo a partir da década de 1930, com a introdução aparelhos de válvula. Em 1939, com a criação do DIP<sup>4</sup>, tem início a implementação de uma política pública que vê no rádio o meio estratégico a ser colocado a serviço do interesse nacional, principalmente em relação à educação e à transmissão da palavra oficial. Entretanto, como ressalta Renato Ortiz, há uma timidez do Estado Novo na execução desta política nos meios de comunicação, o que gera uma fórmula híbrida, onde rádios oficiais convivem com particulares controladas pelo governo. O Estado não investe de forma maciça e ao invés da sonhada rede de radiodifusão o resultado é um sistema de radiofonia basicamente local, com as emissoras mais potentes limitando-se a irradiar seus programas, não investindo numa programação de interesse nacional. A própria Rádio Nacional, encampada em 1940 por Getúlio Vargas, durante muitos anos quase não é ouvida em São Paulo, onde outras duas emissoras locais operam numa frequência que bloqueia sua penetração.<sup>5</sup>

Mas se não há televisão, os jornais são locais e o rádio é apenas som, quem vai mostrar que cara tem a notícia? Os rituais do poder, o sorriso das misses, a moderna arte de Portinari, as praias da Guanabara, os distantes índios da Amazônia, o criminoso facínora, quem vai lhes revelar a face?

Neste momento a difusão da imagem jornalística em escala nacional é atributo exclusivo da fotografia publicada nas Revistas Ilustradas. Mais do que a notícia, a fotografia destas revistas veicula comportamentos, formas de ver o mundo, ideologias.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Anuário Estatístico do Brasil 1953 – Nota Prévia. Disponível em <www1.ibge.gov.br/seculoxx/default.shtm> Acesso 10/02/2004

Departamento de Imprensa e Propaganda criado por Getúlio Vargas em dezembro de 1939, para difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Era responsável pela propaganda interna e externa, a censura ao teatro e cinema, além de organizar manifestações cívicas e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo. Também distribuía notícias gratuitamente na imprensa através da Agência Nacional. <sup>5</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 54

Dentre as diversas revistas que despontam e desaparecem na primeira metade do século XX, uma parece incólume ao vaivém do mercado editorial: *O Cruzeiro* reina absoluta sobre as concorrentes. Com tiragens na casa de meio milhão de exemplares, tendo chegado a 720 mil na edição do suicídio de Vargas, em 1954, *O Cruzeiro* é ainda hoje a revista semanal que atingiu a maior tiragem proporcional da história do país. <sup>6</sup> Lida de norte a sul, nas cidades e no interior, por homens e mulheres de todas as idades e variado grau de instrução e renda, nos anos 1940 e 1950 *O Cruzeiro* é a única publicação de alcance verdadeiramente nacional.

E o que faz de *O Cruzeiro* a revista líder por quase três décadas é a opção pela fotorreportagem, que vai povoar de imagens o cotidiano do Brasil. Este reinado vai durar até o final dos anos 1950, quando *Manchete* começa a crescer e se firmar, buscando ocupar o lugar que *O Cruzeiro*, já em processo de decadência, vai perdendo no mercado editorial brasileiro.

Se *Manchete* não chegou nunca a representar plenamente o papel que um dia coube a *O Cruzeiro*, esta última também não enfrentou a inflação de imagens que aos poucos foi tomando de assalto a sociedade contemporânea. *Manchete*, sem nunca ter chegado a ter a importância editorial e política de *O Cruzeiro*, conseguiu sobreviver como a última grande revista ilustrada do Brasil e uma das últimas do mundo, num momento em que a tendência editorial apontava para a segmentação.

Sua sobrevivência se deve a fatores que vão de um feliz engajamento com o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e posteriormente com o regime militar a um fervoroso investimento na excelência gráfica, introduzindo no mercado editorial brasileiro uma impressão de alta qualidade e gerando um produto muito mais adequado ao gosto sofisticado do novo leitor que surgia.

Este trabalho se propõe a discutir o papel do fotojornalismo produzido nestas revistas na formação da identidade do país naqueles breves anos de governos legalmente eleitos espremidos entre o suicídio de Vargas e o golpe militar de 1964. Neste momento acontecem transformações nas relações internacionais que tornam possível que países pouco desenvolvidos, como o Brasil, consigam um inesperado crescimento tecnológico e uma moderada modernização industrial. É quando a sociedade brasileira vai se tornando definitivamente urbana e industrializada, processos que ganham força no governo JK e tomam a forma dos inéditos movimentos de massa que ocupam as ruas e agitam o campo no governo João Goulart.

9

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> A revista Veja, com tiragem atual na casa de um milhão de exemplares, só atinge a marca de 503.300 exemplares em 1983. Segundo o IBGE a população brasileira era de 51.944.397 em 1950, tendo pulado para 119.070.865 em 1980.

É durante estes dois governos que as transformações sociais, políticas e econômicas iniciadas com o fim da República Velha começam a amadurecer e desponta uma nova sociedade, disposta a mudar face do país. É quando o Brasil vai experimentar o orgulho nacional e vislumbrar, pela primeira vez, a possibilidade de quebrar as amarras coloniais que atrasam o desenvolvimento e a implementação de uma sociedade mais justa.

São anos de um intenso debate cultural e político, na maior parte das vezes marcado pelo radicalismo das posições conflitantes, mas que envolve toda a sociedade, que pela primeira vez discute livremente que modelo de nação deseja construir.

As transformações se sucedem em ritmo vertiginoso e uma expressiva parcela da sociedade se dá conta que é possível, naquele momento, mudar o país.

Este processo de mudança é acompanhado a cada passo por estas revistas, atentas à defesa dos interesses dos grupos que representam e dedicadas à manutenção e ampliação de capital simbólico para seus donos.

O estabelecimento de uma linguagem específica para a fotografia de imprensa tem, neste momento, dois aspectos de importância fundamental. Em primeiro lugar as revistas ilustradas são o lugar de valorização da imagem, e toda a inflação imagética que vai se alastrar nos meios de comunicação nos anos seguintes tem suas raízes fincadas neste período inicial de consolidação do discurso fotojornalístico. Em segundo, toda a construção feita por esta nova linguagem se apóia no pressuposto da verdade fotográfica, que lhe confere um poder muito maior que as imagens tradicionais e mesmo as formas anteriores de veiculação da fotografia.

Os proprietários das Revistas Ilustradas e seus associados não ignoram este poder. Pelo contrário, apoiadas no discurso do fotojornalismo, especialmente o veiculado nas Revistas Ilustradas, as classes dominantes vão buscar edificar a sociedade ideal para seus interesses. Neste momento de profundas transformações na sociedade brasileira o fotojornalismo se mostra um instrumento muito útil na propagação das representações das elites.

Mas o dono da revista não é o único ator neste processo. O movimento de construção de uma determinada cultura nacional através do fitojornalismo das revistas ilustradas é o tempo todo perpassado por outros agentes, por outros olhares, em especial pelo olhar do fotógrafo e suas opções, sejam as prévias, particularmente as escolhas técnicas, sejam aquelas que ele faz no momento do ato fotográfico. Mas acima de todos estes olhares está o do leitor,

razão da existência da revista que, se não contemplar suas demandas, pode simplesmente deixar de existir.

É este processo e as relações de força nele envolvidas que este trabalho procura desvendar.

Entretanto esse universo foi tomando alguns contornos específicos no decorrer da pesquisa. A uma primeira intenção de examinar o trabalho do fotógrafo e sua relação com as revistas ilustradas num determinado momento da história do país, e a relação de ambos com os processos políticos que o país atravessava, foi se impondo a necessidade de entender mais profundamente a própria história destas revistas, a história do fotojornalismo nacional e consequentemente a história da mídia no Brasil.

E os personagens desta história também foram crescendo, uma vez que surge a necessidade de sair de dentro das redações das revistas, da sua rotina e do relacionamento do fotógrafo com seus colegas, editores e patrões e entender que pessoas estas revistas estão mostrando e porque elas não são retratadas de forma equânime nas páginas das revistas ilustradas. Questões como gênero, classe social, etnia e geração ocuparam a base das perguntas que procuram desvendar que imagem de Brasil estas revistas queriam construir.

Especialmente em relação à etnia, o trabalho se defrontou com uma questão recorrente nas discussões sobre o assunto no Brasil, que é a fronteira étnica que o senso comum, e consequentemente a mídia, estabelece entre "brancos" e "não brancos". A questão sobre a qual muitos pesquisadores se debruçaram é "quem é negro no país?", especialmente a partir da construção da identidade nacional mestiça, calcada no mito das três raças, que vai tornar muito instáveis as classificações de cor. Segundo Renato Ortiz 7, o mito das três raças não apenas encobre os conflitos raciais, como possibilita que todos se reconheçam como nacionais. E é exatamente neste momento que os esforços para a construção de uma dada identidade nacional se consolidam.

Dentro dos debates acadêmicos, como retoma Simon Schwartzman<sup>8</sup>, já em 1954 Oracy Nogueira chama a atenção para o contraste do "preconceito de origem", típico dos Estados Unidos, com o "preconceito de marca" característico do Brasil, ou seja, na sociedade americana o que seria levado em conta é a ascendência africana e escrava, enquanto entre nós a cor da pele serviria de base para preconceitos e discriminações, tornando mais fácil a

<sup>8</sup> SCHWARTZMAN, Simon. *Fora de Foco:* diversidade e identidades étnicas no Brasil. In: Novos Estudos CEPRAP, 55, novembro 1999, pp. 83-96.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense. 1985

migração de uma categoria racial para outra, na medida em que as pessoas mudem de classe social. Sob este ponto de vista as fronteiras seriam mais maleáveis e, dentro de nossas especificidades, o que realmente contaria seria o preconceito de classe. Miscigenação

A noção de que a população tenderia a se integrar e misturar racialmente embute a crença de que havendo progresso social as diferenças desaparecem e com elas os indesejáveis conflitos raciais. A este brasileiro mestiço ideal corresponde portanto uma sociedade também idealizada, em que a figura do negro inapelavelmente negro está deslocada e o índio assume características de souvenir, o componente exótico e raro que nos diferencia de outros povos, mas que está sempre distante, no tempo e no espaço.

Assim, a sociedade brasileira se assume como branca, numa classificação que não corresponde à de outros lugares, como os EUA e a Europa, onde a imensa maioria dos habitantes do Brasil seria qualificada como negra, sem margem para dúvidas.

Não nos interessa proceder nenhuma classificação étnica mas descobrir que pessoas estas revistas consideram merecedoras de freqüentar suas páginas. Por isso foi adotado o critério do senso comum brasileiro, e são considerados negros ou não brancos todos aqueles que têm a cor da sua pele muito escura.

Cabe ressaltar que os movimentos étnicos, como o movimento negro, são posteriores ao período abordado, o que faz que esta convenção fosse ainda mais forte naquele momento que na atualidade.

### A HISTÓRIA

Para a compreensão deste processo foi necessária uma reconstituição alguns aspectos da história. De um lado buscando compreender o momento político e social que o país atravessa, as origens das transformações que se operam na sociedade naquele momento e as relações de força envolvidas neste processo.

Por outro lado foi preciso reconstruir um pouco a vida dos principais atores do processo, entre eles alguns editores, repórteres e fotógrafos, além dos donos destas revistas. Foi preciso entender o funcionamento das redações e a relação destas revistas e dos personagens que nela atuavam com o poder e com a sociedade como um todo.

E para compreender o papel que as reportagens fotográficas tiveram neste período foi necessário retomar a trajetória do fotojornalismo desde seu nascimento e o seu percurso no

Brasil. Mais que isto, foi preciso reconstruir o repórter-fotográfico, suas opções técnicas e estéticas, sua relação com as revistas e seu papel na sociedade. O Capítulo II se ocupa destas questões.

### AS REPORTAGENS

A proposta deste trabalho é comparar reportagens fotográficas publicadas nas duas revistas de maior prestígio e circulação nacional, *O Cruzeiro* e *Manchete*, em um momento de agudas transformações sociais, políticas, econômicas e tecnológicas e examinar como estas revistas se relacionam com as mudanças que se operam nesta sociedade, sua relação com os profissionais que fazem a revista, especialmente o repórter fotográfico e a relação com o leitor e as pessoas nela retratadas. Como duas revistas de dois grupos distintos da elite brasileira representam este momento para um público leitor novo e heterogêneo.

O período de nove anos compreendido entre a posse de Juscelino e o golpe militar de março de 1964 foi exaustivamente documentado pelas revistas examinadas e suas linhas editoriais demarcavam claramente a ideologia e os interesses comerciais se seus proprietários.

A quantidade de trabalhos dedicados ao fotojornalismo no Brasil não é ainda expressiva. De *O Cruzeiro* é quase impossível se falar sem reservar um grande espaço para a fotografia e, por ser uma revista fundamental no jornalismo brasileiro vem sendo objeto de diversas publicações, algumas no âmbito acadêmico, outras de caráter memorialista (Nadja Peregrino, Glauco Carneiro, Accioly Neto, Fernando de Moraes, Luis Maklouf), ao passo que *Manchete*, sua concorrente histórica e segundo alguns autores um dos fatores responsáveis pela sua decadência, permanece muito pouco investigada.

Este trabalho buscou o cruzamento dos perfis editoriais, empresariais e ideológicos das duas revistas e a análise do circuito social da fotografia em ambas: por quem foi produzida e por que, como foi consumida, aliado à leitura das imagens para entender o que, como, porque e com quem elas falam.

São analisadas e comparadas reportagens fotográficas publicadas nas duas revistas com assuntos correspondentes e forma de publicação semelhante. É daro que o tratamento dado pelas revistas indica o grau de investimento no assunto, mas não foram examinadas reportagens publicadas de forma radicalmente diferente. A escolha dos temas se baseou em

marcos históricos, selecionando matérias de momentos relevantes nos períodos escolhidos. Não é examinada nenhuma reportagem fotográfica relativa ao governo Jânio Quadros, uma vez que este período é aqui considerado como um hiato entre os governos Juscelino Kubitschek e João Goulart.

A metodologia exposta foi aplicada em 34 reportagens fotográficas num total de 398 fotos. Destas foram selecionadas doze reportagens (seis matérias análogas), num total de 263 fotografias<sup>9</sup>. Esta análise é feita no capítulo III.

.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> as reportagens examinadas que não foram utilizadas na versão final são: 12 matérias publicadas na edição de balanço do governo JK (Manchete 28/01/1961), a inauguração da Rodovia Régis Bittencourt - BR 2, (O Cruzeiro 18/2/1961), o banquete oferecido por O Cruzeiro a JK (10/12/1960), a visita de David Nasser a JK no Palácio Laranjeiras (Manchete 07/01/1961), A Marcha de Minas sobre a Guanabara, Os Exércitos se Encontram na Mantiqueira e A Batalha do Guanabara (O Cruzeiro Extra – Edição Histórica da Revolução) e Frente a Frente Mineiros e Cariocas, Guerra e Paz no Vale do Paraíba e O Front da Guanabara (Manchete Rdição Histórica – abril de 1964).

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra [...]

Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.

Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.

Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.<sup>10</sup>

### DECIFRANDO AS IMAGENS TÉCNICAS

A fotografia é a primeira imagem técnica ou, na definição do filósofo Vilém Flusser, a primeira imagem produzida por aparelho. Flusser compara a invenção da fotografia à invenção da escrita linear, dois mil anos antes de Cristo, num momento classificado por ele como a *inauguração da História*. O outro momento de ruptura seria a invenção das imagens técnicas na primeira metade do século XIX que "inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível" <sup>11</sup> mas que provoca mudanças profundas na humanidade.

Ainda segundo Flusser, para se chegar a uma imagem, técnica ou tradicional, há que se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais <sup>12</sup> obtendo-se assim apenas as dimensões do plano. Para esta tarefa o homem vai usar a imaginação, capacidade inata de que vai novamente se valer para reconstruir as duas dimensões abstraídas. Esta reconstrução é a

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos* Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 23

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica (Filosofia da Caixa Preta). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. p. 21

leitura da imagem, ou melhor, a sua decodificação. Para o filósofo, imaginação "é a capacidade de fazer e decifrar imagens." Esta definição filosófica não está muito distante do dicionário. Entre as acepções da palavra Imaginação no Dicionário Aurélio - Século XXI estão: "1. Faculdade que tem o espírito de representar imagens, fantasia. [...] 3. Faculdade de formar imagem de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens."

Desta forma "as imagens são mediações entre o homem e o mundo", representações deste último que se interpõem entre ambos, afastando-os. Para Flusser o propósito das imagens "é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens". 14

Ainda para este autor as imagens técnicas são um produto indireto de textos. A fotografia é produto dos textos científicos que envolvem tanto a fabricação das câmeras, filmes e acessórios, quanto o aparato utilizado na revelação da imagem latente e sua difusão. Segundo ele "as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo"<sup>15</sup>, posição que considera decisiva para o deciframento destas imagens. Flusser acredita que a dificuldade de decifrar as imagens técnicas se dá porque aparentemente elas não necessitam serem decifradas:

O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real: são unidos por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser um símbolo e não precisar de deciframento.

[...] O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> ibid. p. 34

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Flusser se baseia na Teoria da Relatividade que define o espaço como quadridimensional, sendo formado pelas três dimensões espaciais mais uma quarta dimensão de tempo. As dimensões abstraídas para formação da imagem são a espaço-temporal e a profundidade, permanecendo assim a altura e a largura.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo Aurélio Século XXI. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1077

<sup>14</sup> FLUSSER, op. cit. p. 29

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> ibid. p. 33

A ilusão da objetividade das imagens técnicas pode funcionar, portanto, como uma armadilha. Para desmontá-la é preciso captar seu significado, decifrá-las.

Flusser compara o complexo formado pela imagem técnica e o operador da imagem (fotógrafo, cineasta), com uma caixa preta, ou seja, com um dispositivo cujo interior desconhecemos, como explica Arlindo Machado:

No caso [...] de Flusser, o conceito de *caixa preta* deriva [...] da cibernética. Nesse campo particular, dá-se o nome de *caixa preta* a um dispositivo fechado e lacrado, cujo interior é inacessível e só pode ser intuído através de experiências baseadas na introdução de sinais de onda *(input)* e na observação da resposta *(output)* do dispositivo. [...] No entender de Flusser, o transporte desse conceito para a filosofia permite exprimir um problema novo, que a fotografia foi justamente o primeiro dispositivo a colocar: o surgimento de aparatos tecnológicos que se podem utilizar e deles tirar proveito, sem que o utilizador tenha a menor idéia do que se passa nas suas entranhas.<sup>17</sup>

Para Flusser é fundamental o clareamento desta caixa. Uma vez que a aparente objetividade das imagens técnicas é uma ilusão, é preciso decifrá-las para reconstituir os textos que estas imagens significam. Para ele as imagens técnicas surgem para emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente.

Gisèle Freund também denuncia que a fotografia, origem de meios como cinema e a televisão está, juntamente com estes *mass media*, tão incorporada à vida social que "à força de vê-la, não mais a vemos". A autora aponta a falsa objetividade da fotografia, afirmando que este meio, mais que qualquer outro, tem o poder de exprimir os desejos e necessidades das camadas sociais dominantes, interpretando os acontecimentos da vida social da forma que lhes é mais favorável. Segundo Freund:

A objetiva, esse olho pretensamente imparcial, permite todas as deformações possíveis da realidade, já que o caráter de imagem é determinado, a cada vez, pelo modo de ver do operador e pelas exigências dos seus mandantes. A importância da fotografia não reside portanto apenas no fato de ela ser uma criação, mas sobretudo no fato de ela ser um dos meios mais eficazes de conformar as nossas idéias e de influenciar o nosso comportamento.<sup>18</sup>

Outros autores avançam rumo à decodificação da imagem técnica ou, no entender de Flusser, no clareamento da caixa preta.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> MACHADO, Arlindo In: Flusser, op. cit. p.12

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*, Lisboa: Vega 1989. p. 20

No livro Teoria de la Imagen Periodística<sup>19</sup> Lorenzo Vilches aponta dois grandes grupos perceptivos que englobam os nove elementos expressivos de componentes visuais da fotografia. O primeiro é o grupo do *valor cromático*, que abrange o contraste, a cor, a nitidez e a luminosidade; outro grupo diz respeito ao *valor espacial*, abrangendo planos, formato, profundidade de campo, a verticalidade e a horizontalidade.

Os outros elementos a serem considerados na análise da fotografia, ainda segundo Vilches, são relativos ao plano do conteúdo, respondendo pela semântica da imagem fotográfica, ou seja, elementos que convertem a superfície visual da fotografia em unidades de leitura, permitindo assim a compreensão da imagem.

Para ele existem seis competências que são atualizadas a cada nova imagem vista, influenciadas tanto pela ideologia quanto pelas emoções do leitor. São elas:

- 1) Competência iconográfica: a repetição de formas visuais que permite o reconhecimento, identificação e interpretação;
- 2) *Competência narrativa*: a partir das experiências visuais anteriores o leitor estabelece seqüências narrativas entre os elementos das fotos;
- 3) *Competência estética*: permite ao leitor atribuir sentido à foto, baseando-se nas suas experiências simbólicas e estéticas, classificando-a de feia ou bonita;
- 4) Competência enciclopédica: apoiado na sua memória cultural, o leitor identifica a foto relacionando-a com outras informações que possui sobre determinada situação;
- 5) Competência linguístico-comunicativa: graças à sua competência lingüística, o leitor atribui à foto uma proposição verbal;
- 6) *Competência modal*: permite ao leitor interpretar a foto como representação de espaços e de tempos: da obtenção da imagem, o espaço físico da foto, o espaço de veiculação, além do espaço e tempo da leitura.

Para a leitura da imagem fotojornalística Vilches acrescenta formas particulares de tratamento que influenciam o seu conteúdo, como os *códigos óticos* - relativos às escolhas do fotógrafo e condições ambientes, os *códigos de tratamento* - referentes ao tratamento dado no laboratório e na edição, e os *códigos de paginação* - que dizem respeito à relação que se cria entre o texto visual e o texto escrito, ou seja, a diagramação.

Para ele, ao se defrontar com uma nova imagem, o leitor seleciona na sua memória uma estrutura perceptiva e uma cena visual adaptável à fotografia ou, de outra forma, procura

.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>VILCHES, Lorenzo. — *Teoría de la imagen periodística*. Madrid : Ediciones Paidós, 1987. p. 86-104.

adequar a foto à sua estrutura perceptiva, buscando um enquadramento contextual anterior para compreender a nova imagem que lhe é apresentada.

Ana Maria Mauad aponta dois níveis em que se dá a compreensão da imagem fotográfica pelo leitor/destinatário: o nível interno à superfície do texto visual, de caráter não verbal e o nível externo, originado de aproximações com outros textos, inclusive de natureza verbal. Para decifrar um texto visual o leitor estabelece um processo de leitura baseado em regras estabelecidas e aceitas pela comunidade leitora:

[...] a compreensão dos textos visuais é tanto um ato conceitual [...] quanto um ato fundado numa pragmática, que pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social. [...] Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores. Tais regras não são geradas espontaneamente; na verdade resultam de uma disputa pelo significado adequado às representações culturais. <sup>20</sup>

Como um texto escrito, a organização da mensagem fotográfica se subdivide em dois segmentos: *conteúdo*, que abrange a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual está inserida (cortes temático e temporal), e *expressão*, que abrange as escolhas técnicas e estéticas do realizador da imagem.

O Plano do conteúdo é subdividido pela autora em sete itens: local, tema, pessoas, objetos e tempo retratados, atributo das pessoas e atributo da paisagem. Já o plano da expressão envolve o tamanho, formato e tipo de foto, as diversas características do enquadramento (sentido, direção, distribuição de planos e arranjo), a nitidez (foco, linhas e iluminação) e o produtor (amador ou profissional). É a partir destas categorias que Mauad propõe uma grade para a avaliação do processo de investimento de sentido que se faz na imagem fotográfica.

Jorge Pedro Sousa, na sua tese de doutorado sobre fotojornalismo na Agência Lusa <sup>21</sup>, trabalha com categorias semelhantes numa grade direcionada à fotografia de imprensa, composta de treze itens:

Enquadramento – horizontal, vertical;

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: Revista Tempo, vol. 1, n° 2, 1996 p. 73-98

<sup>1996,</sup> p. 73-98.

<sup>21</sup> SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo Performativo* - o serviço de fotonotícia da agência lusa de informação. Santiago de Compostela, 1997. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) — Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1997. Disponível em :

<sup>&</sup>lt;a href="http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismotese.html">http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismotese.html</a> acesso em 20/06/2003

- *Plano* (campo visual enquadrado pelo fotógrafo) geral, conjunto, médio e o que o autor chama de *grande plano* (campo visual muito limitado, salientando pormenores);
- Angulação do plano cima para baixo, baixo para cima e normal;
- Dominância do ponto de vista planos frontais, planos de perfil, planos semifrontais, planos de costas;
- Profundidade de campo (nitidez da imagem em profundidade) pequena, média e grande.
- Grão fino, médio, grosso.
- Luminosidade foto com exposição normal, sobre ou sub-exposta;
- Fundo neutro, com elementos capazes de desviar a atenção do motivo e do contexto, com elementos capazes de favorecer a atenção no motivo e/ou a contextualização do representado;
- Contraste foto contrastada ou matizada;
- Direção das linhas de força (linhas com a propriedade de conduzir o olhar numa imagem) horizontal, vertical, oblíqua;
- Convergência das linhas de força convergindo ou não para o motivo;
- Equilíbrio/Desequilíbrio equilíbrio estático, equilíbrio dinâmico, desequilíbrio;
- Composição recurso à regra dos terços ou a outras modalidades de composição;
- Cor fotos cor ou preto e branco;

### O CONTEÚDO:

Das metodologias apresentadas busquei extrair as características que mais se adaptam ao meu objeto, acrescentando também atributos que julguei necessário avaliar, como idade, gênero, etnia e classe social, para aferir que pessoas estas revistas julgam retratáveis em suas páginas e em que circunstâncias. Cabe relembrar que não se propõe um estudo étnico e que a avaliação da cor das pessoas retratadas é feita a partir de critérios do senso comum brasileiro, que considera negro apenas as pessoas com a cor da pele muito escura. A avaliação destes elementos se fez a partir dos seguintes itens, que compõem a ficha de elementos da forma do conteúdo, em anexo:

- Assunto
- Local
- Fotografia interna ou externa
- Dia-noite

- Predomínio de pessoas, ou de objetos, ou da paisagem
- Pessoas (por exemplo: autoridades, trabalhadores, religiosos, etc.)
- Idade aparente
- Gênero
- Cor da pele
- Classe social aparente
- Objetos retratados
- Paisagem retratada

#### A EXPRESSÃO:

No plano da expressão, alguns itens são investigados em função de particularidades do período pesquisado em que várias inovações tecnológicas são incorporadas à fotografia.

Os fotógrafos de imprensa nas décadas de 1950 e 1960 trabalham com dois tipos de câmeras: a Rolleiflex, com negativo quadrado de 6x6 cm, com duas lentes fixas ou TLR (Twin Lens Reflex), e a Leica, que utiliza o negativo retangular 35 mm, lente única recambiável e visor telemétrico (rangefinder). Cada uma das lentes de uma câmera TLR tem uma função: a superior enquadra e foca o objeto e a inferior faz a fotografia. Embora já existissem câmeras TRL com lentes recambiáveis, além de pouco práticas elas eram muito caras, já que é necessário trocar as duas objetivas para realizar a fotografia. A Rolleiflex Automat, muito usada pelos repórteres fotográficos até a década de 1960 tem æ lentes fixas ao corpo, o que faz que o fotógrafo tenha que carregar várias câmeras. Outra limitação imposta pela câmera Rolleiflex é seu visor, que obriga o fotógrafo a baixar a cabeça para fotografar, como explica o fotógrafo Flavio Damm:

[O Cruzeiro] nos obrigava a usar o 6X6 que era uma câmara bastante problemática, porque você trabalhava de cabeça baixa. Em reportagem você abaixar a cabeça é realmente um problema [...] Se bem que eu usava muito um visor que eu guardo até hoje como relíquia, um acessório que

transformava a Rolleiflex em uma câmera de visor direto. Mas sobre a qual você não tinha controle de foco, porque você tem controle do foco através da lente de focalização que é aquela lente dupla da Rolleiflex. É uma câmera problemática porque você enfia a cara dentro do visor na hora em que está acontecendo alguma coisa. Você vê invertido: tudo que está do lado direito passa pro esquerdo, todo deslocamento da direita prá esquerda passa a ser ao contrário, por causa do processo ótico.<sup>22</sup>



Fig.1 - Câmera Rolleiflex Automat. À direita com o visor aberto (levantado), por onde o fotógrafo olha para enquadrar e focar o objeto.

A primeira câmera 35 mm é a Leica Ur, inventada por Oskar Barnack em 1914, mas que só é apresentada ao público em 1925 na Feira Internacional de Leipzig, Alemanha. Batizada de Leica I tem lente fixa com plano focal de 50 mm e abertura f/3.5. Em 1930 a fábrica alemã produz a primeira câmera 35 mm com lente recambiável, mas é em 1954, quando surge a Leica M3 que ocorre a grande transformação no processo de fazer fotografia de imprensa. Esta câmera tem o corpo preparado para receber lentes com encaixe tipo

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 07/10/2003, depositada no LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem) Departamento de História da UFF.

baioneta, ao contrário das anteriores cujo encaixe era de rosca. E mais: a M3 aceita, além da lente 50 mm (que reproduz o campo visual do olho humano), as lentes 90 e 135 mm (teleobjetivas). Em 1957 surge uma versão mais barata, a Leica M2, com visor para lentes 35 (grande-angular), 50 e 90 mm. Com as novas câmeras da Leica o processo de troca de lentes se torna rápido e seguro, abrindo novas possibilidades formais e facilitando o trabalho do fotógrafo, perfeitamente adequado ao ritmo e às necessidades do fotojornalismo.

A Leica conta ainda com o visor telemétrico. Diferente da Rolleiflex que usa o siste ma reflex, maciçamente utilizado atualmente, o visor telemétrico trabalha com outro conceito, onde o fotógrafo jamais perde o contato com o objeto fotografado, mas por outro lado não vê no visor exatamente o que fotografa (efeito paralaxe). As vantagens deste modelo são defendidas por Eduardo Castanho:

O sistema de visor telemétrico incorpora todo um conceito técnico e linguagem próprios. Sem uma Leica rangefinder seria impossível para Henri Cartier-Bresson formular sua teoria do "Momento Decisivo". Ela precisa deste sistema para existir: nas câmeras telemétricas o fotógrafo nunca perde o contato visual com seu objeto fotográfico. Toda a vez que disparamos uma câmera reflex, o visor sofre um lapso de cegueira absoluta, para que o espelho seja deslocado para cima, liberando a passagem da luz através da cortina do obturador. Durante este instante (momento decisivo) o fotógrafo perde o contato com a cena que por ser dinâmica na maioria das vezes, pode sofrer uma mudança inesperada que só será constatada no filme revelado, quando é tarde demais. <sup>23</sup>

A movimentação do espelho das câmeras reflex também provoca vibração na hora em que a fotografia é tirada, o que é um problema quando se utiliza velocidade baixa, já que a imagem pode sair tremida devido a este movimento. Como não tem espelho, a Leica M pode ser utilizada em baixa velocidade, de até 1/15s, sem perigo de tremer a foto ou seja, pode operar com iluminação adversa, dispensando o uso de flash. A outra vantagem é que, não tendo espelho, também não há o barulho que este componente faz ao se deslocar. Desta forma, com uma Leica, o fotógrafo pode trabalhar sem chamar atenção, já que sem o "clique" é possível fotografar sem que ninguém perceba.

-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> CASTANHO, Eduardo. Câmeras telemétricas: a volta por cima. Revista eletrônica *Studium 4*, Disponível em <a href="http://www.studium.jar.unicamp.br">http://www.studium.jar.unicamp.br</a>, acesso em 26/10/2003





Fig. 2 - Leica M3 e Leica M2

A convivência destes dois tipos de câmeras neste período de transição vai se manifestar em dois aspectos. O primeiro é o formato das fotografias, que além de vertical e horizontal, pode ser quadrado, lembrando que o formato pode ser modificado por cortes feitos tanto no laboratório quanto na diagramação, mas esta possível manipulação posterior não será considerada, uma vez que os originais não estão disponíveis.

Outro aspecto é a lente provavelmente utilizada na feitura da foto. Para esta avaliação são levados em conta o achatamento dos planos, característico do uso de teleobjetivas, a distorção das bordas ocasionada pela grande-angular e a reprodução do enquadramento que o olho humano é capaz de fazer sem se movimentar, característico da lente 50 mm., por isso chamada de normal. A objetiva grande-angular 35 mm, regularmente usada na época, provoca uma distorção muito sutil em relação à lente normal e o uso provável de ambas foi computado junto. A utilização da teleobjetiva, mesmo as de menor alcance, é mais fácil de reconhecer.

Partindo destas considerações, os elementos da forma da expressão foram avaliados a partir dos seguintes itens, arrolados na ficha de elementos da forma da expressão:

- Formato foto horizontal, vertical ou quadrada;
- Lente provável teleobjetiva e normal ou grande angular;
- Plano geral (foto panorâmica, por exemplo de multidão ou paisagem), conjunto (entre o plano geral e o plano médio, por exemplo um grupo de pessoas), médio (por exemplo um pequeno grupo de pessoas) e fechado (close).
- Angulação do plano: de cima para baixo, de baixo para cima ou normal (sem angulação);
- Ponto de vista: frontal, de perfil e de costas;
- Profundidade de campo: pequena, média, grande;
- Grão: grosso, médio, fino;
- Luz: natural ou artificial;
- Fundo: neutro, que desvia ou reforça a atenção para o motivo retratado;
- Contraste: alto, baixo e normal;

- Direção das linhas de força: horizontal, vertical, diagonal;
- Convergência das linhas de força para o motivo;
- Equilíbrio ou desequilíbrio (estático ou dinâmico);
- Cor ou preto e branco;
- Contraste cromático: alto, baixo, normal.

### A RELAÇÃO COM A REVISTA:

Roland Barthes, afirma que a fotografia de imprensa é uma mensagem constituída pela fonte emissora, o canal de transmissão e o meio receptor. A conotação, ou seja, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica ocorre nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação). Para ele o texto é uma mensagem parasitária cuja função é insuflar a fotografia de significados segundos (conotar a imagem), sem que lhe seja possível dublá-la. Se na maioria das vezes "o texto só faz ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia [...] às vezes também [...] produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de algum modo projetado retroativamente na imagem [...]". 24

A relação entre fotografia e texto é examinada também por Vilches que, concordando com Barthes, afirma:

> La foto que publica un periódico es el resultado de múltiples actividades técnicas, mecánicas, profesionales, estruturales (por ejemplo, la obediencia a los géneros culturales y periodísticos, y, dentro de éstos, a las secciones, y dentro de éstas, a la compaginación, a la espacialidad y superficie de la página, etc).<sup>25</sup>

Com o surgimento da revista ilustrada, a fotografia de imprensa ganha espaço e destaque em relação ao texto escrito, mas não deixa de estar sujeita a normas formais e conceituais que, mesmo não explícitas, são bastante claras e se refletem no trabalho do seu

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: \_\_\_\_\_. O Óbvio e o Obtuso. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 301-313. <sup>25</sup> VILCHES. op. cit. p. 246.

autor, o fotógrafo, e também na forma como se dá a sua publicação nas revistas. Este trabalho procura entender o que torna uma fotografia publicável por determinado veículo de comunicação social, seu posicionamento em relação às outras imagens e ao texto.

O recorte na realidade promovido pelos meios de Comunicação Social não se dá apenas com a decisão de publicar determinada matéria ou fotografia, mas também ao se estipular uma hierarquia na publicação destas fotos de acordo o assunto abordado (tamanho, posição na página, integração com texto, etc.). Novamente recorrendo a Jorge Pedro Sousa:

As notícias são socialmente construídas e constróem socialmente a realidade, de onde a ênfase na novidade, no conflito ou nas horas de fecho [...] Ora, os designers racionalizam-nas num todo funcional, lógico, hie rarquizado e premeditado, oferecendo mapas de leitura do mundo que maioritariamente orientam, a acreditar nos estudos críticos, no sentido da manutenção do statu quo e do controle social [...] A foto, nos jornais e nas revistas, é simultaneamente autônoma e interdependente, dependendo de fatores como: 1) o suporte de conotação com que o texto insufla a imagem (embora, porventura, o inverso também possa ser verdadeiro); [...] 2) o contexto espaço-temporal do jornal ou da revista; e 3) o contexto socio-histórico-cultural da situação representada, da altura da publicação e do momento da leitura.<sup>26</sup>

Como intervenção de elementos externos na mensagem fotográfica são considerandos recortes, colorização, aplicação de texto (manchete, matéria ou legenda) sobre a superfície fotográfica e fotomontagens. Outras formas de modificação ou intervenção na superfície da fotografia, como o corte, serão desprezadas, já que é necessária a comparação com os originais para serem comprovadas.

Outra questão é saber se a fotografia se integra com outros elementos da revista, como legenda, texto e recursos gráficos e se o espaço ocupado privilegia a fotografia, o texto ou se há uma proporcionalidade entre ambos.

O último critério se refere ao relacionamento dos editores, diagramadores, e do leitor com o fotógrafo e com seu trabalho, que se traduz na assinatura da fotografia, ou seja, o crédito, e na valorização da figura do repórter fotográfico.

O reconhecimento da autoria da fotografia publicada na imprensa foi por muitos anos motivo de luta da categoria, até que em dezembro de 1973 o crédito foi regulamentado por lei, o que não encerrou a batalha dos fotógrafos, mas representou um grande avanço, coroando o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> SOUSA. op. cit. 1997

empenho de diversos profissionais que ao longo de décadas lutaram pelo direito autoral na fotografia.

A partir dos anos 1940 a publicação da autoria da fotografia se torna comum nas revistas ilustradas. Mas a prática não é regular nem padronizada, sendo muitas vezes determinada pela fama do fotógrafo, que com seu nome empresta prestígio à reportagem. Jean Manzon, pioneiro na profissionalização da fotografia de imprensa, como se verá adiante, sempre assinava suas fotos, o que era também do interesse dos editores, já que o nome do fotógrafo famoso valorizava a matéria e consequentemente a revista.

Mas nem todos os fotógrafos tinham o mesmo tratamento, nem as revistas se comportavam da mesma forma em relação à autoria.

Geralmente o nome do fotógrafo vinha na abertura da matéria, depois do nome do autor do texto. O crédito podia ser individual ou coletivo, no caso de matérias realizadas por mais de um fotógrafo. Era usual também publicar o nome de toda a equipe, incluindo repórteres e fotógrafos, muitas vezes não especificando quem era quem. O crédito às vezes era dado à equipe fotográfica da revista como um todo, outras para um grupo de fotógrafos que participou de determinada cobertura, ou mesmo podia estar diluído na equipe da revista, entre repórteres de texto e fotógrafos. Este tipo de identificação era muito usado em grandes coberturas e em matérias que utilizavam material de arquivo.

Não existia o crédito individual publicado junto a cada fotografia, como utilizado atualmente, assim como não se identificava uma foto como sendo de arquivo. Eventualmente o texto sugeria que determinada imagem havia sido realizada no passado, mas o termo "foto de arquivo" não era empregado, como de resto um grande investimento na organização dos negativos e cópias fotográficas, com funcionários especificamente treinados para a tarefa, só vai se dar mais tarde, tanto nos jornais quanto nas revistas.

Estes dados foram tabulados na ficha de número 3.

A LEGENDA:

A transformação na imprensa que deu origem ao fotojornalismo se dá no momento em que a relação texto-fotografia se inverte, como explica Gisèle Freund:

> A tarefa dos primeiros repórteres da imagem fotográfica era a feitura de fotografias isoladas, com o fim de ilustrar uma história. É apenas a partir do momento em que a imagem se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se conta numa série de fotografias acompanhada por um texto frequentemente reduzido apenas a legendas, que começa o fotojornalismo propriamente dito.<sup>2</sup>

O fotojornalismo é, portanto, a relação da imagem fotográfica com o texto escrito, sendo que nas revistas ilustradas a fotografia ocupa mais espaço e tem mais importância que o texto, cuja função básica é complementá-la. Entretanto o texto e especialmente a legenda também podem conduzir a uma leitura específica da imagem, assim como acrescentar dados que não estão na fotografia e até mesmo, o que não é raro na imprensa neste naquele momento, tratar de assuntos diferentes do que a imagem mostra ou mesmo contradize-la.

É importante ressaltar que o período estudado se caracteriza pela passagem do jornalismo político-literário para o jornalismo informativo, processo que teve início ainda no começo do século, mas que apenas na década de 1950, começa a se cristalizar. É quando a objetividade, a neutralidade e a imparcialidade começam a ser incorporadas definitivamente ao fazer jornalístico<sup>28</sup>, o que não se dá de uma hora para outra. No final da década de 1950 e no começo de 1960 ainda há espaço nas revistas ilustradas para devaneios e divagações nas legendas e pequenos textos.

Em 1953, Nancy Newall<sup>29</sup> classificou as legendas em quatro grandes grupos, levando em conta a articulação semântica entre texto e imagem:

- Legenda enigma: frases casadas com uma imagem forte que concentra a atenção do leitor. Geralmente extraídas de um texto maior procuram fazer com que o leitor se interesse por ele.
- Legenda mini-ensaio: legenda que complementa a informação oferecida pela imagem; como a legenda ensaio é mais literária que visual nos seus objetivos e técnicas;

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> FREUND. op. cit. p. 112

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50.* Rio de Janeiro: 2000. 335 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2000. <sup>29</sup> apud. SOUSA. op. cit. 1997

- Legenda narrativa: legenda comum na imprensa que estabelece uma ponte entre a imagem e o artigo, seguindo geralmente a seguinte ordem: título, explicação sobre o que se passa na fotografia e comentário;
- Legenda amplificativa: texto que não se liga diretamente à imagem, mas lhe empresta conotações novas, dando a essa junção um novo conteúdo com um novo sentido, às vezes inesperado.

A estas categorias Sousa<sup>30</sup>, acrescenta outras cinco:

- Legenda lead completa: texto informativo que complementa a fotografia como se fosse o lead de uma notícia, proporcionando respostas às questões "quem", "o quê", "quando", "onde", "como" e "porquê";
- Legenda lead incompleta: texto informativo que complementa a fotografia como um lead incompleto, proporcionando respostas às questões "quem?", "o quê?", "quando?", "onde?";
- Legenda descritiva texto que se limita a descrever, redundantemente, a imagem, sem acrescentar informação;
- *Legenda provocação*: texto provocativo, humorístico ou sarcástico, que explora a imagem, tentando provocar reações;
- Legenda comentário: texto que tenta interpretar e/ou explicar a situação fotograficamente representada, podendo assumir a forma de ensaio ou mini-ensaio.

Para este estudo as categorias *lead* e *lead* incompleta foram descartadas porque, embora já fosse um recurso utilizado na imprensa brasileira<sup>31</sup>, nas legendas pesquisadas não ocorreu nenhum *lead* verdadeiro, sendo o mais próximo disto a legenda descritiva.

À legenda descritiva foi acrescentada a qualidade de explicativa, para as ocasiões em que a informação fornecida não é redundante mas também não chega a ser completa como num *lead*.

A categoria legenda mini-ensaio foi substituída pela categoria legenda comentário imaginada por Sousa, por ser mais abrangente. A legenda provocação não ocorreu nenhuma vez, sendo portanto desprezada.

Neste trabalho as legendas serão portanto classificadas em cinco tipos (tabela 4):

- Enigma
- Narrativa ou fotolegenda

\_

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> SOUSA, 1997

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> O *lead* foi introduzido no Brasil em 1950, por Pompeu de Souza, no Diário Carioca – SOUZA, Pompeu de. *A Chegada do Lead no Brasil*. In Revista da Comunicação. Ano 4, n. 7, 1988.

- Ampliadora
- Descritiva/Identificativa
- Comentário

A colorização da legenda também foi observada, já que a impressão de uma cor em uma página preto e branco demanda mais uma entrada nas máquinas impressoras, o que representa aumento de custo, disponibilidade de tempo e investimento no produto.

Nós, repórteres fotográficos, somos pessoas que fornecemos notas a um mundo apressado, carregado de preocupações, propenso à cacofonia. O resumo do pensamento que é a linguagem fotográfica tem grande poder. Mas trazemos também um julgamento sobre o que vemos, e isso implica grande responsabilidade. Devemos descobrir e não inventar.<sup>32</sup>

## ORIGENS DO FOTOJORNALISMO:

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. *Eu, Fotógrafo*. in Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Rio de Janeiro: joprnal do Brasil, 1°, 27, nov./dez. de 1980. P.75

A fotografia busca, desde o seu nascimento, um discurso narrativo autônomo, em que procura se diferenciar tanto das imagens tradicionais quanto do texto. Esta busca é, a cada passo estimulada ou limitada pelas condições tecnológicas, pelo gosto do público e pelo interesse das classes dominantes. É sobre este tripé que, desde o século XIX, o novo meio de comunicação ergue seus pilares.

O primeiro suporte utilizado para a veiculação de fotografias originais é o livro, já que no início as condições técnicas não permitem a reprodução direta da fotografia. Em 1844 o nobre, cientista e parlamentar britânico William Henry Fox Talbot publica *The Pencil of Nature*", o primeiro livro do mundo ilustrado com fotografias. Editado em seis grandes volumes, com um total de 24 talbotipos<sup>33</sup> originais, continha a explicação detalhada de seus trabalhos, na tentativa de estabelecer padrões de qualidade para a imagem. Nas explicações o autor reitera o que o título do livro já explicita: "São as próprias pinturas do Sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação". Talbot busca, desta forma, atribuir ao processo por ele inventado a condição de espelho fidedigno da realidade, numa clara comparação com o processo francês, o daguerreótipo, que se constitui como uma imagem única que, para ser reproduzida, necessita da intermediação do trabalho e conseqüente interpretação de um gravador.

Mas as "gravuras de imitação" a que Talbot se refere também buscam o status de testemunha fiel da realidade e é comum que a autenticidade destas imagens seja enfatizada por legendas como "desenho feito a partir de uma fotografia original". <sup>34</sup> A credibilidade destas imagens não é questionada pelo público e o primeiro álbum de gravuras baseadas em daguerreótipos tem sucesso imediato. "Excursion Daguerriennes", também publicado em 1844, é composto de 114 imagens de lugares remotos de diferentes países da Europa, África e Estados Unidos. A ele se seguem vários outros que vão povoar a imaginação oitocentista.

Reivindicando para si a capacidade de ser uma prova objetiva e até mesmo científica da realidade, a fotografia não irá apenas se aventurar na documentação de locais e povos

<sup>.</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Em 1835, Talbot, com uma pequena câmera de madeira de 6,30 cm², consegue impressionar com luz papéis emulsionados com doreto de prata. Estes papéis, fixados com sal de cozinha, funcionavam como negativos (matriz) para obtenção de imagem positiva por contato com outro papel fotossensível. O processo de Talbot era lento e as imagens não registravam detalhes. Durante os primeiros quinze anos desde o anúncio da invenção da fotografia, o público irá preferir o processo do francês Louis Jacques Mandé Daguerre (daguerreótipo), onde uma placa de cobre, recoberta por uma camada de prata polida, reproduz uma imagem muito mais nítida que o talbotipo, sem no entanto se prestar à reprodução direta.

remotos, mas avança também na documentação da guerra, levando para o homem comum do século XIX imagens que sua aguçada curiosidade avidamente consome. Desde muito cedo a guerra é um dos temas privilegiados para a fotografia, e a documentação fotográfica dos conflitos bélicos cria as condições para o surgimento do embrião do fotojornalismo.

As primeiras fotografias de guerra já nascem sob o signo da censura. Em 1855, dezesseis anos após o anúncio oficial da invenção da fotografia na França, o inglês Roger Fenton realiza 360 fotografias da Guerra da Criméia. Sob a expressa proibição da Rainha Vitória de mostrar cenas chocantes, não lhe sendo permitido sequer fotografar soldados ingleses sujos de sangue, Fenton, na época fotógrafo oficial do Museu Britânico, traz da frente de batalha fotografias de uma guerra sem cadáveres e de militares posando limpos, arrumados e confiantes.

As fotografias são publicadas em 1855 no The llustrated London News e no Il Fotografo de Milão, ainda reproduzidas através de xilogravuras. Também por limitações técnicas, a mobilidade do fotógrafo e os temas passíveis de registro são bastante reduzidos. Entretanto, na mesma Guerra da Criméia, o também inglês James Robertson fotografa soldados mortos em combate, sendo provavelmente o primeiro faze-lo.<sup>35</sup>

A violenta realidade dos campos de batalha só é mais cruamente fotografada na Guerra da Secessão norte-americana através das lentes de Mathew Brady e seus colaboradores Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan e George N. Barnard. Trabalhando como freelancers, Brady e equipe produzem mais de 8.000 imagens entre 1862 e 1865. Esperando fazer fortuna com a venda do material, Brady investe seu próprio dinheiro na aventura. O público, no entanto, ainda não está preparado para imagens tão barbaramente reais e as vendas são um fracasso, afundando Brady em dívidas. Seu principal credor fica com a posse do material que, publicado em junho de 1864 na Leslie's e no Harper's Weekly, choca a opinião pública do norte dos Estados Unidos. Por serem baseadas em fotografias, estas gravuras são cingidas de uma aura de realidade, já consubstanciando a formação do mito da verdade fotográfica. O próprio Brady, ao se referir à câmera fotográfica como "O olho da história", define com precisão as expectativas que a fotografia acabara de fundar no imaginário da época. A exemplo de Fenton, Brady acredita na natureza analógica da fotografia, numa visão que só vai ser mais profundamente questionada em meados do século XX.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> PRICE, Derrick; WELLS, Liz. Thinking about photography. In: WELLS, Liz. (Ed.) *Photography:* A Critical Introduction. Londres: Routledge. 2000. cap. 1, p.55.

35 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000. p. 35.

#### A FOTOGRAFIA CHEGA À IMPRENSA:

A reprodução direta da fotografia por meios mecânicos só é possível com a introdução da técnica do halftone <sup>36</sup>. Em 4 de março de 1880 no jornal nova-iorquino *Daily Graphic* publica a primeira fotografia usando a técnica. Já em 1885 as revistas e jornais semanais publicam regularmente fotografias em suas páginas, o que se acontece mais tarde nos jornais diários. Somente em 1904 o inglês *Daily Mirror* ilustra suas páginas unicamente com fotografias, uma vez são necessários investimentos de vulto para a aquisição de novo maquinário que permita a pronta reprodução das fotografias. Os jornais diários só irão incorporar plenamente a fotografia no início do século XX, com a modernização dos equipamentos gráficos e a criação de equipes de fotógrafos encarregados de produzir fotografias em grande escala.

Enquanto isso não ocorre, o público vai se acostumando com o novo meio. Neste momento a imagem técnica ainda está muito ligada à imagem tradicional na sua apresentação formal. As fotografias então publicadas na imprensa não falam por si, são quase sempre editadas no mesmo tamanho, sem nenhuma hierarquia visual, funcionando apenas como complemento de um texto. As fotografias veiculadas nestes jornais e revistas não podem ser ainda consideradas como produto do fotojornalismo.

O nascimento do fotojornalismo moderno se dá na efervescência cultural da República de Weimar. Entre 1920 e 1930 a Alemanha é o país com maior número de revistas ilustradas, com tiragens de mais de cinco milhões de exemplares, para um público estimado de 20 milhões de pessoas.<sup>37</sup> Nestas revistas as fotografias e o texto são articulados de forma a produzir um discurso harmônico, prioritariamente imagético, onde a função do texto é complementar a fotografia.

Portanto é também na Alemanha, neste curto período liberal, que nasce a profissão de repórter fotográfico. Ao contrário dos primeiros fotógrafos da imprensa cuja função era produzir fotografias para ilustrar uma história, este novo profissional transforma as imagens produzidas pela câmera no próprio fio condutor da narrativa.

Assim como o produto, o produtor também se transforma radicalmente. Os fotógrafos desta nova imprensa são em geral de extratos mais altos da sociedade, inclusive da aristocracia, trazendo para a profissão a instrução e o refinamento próprios destas camadas sociais. O exemplo mais acabado deste novo profissional é o alemão Erich Salomon. De família de banqueiros, Salomon estuda direito e descobre a fotografia ao utilizá-la como prova nos tribunais. Mais tarde, munido de uma câmera Ermanox, será o prineiro a fotografar pessoas em interiores sem que elas percebam, evitando a pose e obtendo uma naturalidade inédita. De acordo com Freund: "Isso será o início do fotojornalismo moderno. Já não será a nitidez de uma imagem que lhe dará o seu valor, mas o seu assunto e a emoção que ela deverá ser capaz de suscitar". <sup>38</sup>

A partir de Salomon e do fotojornalismo por ele inaugurado se estabelecem os preceitos básicos da profissão que busca obter uma imagem onde se conjuguem a emoção, a

<sup>36</sup> Processo inventado por Carl Carleman que consiste na reprodução de uma imagem pela gradação de tons contínuos, utilizando técnicas de pontilhismo e meios tons.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> SOUSA. 2000. p. 72

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> ibid. p. 115

atualidade e a exclusividade. Para tanto o fotógrafo deve cultivar o senso de oportunidade, a sensibilidade, a informação atualizada e a paciência que, aliada à sorte, sempre foram os principais trunfos de um bom profissional, como registrou o primeiro deles:

> A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter. É uma batalha contínua. É preciso lutar [...] contra a má luz e as grandes dificuldades em fazer fotografias de pessoas que estão em movimento. É preciso apanhá-las no nomento preciso em que estão imóveis. Depois, é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um deadline ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo mais, um repórter fotográfico deve ter uma paciência infinita, e não deve se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e hora onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas.<sup>39</sup>

Este conhecido texto de 1931 continua atual, muito embora as dificuldades de ordem técnica apontadas por Salomon tenham sido há muito superadas e os recursos então disponíveis guardem uma distância abissal do vertiginoso aprimoramento tecnológico deste início

Com a ascensão do nazismo e consequente fim do período democrático, fotógrafos e editores fogem do país e com eles o modelo fotojornalístico alemão migra para outros centros europeus como Londres e Paris. Já em 1928 circulava em Paris a revista Vu. Fundada por Lucien Vogel, Vu dava grande ênfase à fotografia e à sua integração com o texto. A importância da fotografia na revista pode ser avaliada pelo staff composto por fotógrafos do naipe de Germaine Kull, André Kertesz, Felix H. Man e Robert Capa e pelo número de fotos publicadas: 3 324 fotos no primeiro ano de existência. 40

Apesar do sucesso, Vu tem dificuldades para atrair anunciantes, graças à declarada simpatia de Vogel com as idéias de esquerda. Ao publicar em 1936 um número da revista sobre a Guerra Civil Espanhola vista pelo lado republicaro, é obrigado a se demitir. A revista então irá minguar até ser extinta, dois anos depois da saída de seu criador. 41

O ano da demissão de Vogel é também o ano de criação da revista que virá a ser o grande marco do jornalismo contemporâneo, durante décadas influenciando fotógrafos, editores e leitores de todo o mundo: em 23 de novembro de 1936 é lançada nos Estados Unidos a revista Life.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> SALOMON, Erich. apud FREUND op. cit. p. 117

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> ANDIÓN, Margarita Ledo. *Documentarismo fotográfico contemporâneo:* Da inocencia á lucidez. Apud. Sousa 2000. p. 95
<sup>41</sup> FREUND. op. cit. p. 127

Com a tiragem inicial de 466 mil exemplares, a revista ultrapassa a casa de um milhão em um ano. Gisèle Freund atribui o sucesso de *Life*, em primeiro lugar, à evolução do cinema que nas primeiras décadas do século passado atrai milhões de espectadores, familiarizando o público com a imagem e formando o olhar. Desta forma o fotojornalismo das revistas alemãs dos anos 1930, aprimorado por Vogel na *Vu*, encontra nos EUA um público já habituado a ler imagens em seqüência. *Life* irá beber na fonte e contrata profissionais fugidos do nazismo, entre eles ótimos fotógrafos. Somados a isso, os avanços tecnológicos na fotografia, impressão e principalmente o uso da cor vão dar agilidade e encanto à revista.

Mas o fator que Freund considera preponderante para o êxito de *Life* é a publicidade. As revistas nos EUA são totalmente financiadas pelos anunciantes que, não contando com nenhum jornal diário de alcance nacional, recorrem às revistas semanais ou mensais de circulação nacional para veicular seus produtos e incrementar suas vendas.

Desta forma vai interessar tanto aos editores quanto aos anunciantes representados pelas agências de propaganda que a revista alcance o maior número de leitores possível, nos mais variados locais onde o produto possa ser vendido. O preço da inserção publicitária varia de acordo com a tiragem da revista, o que leva os editores a buscar a fórmula mais atraente para seduzir um maior número de leitores.

Life busca atrair o leitor investindo em qualidade, com um excelente time de fotógrafos fixos da categoria de Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaedt, Peter Stackpole, Thomas McAvoy, que é ainda reforçado por fotógrafos independentes e agências. Além disso a revista mantém especialistas das mais diversas áreas para checar as informações que serão publicadas e preparar dossiês para munir fotógrafos e repórteres antes que estes saiam em campo para fazer as matérias.

Já no primeiro número o criador de *Life*, Henry Luce, advoga para a revista e suas fotografias o estatuto de testemunha fiel da realidade e manifesta a intenção de fazer dela um instrumento para a instrução de seus leitores:

Para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver estranhas coisas — máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem — as suas pinturas, torres e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás de muros e no interior dos quartos, coisas de que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter

prazer em ver; para ver e espantar-se; para ver e ser instruído. 42

Luce apresenta a revista como os próprios olhos do leitor, que irá *ver* coisas e lugares que seriam inacessíveis sem a mediação das fotografias de *Life*. Para transportar o leitor para tais lugares e situações vai se conformar um modelo que se consolida na forma da fotorreportagem que chamaremos de clássica, uma vez que será adotado pela imensa maioria das revistas ilustradas do mundo.

## A FOTORREPORTAGEM CLÁSSICA:

No plano do conteúdo a fotorreportagem em geral busca contar histórias que interessem a um grande número de leitores de diferentes sexos, idades e classes sociais. Para isso tanto vale abordar o cotidiano das pessoas comuns, que assim se sentem retratadas pela revista, como trazer para seus lares realidades inteirame nte estranhas ao seu mundo, seja pelo exótico ou pela sofisticação, que igualmente as atrai. Na forma, a reportagem fotográfica procura situar o leitor no espaço e no tempo. É comum a abertura ter uma grande foto de impacto, que muitas vezes já dispõe o assunto geograficamente e/ou retrata os personagens da história. O encadeamento das imagens seguintes vai situar o leitor no tempo, ou através da construção de uma seqüência fotográfica que funciona como um pequeno filme, ou de imagens isoladas que, mesmo não formando uma série cronológica, vão sempre se dispor como imagens concatenadas. Estas imagens são apoiadas pelo texto das legendas, como no exemplo a seguir, publicado em *O Cruzeiro* de 11 de fevereiro de 1961.

A matéria retrata o cotidiano de um Guarda-Vidas da praia de Copacabana. O texto de Ubiratan de Lemos apresenta o personagem:

Vocês podem fazer um teste. Experimentem discutir com um guarda-vidas. Façam uma provocação quando a praia estiver carregadinha, sob o sol das 10. E vejam se vocês não acabarão com areia nos olhos. Tôda a praia fica do

lado do GV, porque êle é o prefeito do seu Pôsto. Seu prestígio vai além do mar e da praia. Transborda para os apartamentos. O GV é parente honorífico de toda a família de "short" e maiô. Eis por que tentamos biografar um grão de areia da Zona Sul. [...] São "flashes" de vivências rápidas. Gotas de riso, ou coisa mais séria, que intervalam salvamentos dramáticos. [...] O grão de areia tem uma história miúda. Pois façamos indiscrições. [...]

Se texto aponta para a construção do personagem, "o grão de areia" com sua "história miúda", é nas seqüências de fotos de Jorge Audi que o GV desponta na sua rotina de herói da praia mais famosa do mundo.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Editorial do primeiro número de *Life*. apud. Freund p. 139



Fig. 3 - O Cruzeiro 11/2/1961, págs. 22 e 23

A matéria tem o ito páginas com dezesseis fotos distribuídas em quatro seqüências. Na primeira o Guarda Vidas está com um menino no colo e tem a legenda: "A FOTO-FRASE desta página começa aqui. A criança perdida, encontra os braços do seu amigo: GV." Em seguida uma grande foto mostra o menino no Posto Salva-Vidas, tendo ao fundo a areia e o mar de Copacabana. A legenda informa que "antes de levar a criança para a tôrre o GV passeia com ela na praia, a ver se encontra os pais. O pombo-mascote, na cabeça do guri, evitou o chôro, deixando-o a vontade." Fecha esta seqüência a foto da "mamãe, aflita, (que) descobre o peralta perdido com o GV."

A chamada que abre as duas páginas seguintes é "GV é a babá da praia e a alegria da petizada", e assim como as de quatro fotos, todas do homem com uma criança nos braços, reforça o bom relacionamento de ambos. A primeira é menor e mostra um menino beijando o rosto do GV e a legenda: "'DEIXAI VIR A MIM AS CRIANCINHAS' – eis o lema dos GV […]". As três fotos seguintes são do mesmo tamanho e mostram o GV abaixado molhando um bebê no mar, depois erguendo uma criança um pouco maior e por fim, andando pela praia com os braços levantados carregando um garoto já crescido. Além da ordem crescente na idade das crianças, o Guarda Vidas faz um movimento progressivo que descreve um arco: curvado para a frente com o bebê, parado de pé erguendo o menino pequeno e por fim caminhando com o garoto levantado, de cabeça para baixo já nas suas costas. Tanto a escolha da idade das crianças quanto o posicionamento do Guarda Vidas induz ao movimento. É como se o leitor, sentado na areia, pudesse ver as três situações, não estáticas como numa fotografia, mas dinâmicas como na realidade. Ao recordar sua manhã na praia, o banhista certamente verá imagens estanques, que sua memória reconstrói como cenas, exatamente como nesta seqüência.



Fig. 4 - O Cruzeiro 11/2/1961, págs. 24 e 25

Nas duas páginas seguintes, mais duas séries de fotografias. A primeira de cinco fotos do Guarda Vidas com as mulheres que freqüentam a praia. Ele monta a barraca de praia, lava "os pés das madamas (sujos de areia)" e por fim as leva até o carro quando vão embora, mas no meio deste galante servilismo as moças brincam e sorriem para ele. A seqüência mostra o relacionamento do GV com as moças durante toda a permanência delas na praia, e também revela que este rapaz não é apenas babá, mas também desperta a atenção e o desejo de belas jovens de classe média.

A seqüência seguinte é mais dramática e traz duas grandes fotos de dois GVs salvando um menino que "bebia mar, já sem fôrças, quando Dorbiratan e Aldir o rebocaram, salvo, para os braços dos pais". Afinal o GV exerce seu ofício.



Fig. 5 - O Cruzeiro 11/2/1961, págs. 26 e 27

Depois destas seqüências de cuidados com as crianças, galanteios com as moças e fortes emoções de um salvamento, o herói enfim relaxa. A página seguinte tem uma pequena foto de dois Guarda Vidas na casa de uma família de classe alta, já que "muitas vêzes, os GV são convidados para almoços ou drinques nos apartamentos da orla marítima. Fora da hora de serviço, naturalmente".

Na última página uma foto de página inteira. Nela uma moça está sentada na praia em primeiro plano e atrás dela o GV, a postos, braços cruzados, observando atentamente o mar. Perto, uma criança brinca na areia. Mais atrás vem "o povo anfíbio do Pôsto" relaxando ao sol ou sob suas barracas e no fundo os prédios de Copacabana. Esta imagem fecha a reportagem reunindo todos os personagens, exceto o mar, para onde o GV olha atento. É uma espécie de resumo das seqüências anteriores.



Fig. 6 – O Cruzeiro 11/2/1961, págs. 28 e 29

Neste exemplo há um número excessivo de séries fotográficas, já geralmente cada reportagem traz apenas uma. Mas esta abundância é útil para se observar como a exploração destas seqüências se apóia na construção de um olhar já formado pelo cinema: a imagem em movimento. Na verdade a matéria é composta de quatro pequenos filmes, duas fotos pequenas que servem de pontuação e uma foto final de página inteira, para onde convergem todos os elementos da reportagem. Além de fortemente calcada no cinema, é também uma prévia da linguagem que a TV irá explorar nas décadas seguintes.

E como na ficção é preciso valorizar o protagonista. Leitores de todo país irão se deliciar com o estilo de vida deste personagem, ao mesmo tempo heróico e sedutor, amado pelas crianças e galante com as "madamas". É um valoroso trabalhador, sua coragem está expressa nas fotos de salvamento, mas é também uma personalidade, não só na areia como também nos apartamentos chiques que freqüenta em Copacabana, intimidade que conquista graças às "conversas à beira-mar, (a)os incidentes, (a)o cuidado com as crianças". São os heróis das areias que:

Ora rebocam gente que bebe água sem ter sêde. Gente teimosa que cai nas valas, no funil que arrasta para fora da arrebentação. Ora escalam de barraca em barraca. Um 'alô' aqui, para um Ministro. Um "como vai' adiante, para um embaixador. Uma apêrto de mão no brôto modêlo 61, madurinho. E o resto são crianças. Gurizada que transforma os GV em babás.

É essa transformação do anônimo trabalhador em herói, ao mesmo tempo intrépido e encantador, complacente com as crianças e, além de tudo capaz de freqüentar a intimidade de classes sociais superiores, que atrai a simpatia do leitor. A figura do Guarda Vidas é construída de forma a levar o homem comum, o leitor do interior do país, a visitar "apartamentos de 10 milhões, um andar inteiro. Peru assado, vinho francês e som 'hi-fi'." É o componente da sofisticação, do sonho que vai percorrer os mais diversos lares do país, que vai fazer sonhar desde moças casadoiras a rapazotes esperançosos. Sogras potenciais e senhores com uma pontinha de inveja que descobrem no GV a prova de que vivem num país onde não existe barreira de classes e, para o trabalhador bem intencionado e diligente são abertas todas as portas.

As sequências fotográficas dão forma ao sonho, e o mar de Copacabana não está mais a quilômetros de distância, está ali, ao alcance dos olhos nas oito páginas que são lidas e relidas por toda a família, incluindo os empregados.

A construção destes personagens é central para a fotorreportagem clássica e pessoas, heróis ou vilões, serão sempre o centro da narrativa.

Um outro exemplo interessante é a famosa matéria sobre a Antártida, publicada na edição de 25 de maio de 1957 de *O Cruzeiro*, com 14 páginas e 39 fotos, nove coloridas, de

Henri Ballot e texto de David Nasser. 43 Com o título "Antártida, Silêncio Branco" a reportagem narra a aventura de passar um mês e meio no continente gelado e o enfoque é a dificuldade que os seres humanos enfrentam para viver lá.

São 26 fotos dos personagens da história, os repórteres, os tripulantes do navio e o pessoal da estação, com direito inclusive a duas páginas com uma galeria de 16 bonecos 44 dos repórteres, dos técnicos e militares e a chamada: "Êstes homens presenciam a luta desigual contra os elementos que as expedições argentinas, chilena, norte-americana e britânica mantêm no ano geofísico." O texto, entretanto, não vai narrar as aventuras destes nas de outros heróis, que são os repórteres de O Cruzeiro que se aventuraram em tão inóspita aventura:

> Segunda, 4. O tempo continua o mesmo. A meteorologia anuncia duas zonas de baixa pressão na rota de Decepción. Vamos esperar um pouco. Aproveitamos para visitar outra praia de focas, junto ao pico Riedel. Infelizmente o tempo se fecha. A Leica mais nova de Ballot se congela. Voltamos para não ficarmos bloqueados pela tempestade glacial. A temperatura desce vertiginosamente e o celulóide fotográfico se toma frágil como vidro fino. Até nova ordem, Ballot está sem máquina. Regressamos sem história. O cozinheiro do acampamento serve café fervente com rum, sem que consigamos esquentar o corpo. Estamos gelados até a alma. É tarde e nenhuma lancha nos vem buscar. Passamos a noite numa cadeira, perto de um fogareiro de querosene.

Para a paisagem gelada e as instalações são cinco fotos, uma a cores, e para os animais oito, todas coloridas. Mas mesmo nestas as legendas invariavelmente fazem referência ao ser humano, ou relatando sua intrepidez frente às dificuldades ou tecendo paralelos entre eles e os habitantes do pólo, como por exemplo nas legendas de uma das páginas com pingüins. Diz a primeira: "O trenó nos leva a uma praia onde existe um 'rockery' de pingüins. Êles pertencem

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Segundo o fotógrafo Eugênio Silva, em depoimento publicado no livro Cobras Criadas, página 116, Nasser jamais pôs os pés no Pólo Sul, não tendo inclusive condições físicas para isso, devido à sua debilitada saúde. <sup>44</sup> No jargão jornalístico "boneco" é uma fotografia que pretende exibir apenas o rosto de uma pessoa. Em geral mostra a cabeça e parte do tronco. É comum ser recortada de uma foto maior, feita para outro fim, mas

a duas espécies: 'Antartidus' (não comível) e 'Papuas' (comíveis), além de outras ainda existentes. Os homens caçam nos usando o porrete". E a segunda: "O belo espécime sai da água gelada (onde um ser humano viveria o máximo de cinco minutos) e vem fazer um discurso aos leões-marinhos da região". Em outras duas páginas uma seqüência de fotos de pingüins e uma legenda central que diz: "Os pingüins não se exaltam, não se dinamizam, até parecem do partido libertador. Entre êles não encontraremos Jânios, Carlos, Adhemares, Baleeiros. Pode-se dizer: santo como um pingüim ou com um Raul Pilla."

Apesar de todas as fotos coloridas serem dos animais e da paisagem antártica, não são eles que interessam, e os pingüins e focas vão ser comparados a políticos brasileiros. Não importam os hábitos ou qualquer outra informação sobre estes animais. Na verdade não interessa o que o pingüim come, mas que pingüim o homem come.

Estes exemplos trazem os elementos de uma fórmula de apresentação da reportagem fotográfica que tanto pela organização formal quanto pela eleição do conteúdo, é burilada e difundida por todo o globo por *Life* e sobreviverá, inclusive no Brasil, até o final da década de 1960, quando a segmentação das revistas se intensifica, numa estratégia editorial que busca atingir nichos de mercado não contemplados pelas Revistas Ilustradas. Aí sim surgem revistas onde o pingüim é o personagem principal.

E neste processo a Revista da Família perderá espaço para a Revista da Mulher que Trabalha, a Revista de Mulher Nua, a Revista da Adolescente, a Revista do Carro, de Náutica, de Artesanato, a dos Duende e a das Runas e de quantas mais forem as possibilidades de vender revista e de arregimentar de anunciantes.

Junto com a segmentação da revista, assim como a do leitor, a forma também vai mudar, não havendo mais lugar para revistas tão abrangentes, como observa, numa comparação com a época áurea de *O Cruzeiro*, o fotógrafo Flávio Damm:

O leitor (hoje) é diferente. O leitor do interior do Brasil consumia *O Cruzeiro* de uma maneira maciça, tinha necessidade de ler, por isso *O Cruzeiro* era tão prolixo, tinha tanto texto e tinha tanta fotografia. Era uma correspondência à necessidade e à demanda do leitor da revista brasileira. Alimentava de imagem e oferecia dupla leitura: era a leitura

pode ser encomendada ao fotógrafo que tem a possibilidade de optar por um plano um pouco mais aberto, contanto que as feições da pessoa sejam o destaque.

pela imagem e a leitura pelo texto. Hoje o tempo é outro, você tem muito menos tempo prá ler, a revista vai te fornecer uma informação, nessa parte visual, que você já viu. [...] E a gente tinha aquele negócio da foto da delegacia, a foto do hospital, a saída de casa, toda uma construção de história visual, e por isso a reportagem merecia 6, 8 páginas. [...] Hoje isso não cabe mais. 45

Aqui, assim como em outros países do ocidente, o fenômeno Revista Ilustrada surgiu, em geral vingou e perdeu espaço para outros meios, inclusive para outro tipo de revista. Foi um roteiro comum a diversos lugares, e mesmo que tenha assumido ares nacionais, como possivelmente ocorreu em outros países periféricos, o modelo das Revistas Ilustradas brasileiras e do fotojornalismo nelas praticado não se afasta muito do percurso e dos padrões mundiais, como veremos a seguir.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> DAMM, Flávio. Entrevista a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 07/10/2003, depositada no Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (LABHOI-UFF)

[...] Do interior de sua imobilidade se pilhou a invejar a vida do repórter fotográfico que se mexe seguindo os movimentos das multidões, o sangue derramado, as lágrimas, as festa, o delito, as convenções da moda, a falsidade das cerimônias oficiais; o repórter fotográfico que documenta os extremos da sociedade, os mais ricos e os mais pobres, os momentos excepcionais que, no entanto, ocorrem a qualquer momento em qualquer lugar. 46

AS REVISTAS ILUSTRADAS E O FOTOJORNALISMO NO BRASIL:

 $<sup>^{46}</sup>$  CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. IN: Os Amores Difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 63

A Fotografia é publicada pela primeira vez de forma direta na imprensa no Brasil em 1884, no talvez único número da *Galeria Contemporanea do Brasil*<sup>47</sup>, mas vai ser nas páginas da *Revista da Semana*, a partir de 1900 que a sua publicação vai se tornar regular. Logo o formato cai no gosto do leitor e as revistas ilustradas proliferam. Já a maioria dos jornais diários brasileiros, a exemplo do que acontecera nos países economicamente mais desenvolvidos, levam mais tempo para publicar fotografias regularmente. A revista ilustrada é, portanto, o principal meio para a publicação de fotografias na imprensa, contribuindo assim para a assimilação e incorporação, por parte do leitor, de um novo código visual.

Surgidas simultaneamente à consolidação do mercado cultural no Brasil, as revistas ilustradas irão responder às novas demandas por ele criadas. É no período que vai dos anos 1930 até meados dos anos 1950 que têm início as transformações que farão surgir a nova face da sociedade brasileira, com a agudização da urbanização e a consequente necessidade de ressocialização das populações que se movem do campo para a cidade. E não é somente a população migrante recém urbanizada, mas também o morador da cidade que, através das fotografias e textos publicados nestas revistas, começa a tomar contato com um novo modelo social que engloba a família, a casa, o trabalho. Novos produtos, ávidos de consumidores, chegam ao nascente mercado e vão fazer da revista ilustrada o meio principal para sua a divulgação. E não só os produtos, mas também os padrões de comportamento das classes dominantes, aquelas que produzem e lucram com a introdução na sociedade destas novas necessidades. As normas burguesas de comportamento e consumo são veiculadas, como denuncia Barthes, como sendo "leis evidentes de uma ordem natural" e a propagação das suas representações, através destas revistas ilustradas, concorre para promover a naturalização da sua representação, que é o que esta classe deseja: "é [...] ao penetrar nas classes intermediárias que a ideologia burguesa pode mais seguramente perder o seu nome" 48 e assim se impor como uma lei inquestionável da natureza.

Os empresários de comunicação não são apenas membros da burguesia. São agentes ativos que buscam manter e ampliar "o controle de um grande capital simbólico, que os habilita a participar intensamente da vida política do país". <sup>49</sup> Para isso vão investir nos seus veículos, modernizando-os e adequando-os ao gosto das classes mais abastadas, muito sensíveis à influência de novidades e modismos do exterior, logo seguidos pela nascente

<sup>4</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> A Revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p.161

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> MAUAD, Ana Maria. *Janelas que se abrem para o mundo:* fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe. V. 10, n. 2, julho/dezembro de 1999. Disponível em <a href="www.tau.ac.il/eial/X2/mauad.html">www.tau.ac.il/eial/X2/mauad.html</a> Acesso em: 04/06/2003

classe média urbana. A temática das matérias fica mais abrangente, há um investimento na forma para aumentar a circulação e atrair anunciantes, abrindo novos mercados para seus produtos e estabelecendo novos comportamentos. Desta forma, o mito da verdade fotográfica, propagado pelas revistas ilustradas, está, desde a sua gênese, a serviço das classes detentoras do poder.

## O CRUZEIRO:

Em setembro de 1924, Assis Chateaubriand, então com 32 anos de idade, compra o matutino *O Jornal*, primeiro de um império que chega a ter 40 jornais e revistas, 36 estações de rádio, 16 emissoras de TV, uma agência de notícias e uma empresa de propaganda, formando o império jornalístico conhecido como os Diários Associados.

Em novembro de 1928, Chateaubriand adquire o título da revista *Cruzeiro* (o *O* só seria acrescentado na edição 31, de 8 de junho de 1929) custeado por financiamento intermediado pelo então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, a quem apresenta o projeto de uma revista com papel de qualidade superior, com muitas fotografias, intelectuais do melhor nível, assinatura de todos os serviços estrangeiros de notícias e fotos, a ser rodada a quatro cores em rotogravura. Com tiragem semanal inicial de 50 mil exemplares (nos anos vinte a tiragem das revistas girava em torno dos 27 mil exemplares <sup>50</sup>), circularia em todas a capitais e grandes cidades do país. O projeto cai como uma luva para os planos políticos futuros de Vargas, que arranca um empréstimo de 250 contos de réis do banqueiro gaúcho e presidente do Banco do Brasil Antônio Mostardeiro.

No dia 10 de dezembro a revista é lançada simultaneamente em todas as cidades importantes do Brasil e também em Buenos Aires e Montevidéu. A mega-operação de distribuição para o lançamento é precedida por uma inédita jogada de marketing: dias antes, 4 milhões de filipetas são jogadas do alto da Avenida Rio Branco, anunciando a chegada da "revista contemporânea dos arranha-céus".

.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> MAUAD. 1999.

No ano seguinte, O Cruzeiro já tem tiragens de quase 80 mil exemplares, multiplicam se os anunciantes e passa a ser rodada no Rio de Janeiro em rotogravura. Até então a impressão era em Buenos Aires, o que aumentava os custos e engessava os prazos. Os três primeiros anos após o lançamento vão ser pródigos em investimentos na modernização gráfica e consequente melhora da qualidade da imagem fotográfica. A cor é introduzida a princípio nas ilustrações e mais tarde nas fotografias.

Ao investimento na modernização tecnológica não corresponde, entretanto, nenhum avanço formal. Até o início da década de 1940 os ventos fotojornalismo alemão, já dispersos pelo mundo, não sopram m imprensa brasileira e O Cruzeiro mantém a mesma fórmula de suas concorrentes, com fotos de pequeno formato agrupadas sem nenhum critério evidente. Após o sucesso inicial, O Cruzeiro passa por um processo de declínio, motivado principalmente pela fuga de leitores e anunciantes. Mas a decadência não acomete a todas as empresas de Chateaubriand, que está cada vez mais poderoso no campo político. É ele um dos principais articuladores da negociação política que leva Getúlio Vargas à presidência, tendo colocado O Cruzeiro a serviço da sua candidatura e todo o seu já considerável império jornalístico no apoio à Revolução de 1930. Falta de dinheiro também não parece ser o problema: em 1929 Chatô importa dos Estados Unidos cinco impressoras de rotogravura em quatro cores para rodar suas revistas e os suplementos coloridos de seus jornais, máquinas que não tinham similares no Brasil.51

Mesmo assim, quando Antônio Accioly Neto assume a secretaria de redação em 1931, a tiragem é de míseros 10 mil exemplares e ainda assim com grande encalhe. A revista está à beira da insolvência e Accioly percebe que tem em mãos uma revista ultrapassada, vendo como única saída uma mudança radical:

> Analisando rapidamente a situação, compreendi que a linha editorial anterior, do ponto de vista literário e artístico, estava francamente superada. Em verdade, os velhos colaboradores, desenhistas, pintores e autores dos antigos textos, com seus pagamentos atrasados, pouco apareciam na redação. E o público não se mostrava tão deslumbrado com a reprodução de belas pinturas passadistas e textos descritivos ou simplesmente poéticos. O mundo do pós-Primeira Guerra queria reportagens e fatos atualizados.<sup>52</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> MORAIS, op. cit. p. 203

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> ACCIOLY NETTO, Antônio. O Império de Papel: os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre: Sulina. 1998. p. 48

Com Accioly O Cruzeiro passa a utilizar material gráfico, fotografias e colaboradores de O Jornal, aumentando o número de reportagens. A agilidade das matérias jornalísticas do diário, apesar de requentadas, infunde dinamismo na revista, o que é logo percebido pelo público leitor e se traduz em aumento da vendagem.

A época das vacas magras vai aos poucos passando e em 1942 a tiragem já alcança 58 mil exemplares, superior à concorrente Revista da Semana e com bom faturamento com publicidade. 53

Mas a mudança não é resultado apenas do perfil mais jornalístico que Accioly introduz. A recuperação de O Cruzeiro pode ser atribuída em grande parte ao desempenho do sobrinho de Chatô, Freddy Chateaubriand, na direção da revista. Frederico, que assume a direção da revista a princípio informalmente, se mostra um craque em formação de equipe, com grande talento para agregar bons profissionais. É a partir da chegada de Freddy, no início da década de 1940 que O Cruzeiro passa a incorporar o padrão de qualidade das publicações internacionais como a Life, a Look e a Paris Match.

É também Freddy que traz para O Cruzeiro o fotógrafo francês Jean Manzon.

Manzon era repórter fotográfico do Paris Match e Paris Soir. Na II Guerra trabalha como fotógrafo no Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Marinha francesa. Participa da Campanha da Noruega, está no Norte da França na invasão nazista da Holanda e acompanha a retirada de Dunquerque. Quando os nazistas invadem a França cobre a evacuação da esquadra do Atlântico e sai no último navio que deixa o porto de Brest. Foge para Londres, onde trabalha no Serviço Cinematográfico de Guerra inglês, cujo diretor, o brasileiro Alberto Cavalcanti, lhe sugere que tente retornar à França via Brasil, então um país neutro na guerra. 54

Manzon se encanta com Rio de Janeiro e resolve ficar no Brasil. Através de Adalgisa Nery conhece Lourival Fontes, marido da poetisa, homem forte de Vargas e diretor do temido Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A seu convite o francês monta o Departamento de Fotografia e Cinema do DIP.

Em 1943, convidado por Freddy, Manzon vai para O Cruzeiro com a missão de introduzir na revista o novo modelo que tanto sucesso faz nas revistas americanas e francesas, onde a fotografia, publicada em grandes formatos, muitas vezes ocupando página inteira, conta por ela mesma a notícia. A tarefa de Manzon, sem que nem ele nem Freddy saibam

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> CARVALHO, Luiz Maklouf. Cobras Criadas – David Nasser e o Cruzeiro 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p.62. <sup>54</sup> ibid.

naquele momento, é introduzir no jornalismo e na fotografia brasileira os ares novos que sopram nos países mais desenvolvidos, uma nova linguagem, o fotojornalismo.

Apesar de contar com carta branca da direção da revista, respeito de Chateaubriand e admiração de Vargas, o experiente fotógrafo de guerra treme diante da missão:

Isto não é uma revista, é um catálogo, uma galeria de retratos de família, fixos, posados, idênticos. Ademais, sem dúvida para parecer rica, há um máximo de pequenos clichês, agrupados sobre uma só página como uma coleção de pequenos selos. A tinta, o papel, a impressão são de tão má qualidade que poderíamos dizer que se trata de manchas.<sup>55</sup>

Não é esnobismo do francês. *O Cruzeiro* do começo da década de 1940 é uma revista onde matérias femininas de comportamento, moda e culinária, se misturam a anúncios em pequeno formato, matérias pagas dissimuladas e alguma notícia já publicada em *O Jornal* e outros diários. O diferencial em relação às outras revistas ilustradas brasileiras do período é a ampla utilização de agências de notícias e fotografias estrangeiras, imprimindo uma roupagem mais cosmopolita. O papel utilizado é ruim e o potencial das máquinas é parcialmente aproveitado. Quanto à utilização de fotografias, a imagem de coleção de selos utilizada por Manzon não é nenhum exagero.

A II Guerra Mundial é notícia avidamente consumida e, mesmo abastecido com as notícias e fotografias das agências internacionais e tendo enviado seus melhores repórteres para a Europa, o resultado nas páginas de *O Cruzeiro* não chega aos pés das revistas estrangeiras que aqui chegam. O mercado editorial se transforma, o público fica mais exigente, aumenta a demanda tanto por informações mais atuais quanto por um formato mais dinâmico.

A esta altura a influência de Chateaubriand no cenário político do país é incomparável e *O Cruzeiro* cumpre o papel esperado, aumentando e solidificando a influência de seu dono. E mesmo com as dificuldades impostas pela guerra, como o aumento do preço do papel, mais uma vez Chatô investe na mudança, com o objetivo de aumentar ainda mais seu capital político e, de quebra, ser conhecido no exterior. Poderoso ele já é, agora precisa reafirmar que é moderno, tem tecnologia, os melhores intelectuais e artistas, além de fotógrafos de nível internacional.

Manzon, a princípio sozinho, logo depois com David Nasser formando a mítica dupla que duraria nove anos (1943 a 1951), inaugura a era das grandes reportagens que fazem

escola e tratam de assuntos que atingem em cheio o gosto do leitor, apostando no exótico e na aventura para atrair e cativar um público que experimenta estas emoções, pela primeira vez, com sotaque e produção nacionais. Bem mais do que repórteres, os jornalistas são atores das aventuras, como comenta Marialva Barbosa:

Os temas induzem mais uma vez à polêmica, mostram o desconhecido, o perigo eminente, tornando os próprios produtores da notícia verdadeiros heróis. Heróis do jornalismo que serão lidos por pessoas comuns que encontram naqueles relatos uma mistura de realidade e sonho. A mítica do desafio induz o leitor a um mundo também de imaginação.<sup>56</sup>

As grandes reportagens que transformam estes repórteres em heróis muitas vezes não apenas misturam realidade e sonho, como são puro produto de ficção, como na série de matérias sobre a Amazônia, publicada a partir de janeiro de 1944, em que os autores afirmam ter passado 43 dias em plena selva, o que mais tarde o próprio diretor da revista, Accioly Neto, desmente:

Ao que consta, a série "amazônica" foi feita no Rio mesmo, com jacarés do Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista, e "garimpeiros" de um acampamento da construção civil, na Barra da Tijuca, tudo bem planejado e produzido por Jean Manzon, que era um esteta e, como tal, achava que a realidade de via ser transformada em obra de arte, para agradar o público. 57

Muitos são os exemplos da manipulação de fatos para obter fotografias de impacto, ou da própria a imagem fotográfica diretamente, com intuito de suprir o leitor ávido de novidades e aventuras, ou mesmo para manipular o jogo político. Dentre elas a antológica matéria "Enfrentando os Chavantes" (sic) publicada em 24 de junho de 1944. É a primeira vez que a imprensa publica fotos desta tribo arredia, e a matéria é vendida para diversas revistas estrangeiras, inclusive a *Life*. Segundo relato de David Nasser, a dupla teria sobrevoado duas aldeias Xavante na Serra do Roncador, a bordo de um avião da FAB. As várias versões apresentadas pela dupla para a aventura não resistem a um exame mais minucioso, como analisa detalhadamente Luiz Maklouf Carvalho em seu livro sobre David Nasser. <sup>58</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> REBATEL, Henry. Le regard du jaguar. Paris: Édition Ouest-France, 1991. apud Carvalho op. cit. p. 70
<sup>56</sup> BARBOSA, Marialva. Ciberlegenda n° 7, 2002. Disponível em <<a href="http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm">http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm</a>>
Acesso 22/04/2003

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> ACCIOLY NETTO, op. cit. p. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> CARVALHO. op. cit. pp. 109-118.

Abordando o lado técnico, o fotógrafo Flávio Damm desmonta a versão da aventura apresentada pelos repórteres:

> A descrição sobre a realização das fotos conflita de forma abissal com qualquer possibilidade técnica de realizá-las. A câmera que o Manzon teria usado, uma Rolleiflex, operava com velocidade máxima de 1/500, absolutamente reduzida para permitir, com qualidade e aproveitamento, qualquer foto de um motivo tão próximo. Fotografar àquela altura - "mais baixo do que algumas árvores" -, e a uma velocidade de no mínimo 130 quilômetros por hora, é o mais puro delírio e não suporta qualquer análise

> Lembro das fotos, todas feitas na diagonal, e de sua má qualidade. Tenho a viva impressão de que não houve fotos, e sim filmagem...

Também da dupla, é emblemática a matéria onde o deputado Barreto Pinto se deixa fotografar de cuecas e fraque, possivelmente convencido pelo fotógrafo de que as tomadas seriam apenas da cintura para cima. A publicação da matéria "Barreto Pinto sem Máscara", em 29 de junho de 1946, custa ao deputado o seu mandato e pode ter sido fruto de um acordo entre repórteres e o fotografado, como mais uma vez comenta Flávio Damm:

> O Barreto Pinto era casado com uma mulher rica, e queria popularidade. Chamou o David e o Manzon e disse: "Eu quero uma reportagem que me faça ficar conhecido no Brasil inteiro". Não sei quanto ele pagou, mas foi paga. Com uma condição - a de processar os dois. Aí criou-se a popularidade do Barreto Pinto, de O Cruzeiro, do David e do Manzon.<sup>60</sup>

A reportagem, que chegou a ser publicada na revista Time, provocou uma movimentada discussão que na época ocupou toda a imprensa. A dupla se defende em nota publicada pelo Diário da Noite em 2 de julho de 1946, onde usa os negativos como prova cabal de sua honestidade afirmando: "contra negativos fotográficos não existem argumentos".61

Ambas as versões, de acordo remunerado entre as partes ou de exploração da boa fé do parlamentar, remetem a procedimentos jornalísticos éticos espúrios, mas que eram bem absorvidos e mesmo incentivados pela direção da revista.

Entretanto o exemplo mais expressivo da manipulação da reportagem fotográfica não é obra da famosa dupla. Em 17 de maio de 1952 O Cruzeiro publica um encarte 'Extra" com o

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> ibid. p. 117.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> ibid. p.154.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> apud CARVALHO op. cit. p. 153.

título "Disco Voador na Barra da Tijuca". A reportagem de Ed Keffel e João Martins, segundo os próprios autores, teria sido fruto do acaso, quando os repórteres estavam na então remota praia da Barra da Tijuc a para fotografar casais de namorados. Posteriormente são apresentadas outras versões, como a de que os repórteres estavam apurando a presença de um homem parecido com Hitler que vagava pelas areias da Barra ou a de que estavam à procura do comunista foragido Luís Carlos Prestes. A apresentação da reportagem é claramente sensacionalista:

O Cruzeiro apresenta, num furo jornalístico espetacular, a mais sensacional documentação jamais conseguida sobre o mistério dos discos voadores. O estranho objeto veio do mar, com enorme velocidade, e foi visto durante um minuto, de cor cinza-azulado, absolutamente silencioso, sem deixar rastros de fumaça ou de chamas. Relato completo da fascinante aparição na Barra da Tijuca.

A repercussão é extraordinária. A revista esgota rapidamente nas bancas e várias publicações estrangeiras, inclusive a *Life*, publicam a matéria. A Embaixada Americana solicita os negativos para serem examinados por laboratórios militares dos EUA. Duas semanas depois o governo americano devolve o ma terial, sem nenhum comentário.

O fotógrafo Eugênio Silva arrola alguns argumentos levantados pelos colegas da redação de *O Cruzeiro* na época que desmontam a tese dos autores, entre as quais o mais contundente é novamente de ordem técnica:

Foram operadas pelo Keffel 8 fotos, com uma Rolleiflex, padrão da época. As primeiras três fotos focalizavam casais de namorados em cenas amorosas, operadas na sombra com velocidade baixa, na faixa de 1/100 de segundos, segundo declaração de Keffel, na época. A quarta foto do filme e as que se seguiram eram do disco voador e foram operadas com velocidade de 1/500 de segundo, ainda de acordo com Keffel. Nesse ponto, existe uma grande dúvida, porque as Rolleiflex dessa época não permitiam que se mudasse a velocidade, depois de ter sido rodado o filme, sem a inutilização de uma foto intermediária. Na seqüência de fotos do filme operado pelo Keffel, não se perdeu nenhuma. Daí, a dúvida da turma do contra — "O velho Keffel se enganou ou mentiu".62

É muito improvável que Ed Keffel tenha se enganado. O fotógrafo alemão é sabidamente o fotógrafo com a técnica mais apurada no período, dominando os segredos de estúdio e laboratório como nenhum outro. Foi o responsável pela montagem do laboratório de

O Cruzeiro, que administrava com maestria. Conhecido especialista na técnica de operação do equipamento fotográfico, não poderia se equivocar numa operação tão básica quanto a mudança de velocidade.

Mas, mais uma vez, a direção da revista não questiona a forma pela qual as fotografias foram obtidas. Accioly Neto diz que, após constatarem que o andarilho da Barra da Tijuca não era Hitler, João Martins e Ed Keffel – virtual tradutor na entrevista com o ditador alemão – resolvem almoçar e depois descansar nas areias da praia. Foi quando viram o disco:

Foi quando João Martins percebeu no céu azul um objeto de formato estranho que se deslocava velozmente, parando de vez em quando no ar para depois recomeçar a mover-se, sempre em alta velocidade. Curioso é que não fazia qualquer ruído, embora estivesse chegando cada vez mais perto de onde eles estavam. João Martins levantou-se de um salto, já esquecido da caldeirada que lhe pesava no estômago e gritou para Ed Keffel, apontando o objeto no céu: - Ed! Depressa!! Fotografe aquela coisa!

Tudo a conteceu muito rápido. Ed Keffel, fotógrafo esperto que era, focalizou o objeto que se aproximava cada vez mais e apertou o botão da máquina, diversas vezes seguidas, sem tremer...

Ainda segundo Accioly a dupla chega alvoroçada à redação, mas só esclarece o motivo depois de revelado o filme:

Só então Ed Keffel e João Martins nos explicaram, ofegantes, que se tratava de um disco voador. Ao ouvir isto, Leão Gondim disparou rumo à oficina de impressão, que se preparava para rodar a revista e mandou parar as máquinas. Com as fotografias na mão, ordenou ao diagramador que rapidamente armasse páginas novas, tirando da revista duas reportagens. Em poucos minutos, foi feito um caderno complemento de 16 páginas, sob a supervisão de Ed Keffel, enquanto João Martins batia à máquina o texto da reportagem. Todo o trabalho foi feito em algumas horas e, de madrugada, O Cruzeiro era distribuído trazendo a matéria sobre o disco voador. Em menos de duas horas, a edição estava esgotada.

Accioly, mais de cinqüenta anos depois, ainda afirma acreditar na autenticidade das fotografias:

De minha parte, posso afirmar que um profissional da fotografia com o nível de Ed Keffel seria capaz de fazer um truque daqueles, mas, pelo que conheci

<sup>62</sup> SILVA, Eugênio. O Cruzeiro. Revista de Comunicação. ano 5. nº 20, p. 19.

de seu caráter e seriedade, além de tudo o que presenciei naquele dia, acredito sinceramente que ele não se prestaria a semelhante farsa. <sup>63</sup>

É no mínimo curioso que jornalistas tão experientes não tenham, em momento algum, questionado a história. A imagem do todo-poderoso diretor superintendente da empresa, Leão Gondim, correndo para parar as máquinas é quase tão esdrúxula quanto a de dois repórteres importantes, um deles responsável pela chefia do laboratório fotográfico, descansando nas areias da praia da Barra da Tijuca, após um lauto almoço, em pleno horário de trabalho e em dia de fechamento da revista.

Apesar do rebuliço provocado, a autenticidade da notícia é logo contestada, inclusive por movimentos ufológicos, mas a revista jamais se retrata e inclusive retoma a matéria diversas vezes, como em 2 de novembro 1954, 16 de novembro de 1957, 31 de outubro de 1959 e, mais tardiamente, em 12 de dezembro de 1973.

Tais procedimentos jornalísticos eram tolerados e por vezes incentivados. Afinal, mesmo que a veracidade da reportagem seja contestada posteriormente, esta grande dose de liberdade e fantasia muitas vezes possibilita o aumento da vendagem.

Mas apesar destas controversas fotorreportagens terem marcado profundamente a trajetória de *O Cruzeiro*, a história da revista é pródiga em outro tipo de abordagem fotográfica da realidade, na escola do fotojornalismo informativo comprometido com a neutralidade e imparcialidade na informação.

Esta nova postura em relação à reportagem fotográfica ganha força quando todo o jornalismo brasileiro também & transforma, rumo à objetividade. No fotojornalismo não poderia ser diferente e dentro das páginas de *O Cruzeiro* surge uma outra concepção de fotorreportagem, que se coloca contra qualquer manipulação da notícia através da fotografia. Começa a tomar corpo uma luta ética e estética.

De um lado a construção da notícia como nos exemplos citados, valendo-se inclusive de artifícios questionáveis, o que no jargão jornalístico se chama "armar" a matéria. De outro a não interferência, a neutralidade, a preocupação de levar ao leitor a "realidade", o fato tal qual ocorreu.

Nas opções estéticas a disputa se dá entre a fotografia pré-elaborada, com iluminação preparada com antecedência e organização prévia dos objetos fotografados e uma outra forma de obter a imagem, espontânea e avessa à iluminação artificial. A primeira chegou ao Brasil

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> ACCIOLY NETO, op. cit.

com Jean Manzon e teve seu auge com a ida deste fotógrafo para *O Cruzeiro* como relata Flávio Damm:

Manzon uma importância [...] teve fundamental na reportagem fotográfica neste país. Ele tinha uma qualidade fotográfica muito boa, porque vinha da escola francesa, a escola européia. Ele tinha um equipamento 6x6 que ninguém tinha. Até então o fotógrafo saía com uma chapa e uma lâmpada. Tanto que daí surgiu aquela coisa de morder o chumbo da lâmpada para ela não falhar: ele só tinha uma chapa e uma lâmpada, se falhasse estava roubado. E o Manzon trouxe o equipamento 6x6 que dava uma mobilidade fantástica [...]. Só que ele trouxe um vício, trouxe o hábito de fotografar posado. Se o Manzon fazia uma entrevista com uma personalidade, entrava no apartamento, no hotel, na casa da pessoa só com um auxiliar, e fotografava com duas, três lâmpadas. E mandava a pessoa abrir a boca, mandava botar o dedo no nariz, mandava coçar a cabeça, inventava poses.64

A postura de Manzon colide com a da escola de fotojornalismo surgida na Europa que procura explorar ao máximo a captura do instantâneo, sem o uso de flash e, de preferência, sem que o fotografado perceba. Tem entre seus principais representantes fotógrafos como André Kertésze Henri Cartier—Bresson, este último responsável pela formulação da teoria do Instante Decisivo. É este o título da introdução de seu primeiro livro "Images à La Sauvette", de 1952, onde defende que a fotografia deve ser feita neste momento, uma fração ínfima de segundo quando todas as linhas geométricas se harmonizam dentro do visor, compondo uma imagem limpa e sem retoques. Cartier—Bresson, juntamente com Robert Capa, David Seymour e George Rodger fundam em 1947 a Agência Magnum, uma cooperativa de fotógrafos que revoluciona o fotojornalismo, introduzindo o controle em toda a trajetória das fotos, até sua publicação. O objetivo era que a "fidelidade ao real" que o fotógrafo pretendeu mostrar não fosse deturpada. A Magnum também passou a bancar projetos individuais de seus associados, que se deslocavam por todo o globo.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 13/5/2003 – depositadas no LABHOI-UFF

Logo alguns jovens e entusiastas fotógrafos brasileiros são influenciados por este movimento. Em *O Cruzeiro* o início do processo coincide com a chegada de José Medeiros, em 1946, convidado pelo próprio Manzon. Aos poucos, fotógrafos como Luciano Carneiro, Eugênio Silva, Henri Ballot, Luis Carlos Barreto e Flávio Damm são influenciados pelo estilo de Medeiros, tirando partido do espontâneo, da luz natural e com temática fortemente voltada para o social. O que estes repórteres queriam era fotografar o Brasil sem retoques e sem encenações. A exemplo de seus colegas da Magnum, os fotógrafos deste grupo viam o fotojornalismo de uma forma quase missionária, e acreditavam que a imagem que levavam ao leitor era "o real", apenas intermediado pela câmera fotográfica.

São duas formas de fotografar que se confrontam e o que antes representava o novo, a grande transformação introduzida por Manzon, agora recebe severas críticas dos novos profissionais. Prossegue Damm:

Entrou o Zé Medeiros [em O Cruzeiro]. Zé Medeiros era aquele nordestino, piauiense, com malandragem e tal. Ele tinha aquela mobilidade de não posar fotografia, ele entrava no lugar e fotografava. A gente se acostumou a fotografar baile de carnaval, parada, desastre de trem. E nos deu uma mobilidade somada à câmera fotográfica Rolleiflex, que permitia que você fizesse isso. Então, mudou a ótica, a linguagem fotográfica. É só pegar a coleção do O Cruzeiro e comparar as reportagens do Manzon com as reportagens que nós começamos a fazer: Zé Medeiros, Henri Ballot, eu, Eugênio Silva, o grande Eugênio Silva. Isso mostrou que havia uma outra linguagem que era possível se fazer e que deu a O Cruzeiro uma coisa nova. Etambém para o leitor brasileiro, principalmente do interior, que era alimentado pelo O Cruzeiro. 65

E se com a Rolleiflex a mobilidade já havia aumentado terrivelmente, com a Leica a liberdade do fotógrafo atinge níveis antes inimagináveis, como vimos no capítulo anterior. Em 1960 a Leica já está incorporada ao equipamento básico dos repórteres fotográficos e se uns, como Medeiros, vão optar por trabalhar apenas com esta câmera, outros, mesmo ainda utilizando a Rolleiflex, não abrem mão de levar uma Leica a tiracolo.

<sup>65</sup> ibid.

Entre os exemplos desta nova escola estão fotorreportagens como a de Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes, "Uma Tragédia Brasileira: Os paus-de-arara", vencedora em 1956 do primeiro Prêmio Esso de Jornalismo, quando os dois repórteres acompanham, incógnitos, durante onze dias, 102 retirantes num caminhão pau-de-arara que vai da Pernambuco a Duque de Caxias, no Rio de Janeiro; de José Medeiros em 1949 com os índios Yawalapti na Expedição Roncador-Xingu e no primeiro contato com os índios Caiapó, também no Xingu, em 1952 e, do mesmo fotógrafo, em 28 de setembro de 1957 "As Metralhas Votam Em Alagoas" quando um tiroteio entre deputados armados de metralhadoras é registrado pelo fotógrafo com uma Leica e luz ambiente, com precisão, rapidez e frieza, num magistral exemplo da mítica combinação de sorte e senso de oportunidade que todos os fotógrafos de imprensa perseguem; de Flávio Damm com texto de Herberto Salles "Sangue para as Almas": em abril de 1952, durante a Semana Santa, penitentes se autoflage lam no interior do nordeste, numa localidade onde os transportes eram absolutamente precários. A empresa freta um avião que fica três dias parado, esperando os repórteres, numa demonstração que não há obstáculos intransponíveis se a matéria é do interesse editorial de O Cruzeiro. Também é exemplar a participação de Luciano Carneiro na guerra da Coréia em 1951, quando saltou de pára-quedas na retaguarda inimiga. Estes são apenas alguns exemplos aleatórios dos inúmeros trabalhos publicados em O Cruzeiro no melhor estilo do fotojornalismo onde a documentação da "realidade" pressupõe a não interferência no assunto fotografado mesmo que, por necessidades impostas pela matéria, como no caso da reportagem "Os Paus-de-Arara", o fotógrafo tenha que imergir no assunto.



Fig. 7 - Ubiratan Lemos e Mário de Moraes, no centro da foto, durante a reportagem "Uma Tragédia Brasileira: Os paus-dearara", vencedora do primeiro Prêmio Esso, em 1956.

Este modelo jornalístico incorpora como regra de conduta a preocupação com a isenção na apuração dos fatos e a não manipulação da realidade, buscando levar ao leitor a uma suposta "realidade" tal qual ele veria se lá estivesse. Esta prática irá contribuir, muito mais que os primeiros exemplos, para a aura mítica que *O Cruzeiro* e seus fotógrafos constroem no imaginário da época, atuando positivamente na consolidação do mito da verdade fotográfica.

Mas a pretensão que têm estes profissionais, a exemplo de seus colegas da Magnum e de tantos outros pelo mundo, de produzir um registro i mparcial da realidade que suas lentes levam até o leitor, intermediado pelas páginas da revista, é antes um complexo processo de escolhas feitas pelo fotógrafo, e posteriormente por seus editores, que dirige o olhar do leitor para aquilo que estes profissionais acreditam que deva ser destacado. Não é o objetivo deste trabalho discutir o mito da verdade fotográfica, mas ressaltar que no bojo cada uma das opções que faz o profissional, mesmo que seja a de não intervenção na situação fotografada, está embutida, com mais ou menos intensidade, uma forma de condução do olhar do leitor.

#### MANCHETE:

O primeiro número de *Manchete*, que chega às bancas no dia 26 de abril de 1952, editada pela família Bloch, gráficos judeus de origem russa que emigraram para o Brasil em 1917. O patriarca, Joseph Bloch, tornara-se tipógrafo numa trajetória marcada pela capacidade de superação, já que na Rússia do começo do século XX os judeus eram sujeitos a diversas restrições. Por sua origem judia Joseph não foi admitido na escola na infância. Alfabetiza-se já adulto e consegue comprar uma máquina litográfica, a primeira de Kiev, iniciando-se assim no ofício e logo prosperando. Com a Revolução Comunista, a família de 40 pessoas, sendo nove filhos de Joseph, parte para o Brasil. Aqui adquirem uma pequena máquina de cortar papel e com ela fabricam blocos e sacos que os irmãos Boris, Arnaldo e Adolpho vendem nas ruas do Rio de Janeiro.<sup>66</sup>

Os jovens, a exemplo do pai, já eram gráficos na Rússia, tendo percorrido todo o caminho de aprendizado prático, como era comum no princípio do século XX. Adolpho, o grande mentor da futura revista, relata:

[...] Comecei minha vida de gráfico na composição, juntando letras no componedor, depois passei para as pedras litográficas, mais tarde para as linotipos. ...Quando comecei, na Rússia, fazia libretos com o resumo das óperas e os *affiches* que colocava nos quiosques de jornais em Kiev. Não havia TV Globo naquele tempo, nem jornais anunciando os espetáculos[...].<sup>67</sup>

<sup>67</sup> BLOCH, Adolpho. Mil e Quinhentas Semanas. *Comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 30, p. 12-18, 1982

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> MELO FILHO, Murilo. As bodas de prata de uma jovem revista: uma filosofia de desenvolvimento. Comunicação. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6 n. 22, pp. 23-24, 1977

Os Bloch, mesmo enfrentando as dificuldades comuns aos imigrantes do início do século passado, irão se manter fiéis ao ofício familiar e logo adquirem uma impressora usada, nascendo assim a empresa Gráficos Bloch que progride, imprimindo cartazes, folhetos, embalagens e revistas. Em 1951 o parque gráfico de sete andares na Rua Frei Caneca, inaugurado em 1939, imprime mais de 30 revistas infantis, principalmente para a Rio Gráfica de Roberto Marinho e a Brasil-América de Adolpho Aizen. Neste ano os Bloch adquirem a primeira rotativa offset do Brasil, uma Webendorfer, que lhes possibilitará ter sua própria revista, *Manchete*, a ser rodada nos três dias de folga nas máquinas: sábado, domingo e segunda-feira.

Adolpho visitara a nova sede de *O Cruzeiro* na Rua do Livramento. Seu olhar de gráfico experiente estranha a disposição da rotativa em um andar e o setor dos cilindros em outro, num arranjo que não poderia jamais funcionar bem. Percebe então que, com inovações técnicas e editoriais poderia conquistar o mercado de revistas ilustradas.

Mas a nova revista não é uma unanimidade na família. Adolpho e Oscar se entusiasmam com a aventura editorial, acreditando estar aí o futuro da empresa, mas não conseguem contaminar seus irmãos mais velhos, Boris e Arnaldo, que consideram a revista um sorvedouro de dinheiro. Independente do caráter mais aventureiro de uns ou mais comedido dos outros, a família é sempre unânime no zelo extremado com a qualidade da impressão, como relembra o primeiro diretor-responsável, Henrique Pongetti:

(Os Bloch) eram todos maníacos de perfeição. Amavam apaixonadamente seu ofício. Muitas vezes flagrei o Boris, o Arnaldo, o Adolpho e o Oscar bolinando o papel extra destinado a um trabalho de luxo, acariciando-o com a mão espalmada como se fosse a pele da mulher eleita. Atingiam o orgasmo profissional diante de uma prova perfeita de impressão. Inutilizavam pilhas de papel impresso se um pequeno defeito invisível aos olhos do cliente ferisse sua retina, onde se tornava um ácido corrosivo, um vitríolo.<sup>68</sup>

A qualidade de impressão é, portanto, o carro chefe de *Manchete*, que surge no mercado editorial brasileiro com a intenção explícita de fazer frente à líder *O Cruzeiro*, como fica claro no editorial de seu primeiro número, escrito por Pongetti:

 $<sup>^{68}</sup>$  PONGETTI, Henrique. Tudo começou numa bela e louca aventura. Comunicação. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6 n. 22, p. 5-7, 1977

Depois de trinta anos de trabalho como gráficos, resolvemos condensar numa revista semanal os resultados da nossa experiência técnica, convocando, para aproveitá-la, uma equipe de escritores, jornalistas, fotógrafos e ilustradores de primeira ordem. *Manchete* nasce no momento exato em que nos consideramos aparelhados para entregar ao Brasil uma revista de atualidades, correta e modernamente impressa. Em todos os números, daremos páginas a cores — e faremos o possível para que essas cores se ponham sistematicamente a serviço da beleza do Brasil e das manifestações do seu progresso.

Após apresentar as credenciais dos proprietários e suas intenções progressistas, o editorial prossegue, sugerindo que a revista líder não é mais capaz de cumprir sozinha a tarefa de informar o público e também não tem a capacidade tecnológica para fazer frente aos novos tempos:

Brasil cresceu muito, suas mil faces reclamam muitas revistas, como a nossa, para espelhá-las. *Manchete* será o espelho escrupuloso das suas faces positivas, assim como do mundo trepidante em que vivemos e da hora assombrosa que atravessamos. Neste momento os fatos nacionais e internacionais se sucedem com uma rapidez nunca registrada. Os jornais nunca tiveram uma vida tão curta dentro das vinte e quatro horas de um dia. Este é o grande, o sonhado momento dos fotógrafos e dos repórteres excitados para colher o instantâneo, o irrepetível. Depois virão os historiadores. E agora prossiga, leitor... <sup>69</sup>

Mas *Manchete*, no seu nascimento, estava longe de ser o eldorado de fotógrafos e repórteres, como mais uma vez relata Pongetti:

Os Bloch lançaram *Manchete* na raça, sem uma equipe jornalística capaz de atender à voracidade de textos e de fotos de um semanário, e sem uma reserva monetária disponível para o período inevitavelmente deficitário da conquista de leitores assíduos e de anunciantes habituais.<sup>70</sup>

Pongetti, que acumula os cargos de diretor-responsável, redator e repórter e o fotógrafo Orlando Machado são os primeiros contratados *full time*. O Departamento Artístico e o Departamento Gráfico ficam por conta de funcionários de Gráficos Bloch, respectivamente Hélio Tibiriçá e José Luiz dos Santos Werneck. Há ainda o redator Caio

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 1, n. 1, 1952.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> PONGETTI, op. cit.

Pinheiro, apontado nos depoimentos dos pioneiros como figura ausente<sup>71</sup> e que, segundo Pongetti, tinha o dom da imponderabilidade.

A reduzida equipe corresponde à escassez de páginas. Manchete é lançada com quatro capas e quatro páginas de encarte central a quatro cores, um caderno de 32 páginas, preto e branco, e quatro páginas a duas cores, muito menos volumosa que O Cruzeiro. A revista líder nunca chega às bancas com menos de 118 páginas, mantendo uma média de 130, podendo chegar a 162 páginas de acordo com o volume de publicidade, número que aumentava ainda mais quando havia um caderno Extra, que podia ter, sozinho, o mesmo número de páginas de Manchete. Mas a revista dos Bloch nasce disposta a competir com a poderosa concorrente, e para enfrentá-la vai se valer, além da impressão primorosa, da criatividade e da boa vontade dos colaboradores, como lembra Pongetti:

> Não podendo competir com o volume de matéria da revista dominante eu só poderia tomar um caminho jornalístico: as reportagens originais, as fotos de impacto, a grande colaboração literária, a alta caricatura, os serviços fotográficos exclusivos das agências estrangeiras. Muito menos, mas muito bom. Bossa, bossa e mais bossa. Bossa, modéstia à parte nunca me faltou, mas bossa sem dinheiro bota a gente na situação de comprar o refugo fotográfico nas agências secundárias e de solancar dia e noite para escrever como escrevi – quarenta por cento dos primeiros números.

> Meu recurso era entregar as fotos mais sugestivas a amigos de boa-vontade e talento, confiando no seu tirocínio profissional. [...]<sup>72</sup>

Talento, experiência e boa vontade possibilitam ao magnífico time de escritores exercitar o seu lado ficcionista bem mais que o jornalístico, já que vão produzir textos baseados em fotos frias, muitas de países remotos, sem identificação precisa. Entre os colaboradores figuram nomes como Antônio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Ciro dos Anjos, Fernando Sabino, Guilherme Figueiredo, Joel Silveira, Lígia Fagundes Teles, Marques Rebelo, Orígenes Lessa, Otto Maria Carpeaux, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, para citar apenas alguns. O "caminho jornalístico", calcado no "refugo fotográfico de agências secundárias" se traduz no mais puro exercício da fotorrecortagem, que no jargão jornalístico significa a prática de publicar matérias frias apoiadas em fotografias de arquivo ou de agências, geralmente didáticas ou sobre temas exóticos, quando não ambos. Entretanto, quanto à qualidade técnica das fotografias, Adolpho Bloch é categórico, como ele mesmo

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> NASCIMENTO, Dirceu Torres. História Comunicação. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977, p. 8-13.
<sup>72</sup> PONGETTI op. cit.

deixa claro, ao ser advertido pelo primeiro Diretor-Secretário, Dirceu Torres Nascimento, que a revista daria prejuízo nos primeiros anos:

Vamos fazer a melhor revista do Brasil, mesmo que dê prejuízo por dois anos, *ou mais*, qual é a dúvida? [...] Só peço uma coisa, escolha bem as fotografias, se não vão dizer que nós é que imprimimos mal. Nada de telefotos ou fotografias mal iluminadas, escuras ou tremidas. Radiofoto, só quando o homem for à Lua. <sup>73</sup>

A tarefa de enfrentar *O Cruzeiro* não é nada fácil. Pongetti foi o primeiro diretor, encarando toda sorte de limitações e apostando na qualidade gráfica para fazer frente ao volume de *O Cruzeiro*. A partir do número 24, Pongetti passa a cronista principal sendo substituído na direção por Hélio Fernandes, responsável pela transformação definitiva de *Manchete* em revista de atualidades. Fernandes permanece na direção até outubro de 1953 (número 84), quando é substituído por Nélson Apel de Quadros. Na ocasião Dirceu Torres Nascimento, diretor-secretário desde a fundação, assume o cargo de diretor de publicidade.

Em julho de 1954 Otto Lara Resende assume a direção de redação ficando até 1957, quando se demite para ser adido cultural na Bélgica. Em seu lugar entra Nahum Sirotsky, diretor da revista Visão, de capital e orientação norte-americanos, já tendo também trabalhado na imprensa dos Estados Unidos. Sirotsky percebe a impossibilidade de duelar com a gigante *O Cruzeiro* que era, segundo ele, o bicho-papão da casa:

[...] a nossa redação media, no total, menos do que uma sala de diretor da revista do Chatô. Só contando os fotógrafos, dispunham eles de três vezes mais gente do que eu de fotógrafos, redatores, paginadores e revisores. As suas equipes se deslocavam por todo o país e pelo mundo. Pareciam inesgotáveis os seus recursos. Além do mais, a revista era apoiada numa cadeia de jornais, rádios e emissoras de televisão. Nas condições era imbatível.<sup>74</sup>

Sirotsky decide não mais se basear no modelo de *O Cruzeiro* e parte em busca da identidade de *Manchete*. Na verdade a proposta é fazer uma revista de orientação diametralmente oposta à líder:

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> NASCIMENTO. op. cit.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> SIROTSKY, Nahum. A passagem para a rotogravura. *Comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977, p. 14-16

*O Cruzeiro* era uma revista de repórteres famosos. Suas reportagens consistiam, na verdade, em narrativa das aventuras dos repórteres. Não eram os eventos ou personalidades que contavam e, sim, a presença neles do repórter. Ninguém concedia entrevistas a David e, sim, David é quem entrevistava. [...] Sentia, porém, que o que iríamos buscar já estava exigindo bem mais do que isto. A minha experiência em *Visão* indicava que as classes médias mais prósperas, e os seus setores mais responsáveis, queriam informação.<sup>75</sup>

Baseado em sua experiência e afinidade com o moderno jornalismo americano, Sirotsky vai elaborar para *Manchete* uma fórmula que seria, segundo ele, uma mistura das revistas *Time* e *Life*, buscando a informação completa e objetiva "devidamente interpretada de forma a que seu significado para o leitor ficasse evidente". <sup>76</sup> Esta proposta jornalística parte da premissa de que é dever da imprensa prestar um serviço de informação e de educação do leitor, propagando assim o comportamento que considera adequado. Esta linha editorial também embute a concepção de que o leitor não domina os conceitos e informações publicados senão pelo intermédio dos meios de comunicação. Estas questões são discutidas mais profundamente no último capítulo.

O sucessor de Sirotsky, Justino Martins, que assume em abril de 1959, "já encontra uma revista plenamente vitoriosa, quer como órgão jornalístico, quer como veículo publicitário." Depois de muitos anos morando na França onde acompanhara a ascensão da revista *Paris Match*, assume *Manchete* procurando dar a ela um caráter mais moderno: "Essa modernização se caracterizava por uma questão de boa seleção de fotos, de preparo do layout e de agressividade jornalística. Era beleza estética na informação."

A ênfase continua, portanto, na qualidade das fotos, agora já com investimento na sua produção. A equipe inicial de fotógrafos é composta, além de Orlando Machado, por Raul Perdigão, Aymoré Magela e Gervásio Batista. Jean Manzon, que deixara *O Cruzeiro* em 1951, integra o time como colaborador e carrega consigo seu assistente Nicolau Drei O quadro que consolida a formação inicial do departamento fotográfico é: Nicolau Drei na chefia, Gervásio Batista, Felisberto Rogério, Jankiel Gonczarowska, Juvenil de Souza, José Avelino, Carlos Kerr, Gil Pinheiro, Jader Neves, Victor Gomes e os irmãos Tolentino e Moacyr Gomes. Em seguida passam a integrar o departamento Orlando Abrunhosa, Alberto Jacob e Hélio Santos.

75 ibid.

<sup>76</sup> ibid.

<sup>77</sup> NASCIMENTO. op. cit.



Fig. 8 - Equipe de Manchete - início da década de 1960

Manzon passa por Manchete rapidamente, dedicando-se em seguida ao cinema, se especializando em documentários comerciais e filmes institucionais. Seu nome traz prestígio para a revista, mas sua produção não é nem a sombra do que fora em O Cruzeiro, como observa Pongetti:

> Jean Manzon desfizera sua dupla famosa com o extraordinário David Nasser e, de raro em raro, nos dava uma reportagem comodista feita não muito longe de sua casa. Nos vendera seu arquivo. Segundo as más-línguas da época, o arquivo do pioneiro e mestre da grande reportagem fotográfica no Brasil [...] vendido aqui, reaparecia ali. Mas foto de arquivo é como café em garrafa térmica: sente-se um gosto de calor de conserva.<sup>79</sup>

O primeiro furo Manchete consegue ao ser a primeira revista do mundo ao dar na capa o resultado das eleições presidenciais americanas. "Eisenhower Eleito" é fruto de um artifício ainda pouco usual no período, mas que virá a se transformar em regra de procedimento em todos os órgãos de imprensa: em disputas, como numa eleição, é preparada com antecedência uma edição para cada concorrente, ao sair o resultado só é preciso rodar. O artifício também é usado quando pessoas famosas correm risco de morte, ou em qualquer outra situação em que não há como prever como será o desfecho.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> MARTINS, Justino. Jornalismo é uma arte inteira. *Comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977, p.16-18
<sup>79</sup> PONGETTI op. cit.

O segundo furo jornalístico de *Manchete* é obtido da mesma forma. O novo Papa, João XXIII é eleito em Roma às quatro horas da tarde (horário do Brasil) e às nove da noite *Manchete* número 342 já está nas bancas de jornal de Copacabana. Com quatro edições diferentes preparadas para cada cardeal indicado e o fuso horário favorável, *Manchete* é a primeira revista do mundo a publicar a foto do novo Papa, e a cores. <sup>80</sup>

Estes furos não têm repercussão alguma no exterior, mas *Manchete* trata de explorálos a nível interno, mantendo-se firme na disputa com a revista líder.

Mas é apenas com a chegada de Juscelino Kubitschek à presidência e a aventura de Brasília que *Manchete* se consolida, como explica Justino Martins:

O sucesso de *Manchete* está muito ligado ao sucesso de Brasília, da administração JK. Logo que cheguei ao Rio, de Paris, a Rodhia me convidou para acompanhar a feitura de umas fotografias de modas para um encarte que sairia em *Manchete*. [...] Quando voltei, disse para Adolpho: "Estou de boca aberta com Brasília." Acontece que a imprensa falava pouco da nova capital, porque achavam que era uma fonte de inflação. Publiquei uma pequena reportagem. Adolpho ficou empolgado e, no dia seguinte, mandou o Raymundo Magalhães Jr. fazer uma reportagem completa sobre o que estava acontecendo no Planalto. A partir daí, houve um *boom* de tiragem, de venda e, também, de publicidade.<sup>81</sup>

A curiosidade do público reflete o apoio popular ao estilo de Juscelino, mas não encontra eco em *O Cruzeiro*, e os anunciantes, muitas vezes amargando meses na fila para publicar na grande revista, vêem aí uma possibilidade única de apoiar JK e alavancar suas vendas. Mas não é só o aumento da tiragem e dos anunciantes que faz de *Manchete* a revista *chapa branca* do governo JK. Sequer é uma questão de amizade entre os dois, já que neste momento eles mal se conhecem. O ufanismo dos Bloch, expresso já no editorial do primeiro número de *Manchete*, encontra em Brasília terreno fértil para se desenvolver, e na figura do presidente Juscelino, um ícone do espírito de progresso e otimismo que Adolpho cultiva. O russo se identifica com o presidente e coloca suas empresas e seu temperamento ímpar a serviço das mudanças que JK se propõe a executar, procurando sempre, até o fim da vida, frisar que o fazia sem visar lucro para si ou para suas empresas, como no relato a seguir:

Na campanha eleitoral de 1955, eu ouvia os discursos de Juscelino Kubitschek. Conheci-o como governador de Minas Gerais. Mais tarde, quando presidente da República, só estive com ele quatro vezes. A primeira

\_

<sup>80</sup> NASCIMENTO. op. cit.

<sup>81</sup> ibid.

foi quando, entusiasmado com as suas metas, mandei imprimir dez mil cartazes com o seu *slogan* "50 anos em 5", que eu tirara de um de seus discursos proferidos pelo interior do país. Fiquei surpreendido quando ouvi críticas ao cartaz. Fui procurá-lo no Catete. [...] Perguntei a JK se desejava que eu desse uma declaração pública assumindo a responsabilidade pelos cartazes que estavam provocando críticas. JK me respondeu sorrindo: "E você pensa que eu não vou fazer este país caminhar 50 anos em 5?" Saí do Catete reconfortado e dormi uma de minhas melhores noit es.<sup>82</sup>

Na verdade Bloch está há tempos atento à trajetória de Juscelino, em quem reconhecia um potencial aliado: JK poderia ser para *Manchete* o que Vargas fora para *O Cruzeiro*. Adolpho procurava dar sinais de disponibilidade: já no número 23, em setembro do ano de lançamento, a revista publica matéria com o Governador de Minas Gerais em que aponta JK como "provável futuro Presidente da República". Mas entre Adolpho Bloch e Juscelino Kubitschek há, ainda, Assis Chateaubriand.

No final dos anos 1950 Adolpho Bloch é um homem rico e com poder crescente, mas sua importância no cenário nacional nem de longe se compara ao poderoso Chateaubriand, que maneja o jogo político como ninguém, destruindo reputações e manipulando os poderes da República de acordo com seus interesses. Brasília é uma aventura em que não acredita, um sonho que despreza. É no vácuo do desinteresse de Chatô que Bloch cresce.

A partir da primeira matéria de Justino Martins, *Manchete* acompanha cada passo da construção de Brasília, deslocando para a improvisada sucursal no Planalto Central uma dupla de peso composta por Murilo Melo Filho e Jader Neves, que produz material atualizado todas as semanas. O público adora, as edições se esgotam, Bloch investe:

Quando o lago artificial atingiu sua cota, enviei uma lancha para o Murilo com o seguinte bilhete: "Murilo: aí vai esta lancha. Não faça economia em Relações Públicas. Por falta de Relações Públicas os judeus perderam Jesus Cristo e fizeram mau negócio, pois um homem desses não se perde.

Juscelino não fica indiferente ao apoio e corresponde com a cortesia típica do seu temperamento, o que agrada Bloch em cheio:

\_

<sup>82</sup> BLOCH. op. cit.

Na festa de inauguração de Brasília, em 1960, cheguei ao Palácio da Alvorada vestindo pela primeira vez uma casaca. Apesar de feita sob medida, não me sentia confortável dentro dela. Um ajudante-de-ordens foi avisar a JK e ele dirigiu-se a mim: "Bloch, você não podia faltar a esta festa!" Realmente, Brasília e Manchete cresceram juntas.<sup>83</sup>

Bloch conseguira enfim selar uma parceria que se mostra útil para ambos e vai perdurar mesmo quando JK cai no ostracismo.

# ASCENSÃO E QUEDAS:

Assis Chateaubriand não compareceria à inauguração de Brasília. Dois meses antes, no mesmo Palácio da Alvorada, Chatô é barrado por engano em outra festa, a recepção oferecida por JK ao presidente americano Dwight Eisenhower. Mesmo desfeito o engano, o enfurecido jornalista apenas cumprimenta os presidentes e retorna para o Rio. Este contratempo, a recente morte do irmão Oswaldo e a crise financeira dos Diários Associados podem ter sido responsáveis pelo derrame cerebral que o acomete na noite de 26 para 27 de fevereiro e o deixa tetraplégico. Na inauguração da Capital, Chateaubriand está internado na Clínica Doutor Eiras, em Botafogo, de onde sai apenas em setembro de 1960, na cadeira de rodas que o acompanha até a morte, em 4 de abril de 1968.

A decadência dos Diários Associados, já iniciada no final dos anos 1950, ganha intensidade com o fim do governo Juscelino. A partir daí não entra mais dinheiro público ne m nos Associados, nem no Condomínio Associado, conglomerado que engloba todas as empresas de Assis Chateaubriand. A feroz oposição dos Associados a João Goulart é decisiva para que as verbas públicas passem longe das empresas de Chatô. Com o golpe militar de direita a situação não melhora e a poderosa *O Cruzeiro* vai definhando até a extinção no começo da década de 1970.

Já a revista de Bloch não pára de crescer em volume, tiragem e prestígio. A Gráficos Bloch consegue ter o maior parque gráfico da América Latina no bairro da Penha, Zona Norte do Rio, aonde produz mais de dez revistas e inclusive fabrica o papel de ótima qualidade que utiliza.

Em 1983, Adolpho Bloch, já com 74 anos, inaugura sua televisão, com um investimento inicial de 40 milhões de dólares. A Rede Manchete chega a fazer frente à

<sup>83</sup> ibid.

poderosa TV Globo mas, pressionado por dívidas, Bloch a vende em 1992, conseguindo retomá-la no ano seguinte uma vez que o novo dono não quitara os pagamentos previstos.

No dia 19 de novembro de 1995 Adolpho Bloch morre em São Paulo, aos 87 anos.

A Rede Manchete é novamente vendida em 1999 e a Bloch Editores, já afundada em dívidas, atrasa o salário de seus funcionários. Em setembro a empresa entra em concordata, com uma dívida de cerca de R\$ 16,7 milhões. A Revista *Manchete* agoniza e várias revistas de Bloch Editores deixam de circular. A tentativa seguinte é reduzir o preço de capa das revistas *Manchete* e *Amiga*, mas já é tarde: Bloch Editores, com uma dívida de 40 milhões de reais, pede autofalência no dia 1º de agosto de 2000. O patrimônio lacrado pela justiça é avaliado em 300 milhões de reais. Morre assim a última grande revista ilustrada do Brasil.

[...] O jornalismo inteligente e honesto, assim como a política inteligente e honesta, e até mesmo a religião inteligente e honesta – são coisas que não têm lugar numa sociedade democrática. São, quando existem, curiosidades exóticas, orquídeas pálidas e viscosas, bestas em cativeiro.

Tirem-lhes o vapor, a garrafa de leite, a seringa, e puff!, elas somem.<sup>84</sup>

## JK E AS REVISTAS ILUSTRADAS:

As relações do jovem governador de Minas Gerais e o poderoso capitão da imprensa Assis Chateaubriand, se estreitam quando JK inicia sua corrida rumo ao Catete. Em 1953, voltando da coroação da Rainha Elizabeth da Inglaterra, o avião que trazia Chateaubriand de volta ao Brasil explode ao aterrissar no aeroporto de Congonhas. Chatô, entretanto, havia desembarcado em Recife para um encontro com o governador Etelvino Lins, que queria pedir seu apoio para a candidatura de Juscelino à Presidência da República pelo PSD. Por escapar do acidente fatal Chateaubriand manda publicar em 19 de junho nos Diários Associados um artigo agradecido: "O governador Juscelino salvou-me a vida. Tenho a obrigação, a partir desta data, de tê-lo eternamente como meu amo e senhor". 85

Mas não era do temperamento de Chatô tamanha lealdade e já em 1954, derrotado na reeleição como senador da Paraíba, procura Juscelino para que este lhe arranje um mandato de qualquer forma. O presidente passa o problema para seu correligionário Tancredo Neves que, ao tentar dissuadir Chatô de concorrer ao Senado, ouve deste a ameaça: ou o PSD arranja uma vaga de senador para ele ou os Diários Associados não assumiriam qualquer compromisso com a candidatura do partido à Presidência da República. Tamanho era seu poder que o PSD teve que lançá-lo, com alto custo político, candidato a senador pelo Maranhão. <sup>86</sup>

Mesmo assediado pelo concorrente de Juscelino, Ademar de Barros, Chateaubriand joga todo o prestígio dos Associados na candidatura pessedista à presidência, quitando a dívida adquirida com a cadeira no Senado e, de quebra, reforçando o caixa de sua empresa, como comenta Fernando Morais:

Para os Diários Associados, apoiar um candidato significava ampliar a força política da organização, caso ele fosse eleito, mas era também a garantia de

\_

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> MENCKEN, Henry Louis. O livro dos insultos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 119 (234 pp)

<sup>85</sup> MORAIS, op. cit. p. 547

<sup>86</sup> ibid. p. 549

uma considerável fonte de renda. O "apoio" se traduzia pela publicação de anúncios pagos pelo candidato (e os veículos não recusavam publicidade de ninguém, nem mesmo dos adversários) mais a garantia da cobertura jornalística da campanha – pela qual o candidato também tinha que pagar. 87

Mesmo com os Associados apoiando a candidatura de JK, Chateaubriand menospreza a transferência da Capital para o interior do país, não se engajando em momento algum com a *meta-síntese* do novo presidente.

Eleitos JK e João Goulart, o problema agora é garantir a posse. Chateaubriand mais uma vez coloca seu império à disposição de Juscelino, arrancando dele a promessa de ser nomeado embaixador do Brasil na Inglaterra, o que só se concretiza em novembro de 1957. Desta vez, além de alimentar o escárnio da oposição, a nomeação vai ser motivo de desespero tanto para o Itamarati quanto para a diplomacia britânica.

Chatô frequenta o Catete em busca da ajuda de JK em outras ocasiões. Em 1957, ameaçado por credores de perder parte da coleção de obras de arte que viria a formar o acervo do Museu de Arte de São Paulo, recorre a Juscelino que, mais uma vez com ônus político, socorre o jornalista/colecio nador. É também durante o governo JK que os Diários Associados ganham diversas concessões de canais de TV.

Mas Chateaubriand se mantém declaradamente contra a transferência da capital para o Centro-Oeste durante os três anos da construção. Contudo, ao perceber que a mudança era inevitável, procura se reposicionar, chegando mesmo a defender a nova capital. No entanto o lugar de arrebatado defensor de Brasília já havia sido ocupado.

A mudança da capital vai encontrar o grande entusiasta em Adolpho Bloch, que atiça com belas revistas a curiosidade do leitor. Bloch procura Israel Pinheiro, presidente da Novacap (empresa encarregada da construção da nova capital) para dizer que fará toda a campanha de Brasília sem cobrar nada. Bloch teria dito que "desejava pagar ao governo o privilégio de divulgar a epopéia que estava se realizando no Brasil Central". <sup>88</sup>

Mas *Manchete* não só não paga a ninguém para publicar matérias favoráveis a Brasília e às metas de JK, como é recompensada com generosa publicidade. Além disso Bloch detecta a enorme curiosidade do público que corre às bancas, esgotando seguidamente cada nova edição sobre a capital. Entretanto, mesmo sendo certo que *Manchete* se firma e progride

\_

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> ibid. p. 573

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> REDE MANCHETE. Disponível em: <<u>www.fortunecity.com/lavender/tomatoes/792/bloch3.htm</u>>, acesso em 06/08/2003

graças a Brasília, é também inegável que a ligação entre estes dois homens evolui de uma relação de interesse mútuo para uma amizade sólida que só terminaria com a morte de JK.

## AS METAS DE JK:

Juscelino Kubitschek assume a presidência do Brasil no dia 31 de janeiro de 1956, depois de um tumultuado processo que culmina com o golpe militar preventivo de 11 de novembro de 1955, quando o Marechal Henrique Teixeira Lott depõe o presidente Café Filho para garantir a posse do presidente eleito e de seu vice, João Goulart. Apesar da incontestável legalidade das eleições, JK e Jango, respectivamente representantes do Partido Social Democrático (PSD) e do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), são duramente combatidos por políticos ligados à UDN (União Democrática Nacional), partido conservador e o principal insuflador da crise que levara Getúlio Vargas ao suicídio. Ambos, presidente e vice, são descendentes políticos diretos de Vargas, mas embora Juscelino seja o virtual sucessor do caudilho morto, é Jango que mais temor inspira nas hostes conservadoras.

Juscelino logo mostra que está disposto a seguir seu próprio caminho, distante do trabalhismo de Getúlio, como já ficara claro na sua campanha para a presidência, onde apresentou ao país o seu Plano de Metas.

Em 1952 a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) elaboram um diagnóstico que aponta para a necessidade de redefinição dos setores industriais a serem privilegiados pelo Estado e para novas estratégias para o financiamento da industrialização brasileira. Para atrair o capital estrangeiro e viabilizar a abertura econômica ao exterior é editada em janeiro de 1955, ainda no Governo Café Filho, a Instrução 113, da SUMOC (Superintendência de Moeda e Crédito) que permite a entrada dos capitais externos sem cobertura cambia e a importação sem impostos de máquinas e equipamentos do exterior, desde que os empresários estrangeiros tenham sócios nacionais. A Instrução 113 representa a internacionalização da economia, abrindo-a ao capital estrangeiro tanto na forma de empréstimos como de investimentos diretos.

O Plano de Metas de JK é baseado no diagnóstico CEPAL-BNDE e se apóia na Instrução 113, tendo três objetivos principais. Em primeiro lugar o estímulo ao aumento da produção de bens intermediários (como o aço, o cimento, o zinco e o carvão). Em segundo o incentivo à introdução dos setores de bens de capital e bens de consumo duráveis (como por exemplo automóveis e eletrodomésticos) priorizando a substituição das importações. Por fim, o investimento estatal em infra-estrutura, principalmente nos setores de transporte, com a construção de rodovias, e no investimento em geração, transmissão e distribuição de energia elétrica.

Para JK e os teóricos do Desenvolvimentismo, o crescimento industrial, especialmente da indústria pesada, gera o aumento da riqueza que seria capaz de produzir a prosperidade para a sociedade como um todo, sendo esta a receita para o fim do atraso e da miséria no país. Dentro desta perspectiva, a elevação do nível de vida é conseqüência do progresso econômico e assim, uma vez resolvidos os problemas econômicos através da industrialização e do investimento em infra estrutura, os outros naturalmente se extinguirão.

De acordo com Miriam Limoeiro Cardoso a ideologia do desenvolvimentismo de Juscelino se apóia na crença em um destino inabalável de progresso, na preservação da ordem e na estabilidade democrática. Os conflitos sociais são neutralizados com o argumento de que

-

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento.2 ed. p.45

somos um país ainda pobre, mas democrático, onde as oportunidades são iguais para todos e "a grande chave capaz de abrir estas portas da ascensão social é o trabalho. Ela se aplicaria tanto aos casos individuais quanto aos nacionais". <sup>90</sup>

A garantia do sucesso é dada pelas próprias riquezas potenciais do país, usadas como aval da vitória na marcha inexorável rumo ao progresso, que depende apenas do trabalho árduo e do investimento em tecnologia. Esta visão fatalista implica em um acordo entre as classes, especialmente as desfavorecidas, no sentido de aplacar a pressão no jogo social e aguardar o momento de colher os frutos deste investimento de forma ordeira e pacífica.

A noção de grandeza nacional é relacionada à idéia de soberania, esta também relacionada ao aspecto econômico – a soberania é, neste caso, equiparada à autonomia econômica. Este tema do discurso de JK vai seduzir diversos grupos nacionalistas: as esquerdas, as Forças Armadas e os trabalhadores, estes ainda mobilizados pelo nacionalismo de Vargas e traumatizados com seu suicídio.

A promessa de desenvolvimento de "50 anos em 5" vai aglutinar todos estes setores em torno do plano que pressupõe pesados investimentos do Estado, principalmente em energia elétrica e infra-estrutura. A promessa é dobrar a capacidade de geração de energia elétrica, aumentar a produção de carvão e a exploração e refino de petróleo, reformular a malha viária e expandir a rodoviária, além de ampliar a capacidade de transporte aéreo e marítimo. O setor agrícola também é contemplado, com o compromisso de ampliar a capacidade de produção de alimentos, a construção de silos, armazéns e matadouros e o incentivo para a aquisição de maquinário e insumos. Para a indústria de base a proposta é multiplicar a produção de aço, celulose, borracha e alumínio.

O Plano de Metas é, portanto, a materialização da ideologia desenvo lvimentista e sua proposta política baseia-se na industrialização capitalista planejada e coordenada pelo Estado. A estas metas JK acrescenta Brasília, a *meta-síntese*.

## A META SÍNTESE :

Os primeiros registros de debates sobre a transferência da capital para o interior do país são de 1750, antes, portanto, da mudança da sede do governo de Salvador para o Rio de

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK – JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 1978. p. 113

Janeiro, ocorrida em 1763. 91 A Constituição de 1891 registra a intenção republicana de retomar o mito da capital interiorana, de acordo com os ideais positivistas de razão, progresso e industrialização, que dificilmente floresceriam no agitado e irreverente ambiente urbano do Rio de Janeiro.

Juscelino abraça a idéia de interiorização da capital, ao ver nela a materialização de seu desenvolvimentismo, o marco do espírito de modernidade que o país experimenta. Para Helena Bomeny Juscelino "selaria o conjunto de atributos a ele conferido pelo imaginário cultural com a criação da nova capital do país. Brasília viria como 'meta-síntese' das 30 metas iniciais com as quais acenava para a nação em campanha eleitoral". 92

A capital deveria ser voltada para o futuro, sendo capaz de personificar e exibir para todo o país e para o mundo a modernidade conquistada. Nada melhor, portanto, que uma cidade planejada, com um plano urbanístico calcado nos preceitos racionais e revolucionários da moderna Carta de Atenas. Assinado por Lúcio Costa, afinado com o papa do modernismo Le Corbusier, o Plano Piloto de Brasília representa o que há de mais moderno na década de 1950. Já os palácios da nova capital trazem a marca do monumental nas arrojadas curvas de Oscar Niemeyer, testemunho do gênio brasileiro na arquitetura, que já experimentara uma parceria bem sucedida com JK em Belo Horizonte na construção da área de lazer do bairro da Pampulha.

A nova capital, além de símbolo do ideal modernizador do período, é também útil na consolidação de uma idéia de nação que passa pela integração nacional e reclama a plena unidade territorial. JK busca atrair o capital internacional e para recebê-lo é necessária uma nova sala de visitas para o país, limpa, bonita e moderna.

A idéia é que a inauguração de Brasília sele no imaginário popular a prova material da vitória da modernização contra o atraso, a consolidação da identidade nacional e a pedra inaugural do País do Futuro, na sua marcha inexorável rumo ao seu grande destino.

72

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> BOMENY, Helena. *Utopias de cidade: as capitais do modernismo*. In: GOMES, Angela de Castro (Coord.).

O Brasil de JK. Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991 <sup>92</sup> BOMENY. op. cit. p. 146

## JOÃO GOULART E A IMPRENSA:

O caminho que leva João Goulart à vice presidência na chapa de Juscelino Kubitschek tem início muito longe do Planalto Central

Afilhado político de Getúlio Vargas, o gaúcho atravessa mais de dez anos de vida pública provinciana sem ser muito notado pela imprensa não sulista. Entretanto, quando chega ao Rio de Janeiro em maio de 1952, já tem seu nome ligado de maneira indissociável ao de Vargas, que introduzira o jovem e rico fazendeiro na política gaúcha.

Em 1947 é eleito deputado estadual e cumpre um apagado mandato. Ao mesmo tempo participa ativamente da organização dos diretórios do PTB gaúcho e transforma sua estância no Quartel General de Vargas. É lá que Getúlio permanece recolhido desde que encerra seu mandato na Assembléia Nacional Constituinte de 1947 até sua candidatura à presidência em 1950.

Acompanhando Vargas na sua campanha pelo Brasil, atrai a atenção da imprensa antigetulista, que vincula seu nome ao presidente Juan Domingo Perón, numa suposta aliança que visaria permitir ao argentino intervir na política brasileira, apoiando Vargas e reforçando ações antiamericanas.

É, contudo, ao assumir o Ministério do Trabalho em junho de 1953 que sua figura ganha destaque não apenas como discípulo de Getúlio, mas como um líder popular profundamente comprometido com os movimentos dos trabalhadores, àquela altura bastante radicalizados.

A imprensa conservadora vai, a partir daí, retomar a tese de que o líder trabalhista é um ativo simpatizante de Perón que quer transformar o Brasil numa república sindicalista.

Ao ser exonerado do Ministério do Trabalho em fevereiro de 1954, em meio a uma tumultuada conjuntura institucional, Goula rt já havia atraído a ira dos principais articuladores da crise que em seis meses levaria Vargas ao suicídio, em especial o jornalista Carlos Lacerda e a imprensa ligada à UDN.

Após a morte de Vargas, Jango retorna como vice da chapa vitoriosa com Juscelino, na aliança PTB-PSD. A UDN tenta tumultuar o cenário político e impedir a posse. Em setembro Lacerda publica na Tribuna da Imprensa uma carta falsa do deputado argentino Antônio Jesús Brandi que envolvia novamente Jango com Perón, e que tem grande repercussão. Em 11 de novembro o Marechal Lott aborta o movimento golpista e Juscelino e Jango tomam posse em 31 de janeiro de 1956.

Inicialmente o carisma de Juscelino desvia as atenções de Goulart, que aproveita para tentar construir a imagem de líder trabalhista moderado. Mas mesmo atravessando grande parte do governo JK sem sofrer maiores ataques, a situação vai mudando com a proximidade da sucessão presidencial. O perfil radical de Jango volta a ser explorado pela imprensa direitista quando ele se aproxima de Brizola, que havia assumido a presidência do PTB e iniciara uma série de greves políticas, visando a indicação por seu partido de um candidato popular e nacionalista.

Mas Goulart vai deixar novamente de ser alvo quando vários setores da população, inclusive o movimento sindical, apóiam a dobradinha Jan-Jan, contribuindo para a eleição de Jânio para presidente e Jango para vice, mesmo que em chapas diferentes, como possibilitava a legislação da época.

A euforia da UDN com a eleição desta chapa híbrida vai aos poucos desvanecendo e é definitivamente enterrada com a renúncia de Jânio, transformando-se em desespero golpista, decidida que está a impedir a posse de Jango.

Na linha de frente da tropa de choque da UDN o governador Carlos Lacerda impõe forte censura à imprensa carioca que se coloca favorável à solução legal da crise institucional, como relata Jorge Ferreira:

[...] Ainda no dia 25 de agosto, grupos de policiais invadiram a rádio Guanabara e depredaram seus transmissores. Logo depois, com a leitura do manifesto do marechal Lott pela rádio Continental, a polícia passou a controlar e a censurar todas as emissoras da cidade [...]

À exceção dos sindicatos, a instituição que mais sofreu com a violência da polícia carioca foi a imprensa. A primeira vítima foi o Diário Carioca por se atrever a publicar o manifesto do marechal Lott. No dia 26, toda a edição foi recolhida pelos policiais. No dia seguinte, as forças de repressão invadiram e interditaram as oficinas de Última Hora e apreenderam as edições do Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Diário da Noite e Gazeta da Noite. As redações de A Notícia também foram ocupadas. O único jornal livre da censura foi Tribuna da Imprensa, de propriedade do governador.<sup>94</sup>

O desfecho negociado, com a solução parlamentarista, desagrada tanto à imprensa de direita favorável ao impedimento de Goulart, quanto aquela que se bateu pela legalidade, e os dois lados vão aceitar o novo regime sem muito entusiasmo.

Mas no decorrer de seu conturbado governo, João Goulart vai perder a simpatia até mesmo destes setores que naquele primeiro momento sofreram com a repressão e a censura para garantir sua posse. Em março de 1964 praticamente toda a grande imprensa clama

94 FERREIRA, Jorge. A Legalidade Traída. Revista Tempo. Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1977, pp. 149-182.

74

<sup>93</sup> SKIDMORE, Thomas. *Brasil*: de Getúlio a Castelo. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

abertamente por sua deposição e em abril sua queda será intensamente comemorada, como veremos nas edições analisadas.

## O FIM DO REGIME LIBERAL-DEMOCRÁTICO:

Os dourados anos JK terminam com a sociedade disposta a apostar em mudanças políticas. A euforia desenvolvimentista perde força no mesmo ritmo em que a inflação avanç a e amplos setores descontentes, que vão desde a oligarquia liberal e da classe média até amplos contingentes de trabalhadores, se articulam em torno do líder carismático que a UDN, como mágica, tira da cartola. Finalmente o grande partido conservador chega ao poder, desta vez respaldado pelos 5,6 milhões de votos (48%) que Jânio Quadros obtém, quase dois milhões a mais que o segundo colocado, o Marechal Lott da coligação PTB-PSD. Mas os dois candidatos a vice-presidente de Jânio, Mílton Campos (UDN-PL) e Fernando Ferrari (PTN-PDC), são derrotados pelo vice da chapa de Lott, João Goulart. Com 4.547.010 votos, pouco mais de 300 mil acima de Campos, Goulart vence nacionalmente mas perde no Rio Grande do Sul para Ferrari, e na Guanabara e em Minas Gerais para Campos.

No poder, Jânio não se comporta como o títere que a UDN esperava e parte para medidas dúbias e bombásticas. Por um lado favorece o grande capital, libera o câmbio e cede à pressão do FMI, por outro acena para os setores de esquerda com a sua política externa independente, adotando posturas contrárias à orientação norte-americana.

A condecoração de Che Guevara, em de 19 de agosto de 1961, irrita os setores conservadores e soa como provocação aos norte-americanos. A desvalorização em 100% da moeda, o cruzeiro, paralisa a indústria que é totalmente dependente das importações. Os trabalhadores, a classe média e o pequeno empresariado também são penalizados com a política de combate à inflação que comprime os salários, contém os créditos e eleva o custo de vida. Jânio Quadros, eleito por um amplo leque de setores da sociedade, em pouco tempo consegue desagradar a todos.

A melodramática renúncia em 25 de agosto de 1961, menos de sete meses depois da posse, encontra o país atônito, sem ninguém para reclamar sua volta e sem consenso sobre seu sucessor. Durante quase duas semanas o país se verá acéfalo, à beira de uma guerra civil.

Jango, o sucessor legal, está na China em missão oficial. Seu retorno ao Brasil se transforma num complicado jogo de xadrez que vai medir a relação de forças entre o inédito movimento de massas e a desesperada UDN que vê o poder, mais uma vez , lhe escapar como água entre os dedos.

Pela constituição de 1946 o vice substitui o presidente, e na ausência deste o presidente da Câmara dos Deputados, na ocasião Pascoal Ranieri Mazzili, que assume interinamente no mesmo dia 25. Mas os ministros militares, Marechal Odflio Denis, da Guerra, Almirante Sílvio Heck, da Marinha, e o Brigadeiro Gabriel Grün Moss, da Aeronáutica, decretaram estado de sítio e ameaçam prender Goulart caso ele desembarque em solo brasileiro.

Da China Jango vai para Singapura e de lá para Paris. No dia 29 o Congresso Nacional rejeita o pedido de impedimento contra a posse de Goulart e surge a discussão da alternativa parlamentarista. No dia seguinte os ministros militares lançam manifesto qualificando Goulart de ameaça à segurança nacional e à hierarquia das forças armadas.

Do outro lado os governadores de São Paulo, Carvalho Pinto, do Paraná, Ney Braga e de Goiás, Mauro Borges, aderem ao movimento pela legalidade liderado pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola. Através da "cadeia da legalidade" criada por Brizola e composta de 104 emissoras de rádio dos três estados do sul, o comandante do III Exército, general José Machado Lopes, anuncia sua adesão ao movimento, seguido pelos comandantes

<sup>95</sup> FERREIRA, Marieta de Moraes. João Goulart. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes htm/ acessado em 25/09/2003

militares da região. Militares nacionalistas do Pará, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Guanabara e Brasília se mobilizam contra seus colegas de farda golpistas.

Também através da cadeia da legalidade, Brizola incita a população a pegar em armas que ele mesmo distribuiria. A UNE decreta greve nacional de estudantes e greves políticas de trabalhadores estouram por todo o país, culminando numa greve nacional em defesa da legalidade.

No dia 30 Goulart chega a Nova Iorque e de lá vai para Buenos Aires, com a intenção de entrar no Brasil pela fronteira com a Argentina, mas é impedido de desembarcar. Segue então para Montevidéu onde encontra Tancredo Neves e Hugo de Faria, enviados de Mazzili, que lhe apresentam a alternativa parlamentarista para contornar a crise com os ministros militares.

A solução parlamentarista desagrada estudantes, intelectuais e trabalhadores que, radicalizados, preferem o confronto a abrir mão da solução legal, mas Goulart cede acreditando com isso evitar o confronto fratricida.

Em 1º de setembro finalmente chega a Porto Alegre, sendo recebido por enorme manifestação popular. Já no dia 2 o Congresso aprova o parlamentarismo e no dia 5 os ministros militares emitem comunicado aceitando a forma proposta. Na mesma tarde Jango desembarca em Brasília. Em sete de setembro de 1961 João Goulart é finalmente empossado presidente do Brasil.

O parlamentarismo só resiste até janeiro de 1963, sempre imerso em crises. O Conselho de Ministros muda três vezes neste período e a instabilidade do regime, além de agravar as crises políticas, não contribui em nada para a solução dos graves problemas econômicos.

Enquanto isso o presidente Goulart, mesmo sem plenos poderes, vai centrar seu programa na defesa do poder de compra dos trabalhadores, na política externa independente, na nacionalização de subsidiárias estrangeiras e nas emblemáticas Reformas de Base, ou seja, reformas agrária, urbana, bancária, fiscal, eleitoral, administrativa, e eleitoral.

As reformas, especialmente a agrária, e a proposta de controle do capital estrangeiro são o centro do inflamado debate que cinde o país: de um lado as oligarquias rurais e a direita vêem nas reformas a porta para a entrada do comunismo no país, de outro os trabalhadores e os setores de esquerda tomam sua defesa, sendo que alguns ainda criticam a timidez das mudanças propostas.

A desconfiança do FMI e dos EUA aumenta quando o governo cancela as concessões de jazidas de ferro do grupo norte-americano Hanna Company e, no Rio Grande do Sul, Brizola desapropria os bens da Companhia Telefônica, subsidiária da também norte-americana International Telephone & Telegraph (ITT). Na política internacional Goulart também contraria os interessesnorte americanos ao restabelecer, depois de quatorze anos, as relações diplomáticas com a URSS e ao se negar a apoiar sanções contra Cuba. Jango visita os EUA em abril de 1962 mas não convence os americanos de seus pendores capitalistas nem tampouco consegue a ajuda financeira tão vital para o Brasil.

Goulart então joga todas as suas fichas no plebiscito para definir o regime político. Em 6 de janeiro de 1963, onze milhões e meio de brasileiros vão às urnas e o presidencialismo vence com 9.457.488 votos contra 2.073.582.96 De cada seis brasileiro, cinco votam pelo fim do parlamentarismo, após uma dispendiosa campanha comandada por Jango mas com o apoio de políticos interessados em se candidatar à sucessão presidencial, entre eles Juscelino Kubitschek, Leonel Brizola, Magalhães Pinto, Juraci Magalhães e Carlos

Mas a mudança de regime não é suficiente para trazer estabilidade ao país. Em menos de três meses naufraga o Plano Trienal, que permitiria a execução das Reformas de Base.

A divisão da sociedade brasileira se intensifica. A tensão aumenta e o resultado é o acirramento da luta de classes, com a radicalização tanto dos movimentos populares fortalecidos e cada vez mais confiantes, como das elites e setores conservadores, que pela primeira vez na história se vêem ameaçados de perder os privilégios mantidos há séculos.

No centro de tudo isso, um presidente que oscila entre sua origem de rico latifundiário e a simpatia pelas causas populares. Como definiu Caio Navarro de Toledo, um fiel defensor do capitalismo que pretendia transformar em um sistema econômico e social mais humanizado e patriótico. 98

Quando finalmente abandona a indecisão, Jango busca nos movimentos de massa o aliado para as reformas. Na sexta-feira, 13 de março de 1964, promove um comício na Central do Brasil que reúne 350 mil pessoas. No dia 19 vem a resposta: em São Paulo 500 mil pessoas vão às ruas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Eram as forças da contrareforma que davam o troco.

No dia 25 de março acontece a "Revolta dos Marinheiros": fuzileiros navais enviados para reprimir uma manifestação proibida que reunia mil colegas, aderem aos rebeldes. A alta oficialidade das Forças Armadas é atingida no seu preceito mais caro, a hierarquia, e a postura do governo, que prontamente anistia os revoltosos, agrava a crise no meio militar.

O estopim fatal é aceso pelo próprio presidente que, num gesto de inabilidade ou de desespero, comparece no dia 30 de março a uma reunião de subalternos da Polícia Militar da Guanabara no Automóvel Clube e faz um dramático discurso, transmitido pelo rádio e pela televisão, em que acusa o imperialismo e a burguesia de tramarem um golpe contra seu governo.

No rastilho de pólvora o general Olympio Mourão, de Minas Gerais, e o general Amaury K ruel do II Exército, sediado em São Paulo, marcham para o Rio onde combateriam o I Exército, supostamente leal ao presidente. Mas o comandante do I Exército, general Armando de Moraes Âncora, se passa para o lado dos golpistas, botando abaixo o dispositivo militar de Jango. É o fim.

A trágica ironia está na forma que Jango sai do país, na exata ordem inversa em que entrara, menos de 31 meses antes. Nas palavras de Aarão Reis Filho:

<sup>96</sup> ibid.

<sup>97</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. O Governo Goulart e o Golpe de 64. 17 reimp. São Paulo: Brasiliense. 1997. p.

<sup>38 (123</sup> p.)
98 ibid. p. 9

Jango foi fugindo do cenário aos soluços: Brasília, Porto Alegre, Montevidéu. Deixando atrás de si um rastro de desorientação e desagregação. Apavorado com a hipótese de uma guerra civil que não desejava, decidiu nada decidir e saiu da História pela fronteira com o Uruguai. As esquerdas não ofereceram resistência, quedando-se aparvalhadas, desmoralizadas. 99

É neste cenário de humilhação e depressão das forças progressistas que tem início o período que Carlos Heitor Cony, parafraseando os Beatles, chama de "A noite de um dia difícil". 100

E, se o dia, que remonta à inauguração do regime liberal-democrático em 1946, já tinha sido tão duro, o que esperar da noite?

Mas é este o limite temporal deste trabalho, que não pretende se aventurar nas sombras da ditadura militar.

<sup>99</sup> AARÃO REIS Filho, Daniel. Ditadura Militar Esquerdas e Sociedade no Brasil. Disponível em www.lainsignia.org/2001/marzo/dial 001.htm/, acesso em 15/08/2002. 
100 CONY, Carlos Heitor. Folha de São Paulo, 26 de setembro de 2003.

A pessoa, o lugar, o objeto estão expostos e escondidos ao mesmo tempo só a luz, e dois olhos não são bastantes para captar o que se oculta no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica enriqueça a visão humana e do real de cada coisa um mais seco real extraia para que penetremos fundo no puro enigma das figuras [...]<sup>101</sup>.

## AS REVISTAS E A INAUGURAÇÃO DE BRASÍLIA:

O Cruzeiro registra a inauguração de Brasília na sua edição de sete de maio de 1960, de 144 páginas e "tiragem pela qual nos responsabilizamos" de 550 mil exemplares. Na capa da revista, sobre a foto de Juscelino sorridente a chamada: "EXTRA: reportagem completa sobre a inauguração de Brasília". Na primeira página a "Conversa com o Leitor" (editorial) explicita o caráter documental da edição:

Esta edição de "O Cruzeiro" é histórica: nela se inserem, num trabalho em profundidade, os aspectos mais expressivos da inauguração de Brasília. Para uma perfeita cobertura do acontecimento, cuja repercussão ultrapassou as nossas fronteiras, a ser festejado em todo o mundo, esta Revista deslocou para o Planalto Central uma equipe de quinze repórteres e

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. In: \_\_\_\_. Amar se aprende amando. In: \_\_\_\_. *Poesia e prosa*: volume único. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

fotógrafos que, já hoje, lhe entregam a imagem nítida do que ocorreu no lançamento da nova Capital Federal. [...] Sensível a tôdas essas repercussões do advento da nova metrópole, "O Cruzeiro" apresenta do acontecimento um retrato de corpo inteiro. Um extra que vale por uma esplêndida contribuição histórica.



Fig. 9 - O Cruzeiro - 7/5/1960. A metade direita da capa é dobrada para dentro da revista como uma orelha.

Apesar da pompa e circunstância que o editorial atribui à inauguração da Capital, as 32 páginas do *Extra* ocupam apenas 21% da revista, com 46<sup>102</sup> fotografias, todas em preto e branco, representando 37% do total das 118 fotos da edição. A inserção destes cadernos em *O Cruzeiro* era comum, geralmente motivada pelo aumento de publicidade. Muito disputados pelos fotógrafos, eram a oportunidade de mais um ganho financeiro, já que havia uma remuneração por foto publicada, como relata Flávio Damm:

[...] havia fila de anunciantes pra capa e contra-capa. Havia fila de anunciantes pra matéria interna. Tanto que nós nos beneficiávamos jornalisticamente, porque em certas ocasiões *O Cruzeiro* tinha que criar um novo "dezesseis". O dezesseis era um caderno, [...] era aquela foha dobrada, virada dezesseis em páginas. Então, se era preciso botar mais um dezesseis, rodavam oito páginas de anúncio e oito páginas de reportagem. Aí tiravam reportagens de arquivo [...]. Eram reportagens que a gente fazia e que ficavam em arquivo, dormindo. Aí, quando surgia o dezesseis era uma festa porque a gente começava a puxar aquela reportagem daqui e dali. *O Cruzeiro* tinha fila de anunciante, o dinheiro rolava. <sup>103</sup>

\_

Não foram contabilizadas as 4 fotografias das matérias comentadas a seguir sobre Nasser e Stevenson, assim como 6 fotos de uma matéria paga de página dupla sobre as casas dos funcionários da Caixa Econômica Federal.
103 Flávio Damm, 24/04/2003

O Extra da inauguração de Brasília, mesmo não sendo uma reportagem de gaveta, tem o formato de um "dezesseis" duplo. Além da cobertura da festa estão no corpo do caderno duas matérias sobre assuntos completamente estranhos a Brasília e a Juscelino Kubitschek. Uma delas, ocupando metade da página XXV e cercada de publicidade, tem como título "David Nasser, Coragem de Homem" com a foto do jornalista sentado no chão em meio a sua volumosa correspondência e a reprodução de uma carta da Suíça onde uma médica diz que ele é "o maior jornalista do mundo". Ainda dentro do Extra mais meia página com três fotos registrando a visita do "preeminente político e sociólogo americano" Adlai Stevenson a O Cruzeiro.

*Manchete* apresenta uma edição especial de 100 páginas totalmente dedicada à inauguração de Brasília, datada de 21 de abril de 1960. No centro da revista há um caderno de quatro páginas com seis fotos coloridas e papel mais grosso. Segundo Adolpho Bloch a tiragem foi de 760 mil exemplares que teriam esgotado em 48 horas. <sup>104</sup> Uma foto noturna do Congresso Nacional ocupa a contracapa e a capa, que tem o titulo: "BRASÍLIA, Edição Histórica".



Fig. 10 - Capa inteira aberta com contracapa de *Manchete* de 21 de abril de 1960

A FORMA DO CONTEÚDO:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> BLOCH, op. cit. p. 17

As duas revistas vão dispor as reportagens de forma semelhante, seguindo a ordem cronológica dos eventos da inauguração, com as solenidades oficiais e festas populares, permeadas por fotos da cidade, e com as últimas páginas reservadas ao colunismo social. Ambas publicam mais fotos diurnas, mas *Manchete* tem um número expressivo de fotos noturnas, a começar pela capa, reproduzida acima. Fotografias feitas em condições de luz adversas são mais difíceis de imprimir e *Manchete* aproveita a Edição Histórica para marcar sua superioridade gráfica em relação à concorrente publicando no caderno central colorido duas fotos do amanhecer em Brasília. As duas revistas também trazem mais fotos externas do que internas, resultado da agenda das comemorações que teve muitas atividades ao ar livre para atender à já expressiva população de 100 mil habitantes, número que dobrou com a festa. Além disso a cidade é a estrela da festa. É preciso fotografar as linhas arrojadas da nova capital, seus prédio e monumentos, para mostrar a todo um país ardendo de curiosidade, que a nova capital realmente saiu das pranchetas dos arquitetos e dos discursos de Juscelino (quadro 1).

Mas mesmo sendo a festa da cidade, são as pessoas que predominam nas páginas das duas revistas (quadro 2). Além das multidões nos festejos populares, as cerimônias oficiais fotografadas — cumprimentos dos visitantes estrangeiros, instalação do judiciário e do legislativo, baile oficial — contribuem para que o número de fotos de pessoas supere o de paisagens e objetos, ou seja, da cidade e seus monumentos. *Manchete* que como já foi visto alavancou suas vendas com o acompanhamento minucioso do nascimento da capital, vai publicar um número ligeiramente maior de fotografias da cidade, mas o forte do investimento da revista não é na quantidade e sim na qualidade das fotos publicadas, usando a cor como o grande diferencial em relação à concorrente.

O Cruzeiro publica apenas três fotografias de destaque da nova capital: uma foto aérea do traçado urbano em página dupla, com mais espaços vazios que edificações, uma do Congresso, também em página dupla, onde um guarda-chuva aberto em primeiro plano brinca com a forma da Câmara dos Deputados, e outra das obras da Catedral que traz a legenda: "Mil candangos, em 2 dias, deram tudo para concluir a Catedral de Brasília para a Missa do dia 21. Impossível. A Missa foi rezada perto." A revista parece não querer se render às evidências, tentando atenuar sua derrota, já que contra todos os vaticínios e imprecações de O Cruzeiro e dos Diários Associados, Brasília realmente aconteceu.

Para *O Cruzeiro* portanto, o personagem principal não é Brasília e sim Juscelino. A capa da revista é o presidente e uma foto de página inteira de JK gargalhando fecha o Caderno

Extra com a legenda: "JK, O HOMEM DO SÉCULO, esperou três anos e meio para dar a gargalhada da vitória. Êle cumpriu a palavra antiga: Brasília, adulta, emociona o mundo inteiro."



Fig. 11 - O Cruzeiro 7/5/1960 pág. XXI

Apesar de seu engajamento com a candidatura de Jânio Quadros, que se prepara para enfrentar as urnas em poucos meses, a revista de Chateaubriand quer manter uma boa ælação com o atual presidente, dando a ele mais fotos onde aparece sozinho e em destaque que *Manchete* (quadro 3). JK é fotografado em cerimônias públicas junto a autoridades e à alta sociedade e também junto ao povo, que comparece em massa às festividades da inauguração.

Mas este povo que aparece com JK em *O Cruzeiro* é massa anônima, nada mais que multidão, composição de imagem. A revista não explora, ao contrário de *Manchete*, como se verá adiante, o operário que construiu Brasília. Há apenas uma pequena foto de um canteiro de obras na página XV, onde os candangos<sup>105</sup> aparecem distantes.

É a elite que mais aparece em *O Cruzeiro*. Retratada nas diversas solenidades, como a instalação do Supremo Tribunal Federal e do Congresso Nacional, há ainda espaço para fotos de ministros, deputados e empresários, muitos com as respectivas esposas, para Oscar Niemeyer e para a mãe do presidente. Há ainda a coluna social com duas páginas e nove fotos do baile da inauguração. Mas em termos de colunismo social a revista nem de longe se compara a *Manchete* que publica três fotos da ceia no caderno colorido e dá à coluna de Jacinto de Thormes sete páginas com quatorze fotos do "Primeiro Baile". A revista investe

\_

Candango foi o nome dado ao trabalhador da construção civil, na maior parte das vezes de origem nordestina, que migrou de seu estado natal para o Planalto Central para trabalhar na construção de Brasília. Com o passar do tempo o termo passou a designar a pessoa que nasce na cidade.

pesado no glamour do baile, nos vestidos luxuosos, casacas e condecorações. O colunista declara:

Nunca verei um espetáculo mais chique do que a inauguração de Brasília. Ésse dinâmico encontro da rua sem calçada com o sapato de Dior, essa cinematográfica confraternização da cartola de "Bond Street" com o andaime funcional, tudo isso foi algo maravilhoso. É claro que nem todo mundo pôde perceber êsse ângulo de beleza e humor. Para os mal viajados, para os pouco esclarecidos, a poesia do contraste passa despercebida [...]

O texto do colunista está em perfeita sintonia com a revista, onde "a poesia do contraste" se traduz na paridade na quantidade de fotos da elite e de populares, resultado da valorização que a revista dá à figura já mítica do Candango, trabalhador nordestino que a construiu, herói anônimo da saga brasiliense. A "Parada dos Candangos", desfile destes trabalhadores nas boléias dos caminhões das construtoras, tem o mesmo tratamento dado ao desfile militar. Diz o texto da matéria que ocupa duas páginas:

Um dos momentos de maior vibração foi a passagem dos candangos. Os heróis valentes e anônimos da construção de Brasília desfilaram sobre 200 caminhões, jipes, tratores e máquinas de terraplanagem. Tendo à frente Israel Pinheiro e empunhando suas ferramentas como autênticas armas, receberam uma consagradora ovação da multidão de 150 mil pessoas. Seu curioso apelido entrou na história da transferência da Capital.

Há uma pequena foto de Israel Pinheiro acenando com mais dois homens de terno não identificados, está embaixo das duas dos candangos desfilando, mais valorizadas na edição. Curiosamente, apesar do que diz o texto, nas duas fotos dos caminhões ninguém empunha "suas ferramentas como autênticas armas", havendo apenas um homem com um guardachuva fechado em uma das fotos e outro balançando a bandeira brasileira no outro. Esse tipo de liberalidade que estas revistas tomam no texto e nas legendas vai ser discutido mais tarde, mas por hora é importante observar que no conjunto da matéria, texto, fotos e edição privilegiam o trabalhador neste seu momento de glória. A construção deste personagem por *Manchete* também será examinada adiante.



Fig. 12 - Manchete Edição Histórica, página 22 e 23

Mas a maior diversidade de classes sociais em *Manchete* esconde uma postura no mínimo curiosa. O presidente jamais aparece sozinho na inauguração de Brasília, também não aparece junto ao povo: não há fotos na revista de JK com a multidão, sequer o presidente aparece com os tão valorizados candangos. Em todas as fotos feitas durante os festejos da Inauguração de Brasília, Juscelino está acompanhado de autoridades, empresários, religiosos paramentados ou militares de alta patente. Em toda a revista a única foto em que o presidente aparece quase sozinho está numa matéria feita em 1956, quando visitou com sua comitiva e imprensa o lugar onde seria construída Brasília. JK está no meio do mato, sentado sobre um galho em cima de um córrego e a legenda diz: "Aquêle, sim, foi um grande dia! Diziam que em Brasília não havia água e ela estava ali." Ao fundo se vê um fotógrafo e um militar, mas as estrelas da imagem são JK e a água.

O povo só se aproxima de Juscelino em duas ocasiões. Na primeira, durante a Parada Militar, representantes dos batalhões que desfilaram entregam um diploma para o presidente que está no palanque com várias autoridades, o vice João Goulart e a Primeira Dama. JK se debruça para alcançar o objeto. A outra está na última página da revista, toda ocupada pela foto que mostra Juscelino cercado de militares de alta patente e outras autoridades, recebendo um beijo na mão de uma mulher. Com o título "O Beijo Inesperado" tem a legenda:

Não constou do programa a humilde homenagem. Mas nem por isso foi menos tocante. Quando o Presidente da República ia assistir à solene missa, uma mulher do povo sob a emoção do momento, rompeu a multidão para beijar, com fervor, a mão do criador de Brasília. Foi um impulso ditado pela gratidão, que não é apenas dela, mas de todos os

candangos que viram a cidade nascer e crescer, para aquêle instante de glória.



I



Fig. 13 e 14 - Manchete Edição Histórica - páginas 21 e 102

Nos dois casos o tratamento é extremamente reverente. Na primeira foto o presidente se curva ligeiramente do alto do palanque em direção a seus humildes subordinados ao rés do chão. Na segunda, imagem e legenda quase deificam o Presidente, ressaltando a mulher do povo, a emoção do momento, o beijo fervoroso e a gratidão que é devida a JK.

Manchete vai portanto, dividir a festa de inauguração em três blocos distintos: o Presidente com sua corte, os trabalhadores que embarcaram na aventura de Brasília, e ela mesma, a cidade- monumento. Permeando estes assuntos, muitas fotos de pessoas importantes que, a exemplo do povo, estão ali para render a Juscelino as justas homenagens por seu feito vitorioso.

Mas que pessoas são essas? Qual é o retrato que as principais revistas ilustradas do final da década de 1950 fazem dos participantes desta festa?

O personagem retratado por *O Cruzeiro* e *Manchete* é homem, adulto, branco e de classe alta. A mulher aparece principalmente no colunismo social, em geral como acompanhante.

Em *O Cruzeiro* apenas uma mulher tem o direito de aparecer sem a companhia de um homem: a vetusta D. Júlia Kubitschek, mãe do presidente Juscelino que "viajou de Diamantina (Minas Gerais) para estar ao lado do filho, nas festas de Brasília" (pág. XVII). O fato de estar sozinha na fotografia é neutralizado pela legenda, que deixa claro sua presença ali como acompanhante do presidente, cumprindo seu papel de mãe. É uma foto pequena e

apesar de ser um close frontal, D. Júlia não olha para a câmera e sua expressão é extremamente séria.

Manchete publica três fotos de mulheres sem a explícita companhia masculina.

Uma traz um close em ¼ de página de três cantoras do Coral Feminino da Universidade Mineira de Arte (página 44). Embora ocupem quase a totalidade da foto, é possível ver ao fundo, imediatamente atrás delas, uma fila de rapazes semi-ocultos e fora de foco mas também cantando, com certeza componentes do coral feminino.

A outra situação em que o gênero feminino aparece relativamente isolado é na foto que ocupa também ¼ da página 72 onde uma freira brinca com crianças na Praça dos Três Poderes. Trajando seu hábito e bastante sorridente a religiosa parece estar organizando uma brincadeira de roda com um grupo de meninas. Ao fundo, além do Congresso Nacional, é possível entrever outros estudantes, desta vez meninos.

A página 54 é a última do encarte central colorido da revista e é dedicada à ceia oferecida pelo Presidente, com três fotos. Numa delas estão quatro jovens em seus longos e rodados vestidos de baile, que "trocavam impressões sobre a festa que, encantadas, presenciavam". Desta vez não há a presença de nenhum homem mas as personagens de coluna social são anônimas, ao contrário dos da foto ao lado, do mesmo tamanho e da mesma ceia onde "os Srs. Israel Pinheiro e Conrad Hilton conversavam, amistosamente, em outro grupo."

De resto, mesmo que minoritária, a presença da mulher nas revistas vai estar sempre computada no item ambos os sexos, aferido em fotografias de multidão e em situações de colunismo social, isto é, nas várias recepções e bailes. Este item é também bastante reforçado pela presença constante da primeira dama, D. Sarah, em palanques e outras atividades da inauguração.

São também as fotografias de multidão que reforçam a contabilidade de idade e classe social variadas, mesmo quando não é possível ver nitidamente as pessoas retratadas (quadros 4 a 7).

*Manchete* tem um número ligeiramente maior de fotos de pessoas das classes mais baixas, em função da sua postura, diferente da concorrente, em relação ao trabalhador que construiu a cidade. Entretanto os não brancos representados não têm um tratamento muito generoso nas revistas, exceção feita ao presidente indonésio Sukarno em *Manchete* (pág. 60) e a um diplomata não identificado em *O Cruzeiro* (pág. VII), os únicos orientais nas revistas. Em ambos os casos é mais importante a posição social dos retratados do que qualquer questão

étnica. Afinal os orientais retratados podem até ser exóticos mas, ou são poderosos como o presidente indonésio, ou representam o poder, no caso do diplomata de algum país que a revista não se preocupou em identificar.

Uma indicação da posição da *Manchete* em relação à questão étnica aparece na matéria com fotos de arquivo sobre a construção da rodovia Belém-Brasília. Trata-se, na verdade, de uma homenagem ao construtor da estrada, Bernardo Sayão, "que foi assassinado pela floresta", esmagado por uma árvore. Junto à foto de mais de uma página de Sayão observando uma destas gigantescas assassinas vegetais, há outra de menos de meia página onde estão os únicos negros com alguma evidência nas duas revistas, fotografados pelas costas, sem camisa, abrindo a selva a golpes de facão(pág. 63). A legenda é comum às duas fotos e se refere à "morte trágica" do Vice-Governador de Goiás. Já os trabalhadores que abrem a estrada são apenas figurantes, compondo a imagem que pretende mostrar a pujança da floresta selvagem que matou Sayão, "dono de uma resistência física fora do comum", mas que foi finalmente vencida com a abertura da estrada. Este trabalhador, o mais desqualificado, com os instrumentos mais primitivos desbrava a mata virgem, semivestido ou em andrajos, sem ao menos mostrar o rosto não é sequer mencionado na legenda.

Tratamento muito diferente é dado ao Candango, herói da odisséia da construção da cidade, que é transportado em modernos caminhões, acenando para as câmeras com suas roupas domingueiras. Embora nenhuma classificação étnica medianamente rigorosa pudesse qualificá-los como brancos nas mais diversas partes do mundo, dificilmente os candangos seriam tidos como negros no Brasil, muito menos como descendentes de indígenas, apesar destes traços na fisionomia dos migrantes nordestinos serem comuns.. Dentro de um consenso nacional que classifica como negro apenas aquele que tem a cor da pele muito escura, especialmente se for das classes mais baixas, e índio quem traz no corpo as pinturas e enfeites tópicos, o candango vai ocupar um outro patamar. É o caboclo, herói mestiço que empresta sua força física e demais qualidades morais à construção de um Novo País. A ele está reservado um lugar de destaque, ele é a cara do povo, ou pelo menos, a que esta revista deseja que seja. Trabalhador incansável, surgido na saga brasiliense, é ele também fruto da modernização que o país experimenta com JK.

Mas há ainda outro personagem que, ao contrário do negro primitivo entranhado na mata, é fotografado de frente e em plena festa. Quase um convidado para a inauguração, ocupando pouco menos de uma página e meia (46 e 47) está a única fotografia de um índio publicada nestas duas edições.

Fotografado junto a uma jovem, vem com a legenda: "A bela e a fera? Não. Ela é realmente bela, mas êle há muito não é fera". A sorridente moça é mais alta, está em primeiro plano e no foco, enquanto o índio, em segundo plano e ligeiramente desfocado olha fixamente para a câmera. Com suas pinturas, colares e o grande cocar ele ocupa o centro da foto, mas ainda assim é bem menor que ela. Nas duas revistas esta é a única foto em que a mulher está em posição privilegiada em relação a um homem.





Fig. 15 e 16 - Trabalhadores na Rodovia Belém - Brasília e A Bela e a Fera em *Manchete Brasília Edição Histórica* 

É interessante que o trabalhador negro, como foi dito, de costas e andrajoso, sem sequer direito a uma legenda, está no meio da selva. Já o índio, não só não é mais uma fera, como ganha uma foto de destaque. Inferior à mulher branca, é claro, mas trazendo para o centro dos acontecimentos o componente exótico que, devidamente domesticado, vai dar à nova e moderna nação o colorido que é seu diferencial em relação ao resto do mundo.

Mas estes exemplos não são suficientes para alterar os números: há muito mais fotos de pessoas consideradas brancas do que de etnias diversas e, coincidentemente, com um percentual idêntico nas duas revistas (quadro 6).

A imagem do brasileiro que estas revistas retrata é portanto, de um homem que se enquadra no padrão brasileiro de branco, adulto, de classe alta, vestido com roupas ocidentais e que tem, eventualmente, a companhia de mulheres, que se dividem nas categorias doméstica (mãe/esposa), educadora (freira/professora) ou belas moças solteiras. A estas últimas é possível agregar alguma glamourização que não cabe às outras, cuja função social é cuidar do homem e de seus filhos. De qualquer forma o futuro que as aguarda não é certamente diferente das outras.

É interessante observar que estas revistas usam a imagem da mulher na esmagadora maioria de suas capas, e trazem várias seções dedicadas a elas. Entretanto na matéria da importância da inauguração da capital, como em outros assuntos considerados sérios, a presença da mulher é reduzida e relativa. Esses assuntos vão ser discutidos no último capítulo deste trabalho.

# A FORMA DA EXPRESSÃO:

A escolha do equipamento pelo fotógrafo, neste período em que dois tipos diferentes de câmeras convivem na fotografia de imprensa, se dá em função de opções estéticas e

também técnicas. A câmera determina se o negativo é quadrado ou retangular, mas a manipulação da fotografia através de cortes no laboratório ou na edição pode interferir nos resultados obtidos. Como já ficou estabelecido, esta possibilidade será desprezada, já que o que interessa para esse trabalho é a forma como a fotografia é veiculada na revista. O importante é observar que o formato quadrado, mesmo que possivelmente obtido de um negativo retangular, participa do vocabulário gráfico da época, devido à cotidiana produção de fotografias 6X6.

Não há uma variação expressiva nos formatos das fotografias publicadas, o que indica uma relativa padronização da diagramação e, em se supondo que a edição não interfira excessivamente com cortes e outras intervenções 106, há também um modelo de comportamento adotado pelos fotógrafos, que se reflete nos enquadramentos escolhidos. *Manchete* publica mais fotos horizontais, certamente graças a um maior número de páginas duplas e a um recurso gráfico exclusivo desta revista, que publica fotos ocupando a página inteira mais parte da página vizinha (quadro 8).

Os planos das tomadas e suas respectivas angulações vão variar bem mais de uma revista para outra (quadro 10 e 11). *Manchete* explora os planos mais abrangentes – geral e conjunto – o que é coerente com o número maior de fotos de paisagem da revista. Da mesma forma as fotografias de tamanho médio que predominam em *O Cruzeiro* são mais adequadas para fotografias de solenidades (quadro 2).



Fig. 17 - *Manchete* Edição Histórica com foto ocupando mais de uma página. A matéria sobre a Belém-Brasília foi comentada anteriormente (pág. 62 e 63).

A angulação do plano pode ser um recurso fotográfico em que se busca valorizar ou não um assunto. Uma foto feita de baixo para cima pode dar maior importância ao objeto fotografado. Entretanto numa grande cobertura como esta o cerimonial encarregado das diversas solenidades em geral estabelece o posicionamento da imprensa, que também é determinado pelo desenrolar da atividade, a presença do público, etc. Nas duas revistas a maior parte das fotografias tem angulação normal (quadro 11), e em geral as eventuais variações, longe de serem um recurso dramático explorado pelo fotógrafo, são mais o resultado de uma divisão de espaço entre os profissionais presentes. Dois bons exemplos estão em *O Cruzeiro* nas páginas VII e XVI.

Na primeira foto, a já citada do diplomata oriental, foi tirada de baixo para cima e se vê, do lado oposto, outro grupo de profissionais que se organiza como uma escada, os da frente abaixados para que os de trás também possam fotografar. É certo que o fotógrafo de *O Cruzeiro* está abaixado (o ângulo da foto é de baixo para cima) e existem outros profissionais em pé atrás dele, numa situação idêntica a de seus colegas que aparecem no fundo da foto. Certamente os repórteres foram dispostos em ambos os lados da fila de cumprimentos pelo cerimonial do Palácio, e a organização em níveis foi feita pelos próprios fotógrafos.

No outro exemplo não há cerimonial ou cercas, mas os profissionais se organizam da mesma forma. Em primeiro plano se vê um fo tógrafo com uma Leica, abaixado. Sobre suas costas se projeta a sombra do "nosso" fotógrafo, em pé ou sobre alguma elevação. Do lado direito da foto a sombra de vários profissionais que se amontoam para registrar a pose das autoridades.





Fig. 18 e 19 - O Cruzeiro Extra, páginas VII e XVI

<sup>106</sup> Segundo Flavio Damm os cortes eram ocasionais, muitas vezes devido a um personagem não identificado na foto, ou a outro elemento que se queria eliminar, mas na maior parte das vezes feito com a anuência do fotógrafo

Estas situações acontecem no dia-a-dia dos repórteres fotográficos, o que estabelece uma conduta padrão, que visa permitir a todos o acesso ao objeto fotografado. Algumas vezes estas regras são quebradas, gerando conflito entre os profissionais, mas em geral funciona satisfatoriamente.

É importante observar que, diferentemente de um ensaio fotográfico ou mesmo de uma matéria onde o fotógrafo trabalha sozinho e com liberdade de ação, no grosso das reportagens fotográficas que envolvem toda a imprensa, questões como angulação e ponto de vista são o resultado das condições impostas pela situação, não havendo muito espaço para a exploração destes recursos dramáticos da fotografia. Assim, nesta matéria, como em outras que vão ser analisadas, estes condicionantes externos que vão influenciar muito o resultado.

Mas imposições externas de toda ordem podem ser burladas ou contornadas. Um bom exemplo está na página II de *O Cruzeiro*, tomada por uma bela foto do Presidente Juscelino se dirigindo para o parlatório e acenando para a multidão.

O grupo de pessoas que ocupa os primeiros lugares à frente do povo é todo composto de fotógrafos, que estão ali esperando o discurso do Presidente que será, evidentemente, registrado de forma semelhante por todos: de baixo para cima com uma teleobjetiva, tendo como fundo o Palácio do Planalto. Já esta imagem é pura ousadia: o presidente está de costas, sozinho, retratado de cima para baixo, praticamente uma silhueta cuja identificação é seu indefectível aceno. Seu autor buscou um posicionamento diferente e foi muito feliz no resultado, mas corria o risco de simplesmente não fazer a fotografia, o que para um repórter fotográfico pode acarretar em graves conseqüências.



Fig. 20 - O Cruzeiro 7/5/1961

Mas fotos que fogem aos padrões são raras, ocorrendo em maior número em *O Cruzeiro* que em *Manchete*. Há pouca variação da angulação das fotos das duas revistas, ambas dando preferência para a angulação normal. O ponto de vista frontal também é majoritário, mas *O Cruzeiro* tem um número maior de fotos de perfil que *Manchete* (quadro 12).

O próximo atributo avaliado tem relação direta com a qualidade de impressão da revista. Embora possa ser utilizada como recurso fotográfico para realçar determinado componente de uma fotografia, assim como a angulação e o ponto de vista, a profundidade de campo com que o repórter fotográfico vai trabalhar também pode ser condicionada pelo resultado que a fotografia provavelmente terá ao ser impressa.

Profundidade de campo pode ser definida como a área da imagem que está em foco. Numa fotografia com grande profundidade de campo vários planos são nítidos, enquanto uma imagem onde ela é pequena o foco vai estar apenas no ponto que o fotógrafo escolheu. O que determina se a profundidade é menor ou maior é a abertura do diafragma, um mecanismo da lente que regula a entrada de luz na câmera: quanto mais aberto, mais luz entra pela lente, porém menos planos aparecerão nítidos na fotografia — o foco é mais restrito. Para a realização de fotos com pouca luz é necessário abrir o diafragma obtendo-se assim fotografias com pouca profundidade de campo. Inversamente, numa situação de grande luminosidade é preciso fechar o diafragma, o que vai resultar numa foto com grande parte dos planos nítidos.

A abertura do diafragma é, portanto, uma forma de realizar fotografias em situações de pouca luz, como fotos noturnas. A outra maneira é reduzir a velocidade. O problema de se trabalhar com baixas velocidades é que se o objeto se move, a imagem sai borrada. O fotógrafo também tem que ficar estático, ou usar um tripé, para que a foto não saia tremida. A combinação de baixa velocidade e grande abertura do diafragma possibilita que fazer fotografias noturnas de objetos imóveis, como edifícios, havendo neste caso pouca profundidade de campo. Um bom exemplo é a capa de *Manchete*, onde apenas o prédio da Câmara está perfeitamente focado, os demais edifícios do Congresso ligeiramente fora de foco e o primeiro plano, onde estão carros e pessoas, completamente desfocado. As bandeiras tremulantes também têm pouca definição, o que lhes dá uma aparência meio etérea, resultado da baixa velocidade.

Para imagens como esta uma iluminação artificial como o flash, por mais potente que seja, é absolutamente inútil. O fotógrafo tem que trabalhar com a equação abertura de campo/velocidade sabendo de antemão que o foco tem que estar no lugar preciso, uma vez que a nitidez limitada que resulta da pouca profundidade de campo pode ficar mais limitada ainda se a impressão for ruim.

O fotógrafo sabe, no momento em que está fotografando, avaliar como será o resultado impresso de suas fotografias, conhecendo as limitações técnicas do veículo em que trabalha. O fotógrafo de *O Cruzeiro* tem que se adequar à baixa qualidade gráfica da revista, priorizando uma maior profundidade de campo, para que a nitidez obtida na execução da foto compense a perda que vai ocorrer na impressão. E é claro que a superioridade gráfica de *Manchete* vai possibilitar à revista publicar um maior número de fotos panorâmicas noturnas, o que contribui para o aumento do número de fotografias com menor profundidade de campo (quadro 13).

O grão, em fotografia, é um agrupamento de sais de prata resultantes da exposição do negativo à luz, da sua revelação e da ampliação da cópia em papel. A foto publicada pode ser mais ou menos ampliada, o que também interfere no tamanho do grão. Quanto mais sensível for um filme (quanto maior for seu ASA ou ISO) mais visível será grão, ou seja, a imagem terá uma aparência mais granulada. Um filme com sensibilidade de 200 ASA precisa de metade da luz que necessita um de 100 ASA para registrar a mesma imagem. Mas quanto maior for a sensibilidade de um filme mais grão terá a fotografia. Com filmes mais sensíveis (mais rápidos) é possível fotografar com menos luz, usar aberturas menores e obter maior profundidade de campo, entretanto a definição menor e o grão maior são mais visíveis quanto mais a imagem for ampliada. Há também um recurso comum neste período e ainda utilizado atualmente que consiste em *puxar* o filme, ou seja, um filme que sai da fábrica calibrado, por exemplo, para 200 ASA pode ser operado com 400, 800 ou até mais, multiplicando sua sensibilidade. Entretanto este negativo vai ser revelado no laboratório com a sensibilidade com que foi operado, o que aumenta sensivelmente o grão.

Nas duas revistas o resultado destas operações é bastante parecido, com uma percentagem ligeiramente maior de grão grosso em *Manchete*, em decorrência do maior número de fotos noturnas. A uniformidade no tamanho do grão pode ser atribuída à padronização no uso de filmes, equipamento fotográfico e treinamento dos fotógrafos (quadro 14).

Apesar das várias atividades internas e noturnas, a maior parte das fotos é feita sem flash nas duas revistas. *O Cruzeiro* vai fazer fotos sem flash até mesmo no Baile, aproveitando uma iluminação utilizada por outra equipe, possivelmente uma luz de cinema.

Como já foi dito, a profundidade de campo determina quantos planos estarão em foco. Ao se usar uma profundidade de campo menor, os planos posteriores ao eleito pelo fotógrafo ficarão desfocados. Desta forma, com uma menor profundidade de campo é possível limpar o fundo de uma imagem, ou seja, tudo que se encontra atrás do objeto central para a fotografia aparece desfocado. Outras formas de limpar o fundo dependem do posicionamento do fotógrafo, que com uma ligeira mudança na angulação pode tirar elementos que prejudiquem a clareza da imagem.

De um bom profissional são esperadas fotografias com fundo neutro ou que contribuam para a compreensão do tema fotografado, como ocorre nas fotografias publicadas nestas revistas (quadro 16). Assim, mais uma vez se observa que o nível de treinamento profissional dos fotógrafos é semelhante nas duas revistas e, apesar de *O Cruzeiro* privilegiar

Excluído: -Logo alguns jovens e entusiastas fotógrafos brasileiros são influenciados por este movimento.Em *O Cr uzeiro* o processo coincide com a chegada em 1946 de José Medeiros, convidado pelo próprio Manzon. Aos poucos, fotógrafos como Luciano Carneiro, Eugênio Silva, Henri Ballot e Flávio Damm são influenciados pelo estilo de Medeiros, tirando partido do espontân eo, da luz natural e com temática fortemente voltada para o social. O que estes repórteres <mark>queriam era fotografar o Brasi</mark>l sem retoques e sem encenações. A exemplo de seus colegas da Magnum, os fotógrafos deste grupo viam o fotojornalismo de uma forma quase missionária, e acreditavam que a imagem que levayam ao leitor era "o real". apenas intermediado pela câmera. Este poder atribuído à fotografia, como já foi discutido aqui, só será questionada anos mais tarde. →Mas neste período particular do fotojornali smo brasileiro o que está em questão é o confronto entre duas formas de fotografar e o que antes representava o novo, a grande transformação introduzida por Manzon, agora recebe severas críticas dos novos profissionais. Entrou o Zé Mede iros [em O Cruzeiro]. Zé Medeiros era aquele nordestino, piauiense, com malandragem e tal. Ele tinha aquela mobilidade de não posar fotografia, ele entrava no lugar e fotografava. A gente se acostumou a fotografar baile de carnaval. parada, desastre de trem. E nos deu uma mobilidade somada à câmera fotográfica Rolleiflex, que permitia que você fizesse isso. Então, mudou a ótica, a linguagem fotográfica. É só pegar a coleção do *O Cruzeiro* e comparar as reportagens do Manzon com as reportagens que nós começamos a fazer: Zé Medeiros, Henri Ballot, eu, Eugênio Silva, o grande Eugênio Silva. Isso mostrou que

havia uma outra linguagem que era

leitor brasileiro, principalmente do interior, que era alimentado pelo O

possível se fazer e que deu a *O Cruzeiro* uma coisa nova. E para o

Cruzeiro .

a figura do profissional muito mais que *Manchete*, como se verá adiante, as duas equipes se igualam na qua lidade técnica. As diferenças dos resultados vão se manifestar muitas vezes em função do caráter editorial ou qualidade gráfica da revista. O atributo seguinte diz respeito novamente à qualidade gráfica.

Contraste é o resultado da diferença máxima entre a maior e a menor intensidade luminosa de uma fotografia e é também o número de matizes tonais que cabem entre esta diferença máxima (contraste local entre os tons de uma cena que é maior quanto mais tons diferentes houver entre o branco e o preto). Diversos fatores podem influenciar o contraste numa fotografia: o negativo utilizado, a luz, a revelação do filme e ampliação da foto. Pode também, no caso em questão, ser resultado da impressão da revista.

Fotografias pouco contrastadas exigem uma impressão mais cuidadosa, já que se não for possível imprimir todos os matizes tonais que ela contém a imagem pode se transformar num pálido borrão. Este condicionante técnico as torna raras na fotografia de imprensa e também no presente caso (quadro 17).

Já o maior número de fotos de contraste normal em *Manchete* e alto em *O Cruzeiro* se deve à qualidade de impressão das revistas. Ou seja, não é o fotógrafo de *O Cruzeiro* que produz fotos mais contrastadas, mas sim a gráfica da revista que não consegue obter todos os meios tons que estão na imagem. Há ainda um show de fogos de artifício, cujo fabricante publica um anúncio junto da matéria nas duas revistas, que contribuiu para o aumento de fotos muito contrastadas destas edições.

Outros atributos diretamente ligados ao direcionamento do olhar do leitor de uma fotografia são a direção das linhas de força (quadro 18) e o equilíbrio ou desequilíbrio (quadro 15). A maior parte das fotos tira partido das linhas de força e há uma coincidência na direção delas. Como as situações fotografadas são praticamente as mesmas e os fotógrafos, como já se viu, têm o mesmo nível de treinamento profissional, isto sugere uma certa padronização na linguagem. Praticamente não existem fotos cujo resultado da imagem seja desequilibrado e o fato da maior parte delas apresentarem equilíbrio estático se deve à natureza do evento, em grande parte de cerimônias oficiais (seria o contrário se fossem fotos de esporte), além das fotos da cidade e seus monumentos.

A pequena variação na quantidade de fotos a cor apresentada no quadro 20 é bastante significativa já que *O Cruzeiro* publica apenas uma fotografia colorida, a capa da revista que aliás é sempre a cores. Além disso é um retrato de JK que pode ter sido feito em e para outra ocasião e por este motivo não foi computado. Como o número de fotos desta revista é muito

menor que o da concorrente (46 a 98), as nove fotos coloridas que *Manchete* publica, duas na capa e contracapa e uma na terceira capa, além de outras seis no caderno colorido no miolo da revista, representam um grande investimento e a valorização não apenas o seu produto como também do presidente Juscelino e da nova capital.

Manchete aposta nas grandes fotografias, metade do total publicado além de utilizar com freqüência fotografias ocupando mais de uma página, o que não ocorre em *O Cruzeiro*. A utilização do tamanho grande e muito grande irá se traduzir numa relação de praticamente uma fotografia para cada página de *Manchete*. Grandes fotos são também a melhor vitrine para a qualidade gráfica da revista, grande diferencial em relação à concorrente (quadro 21). Em *O Cruzeiro* esta relação é invertida, com mais da metade das fotos publicadas em pequeno formato.



Fig. 21 - Página central de Manchete Edição Histórica

A escolha das lentes também não varia de uma revista para outra e mais uma vez mostra que os fotógrafos se encontram no mesmo patamar profissional. Isso pode indicar também que as duas revistas investiam igualmente no equipamento fotográfico, ou pelo menos estavam capacitadas a fornecer equipamento para uma cobertura deste porte. Entretanto alguns depoimentos indicam que além do equipamento da revista o fotógrafo costumava ter o seu próprio, sendo que isto muitas vezes era condição para contratação dos iniciantes. <sup>107</sup> (quadro 9).

\_

 $<sup>^{107}</sup>$ Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada: Flávio Damm em 07/10/1003 e Alberto Jacob em 18/6/2003 — depositadas no LABHOI-UFF

#### A FOTOGRAFIA E A REVISTA:

As duas principais revistas ilustradas brasileiras, inspiradas nos modelos internacionais priorizam a imagem fotográfica. Nas edições avaliadas é patente o predomínio da fotografia e sua interação com os outros elementos presentes na página, principalmente o texto, demonstrando que *O Cruzeiro* e *Manchete* estão, na final da década de 1950, perfeitamente amadurecidas na utilização da linguagem fotojornalística praticada internacionalmente. As duas revistas também lançam mão com freqüência da aplicação de legenda, ou mesmo de um texto um pouco maior, sobre a fotografia, reforçando a interação entre os dois elementos (quadro 22 a 24).

Apenas *Manchete* usa legendas coloridas, mais uma vez ressaltando o investimento feito no produto gráfico da revista que, além do caderno interno de quatro páginas a quatro cores, imprimia outras quatro páginas em duas cores<sup>108</sup>, ampliando os recursos formais disponíveis.

O texto das legendas apresenta pouca variação de uma revista para outra. A maior parte delas se prolonga em detalhes e descrições que, se por um lado suprem parcialmente a ausência de textos mais amplos, por outro abusam de comentários (para os parâmetros atuais). É interessante notar que a grande maioria das legendas não dá conta, sequer parcialmente, das questões respondidas pelo *lead* (quem, o quê, quando, onde, como e porquê), e muitas vezes versa sobre assuntos distantes do que é mostrado na foto.

Um bom exemplo está nas páginas 48 e 49 de *Manchete*. O texto, no canto superior direito da foto da página 49 é: "Os candangos formam hoje uma legenda em que o espírito aventureiro se mistura à vontade de trabalhar" e dialoga com a página anterior onde, sobre uma fotografia de trabalhadores se lê: "de volta à Europa, Malraux disse ao mundo que é candango". A foto da página 49 mostra JK sorridente na frente do Palácio da Alvorada, tendo ao lado um homem de terno. A legenda não diz quem é o homem, o que ele faz ao lado do presidente, nem quando a foto foi tirada. A legenda da fotografia anterior ("de volta à Europa"), remete ao futuro do acontecimento, o que sugere que a imagem seja de arquivo.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> NASCIMENTO. op. cit. p. 8.

Talvez o leitor da época estivesse familiarizado com a figura de Andre Malraux<sup>109</sup>, mas mesmo assim é preciso informação e sensibilidade para identificá-lo na foto.

Legendas como essa não são incomuns nas revistas do período, como pode se observar no quadro 26, onde os tipos descrição e comentário são maioria. Este último tipo é mais comum em *Manchete* por sua postura francamente favorável a JK e a Brasília. *O Cruzeiro* se abstém de muito comentar e prefere descrever já que se não cabem mais as cáusticas observações e sombrias previsões sobre Brasília, as legendas mais descritivas evitam que a revista tenha que se render aos elogios.

Por fim, resta saber a relição que estas revistas estabelecem com os profissionais que realizaram as imagens analisadas, os repórteres fotográficos.

O Cruzeiro apresenta a equipe que participou da cobertura na primeira página do Extra

em letras brancas sobre o fundo negro da silhueta de uma cartola:

O Brasil, com a sua nova Capital, deixa para trás o próprio tempo. Brasília saltou por cima do Século XX. É um poema com a marca da imortalidade. É de cimento e de sonho. Eis o que traduz a cobertura dos repórteres Ubiratan Lemos, Audálio Dantas, Luiz Carlos Barreto, José Medeiros, Ronaldo Moraes, Paulo Namorado, Geraldo Viola, Rubens Américo e Lisl Steiner.

Excluído: O reconhecimento da autoria da fotografia publicada na imprensa foi por muitos anos motivo de luta da categoria, até que em dezembro de 1973 o crédito foi regulamentado por lei, que não encerrou a batalha dos fotógrafos, mas representou um grande avanço, coroando o empenho de diversos profissionais que ao longo de décadas lutaram pelo direito autoral na fotografia. ¶

Jean Manzon, pioneiro na profissionalização da fotografia de imprensa, sempre assinava suas fotos, o que era também do interesse dos editores, já que o nome do fotógrafo famoso valoriza a matéria e, conseqüentemente, a revista.



Fig – 22 - Primeira página do Extra

André Malraux, ministro da cultura francês, esteve no Brasil e visitou Brasília em 1960, quando teria dito a frase que viria a ser usada como divisa da cidade : "Brasília Capital da Esperança".

A maioria da equipe é composta por fotógrafos, o que era comum em grandes coberturas, já que alguns repórteres fotográficos redigiam o texto de suas matérias e outros descreviam o que se passara ao redator, que a partir destas informações compunha a matéria. <sup>110</sup> Entretanto, a "Conversa com o Leitor" reproduzida no início deste capítulo fala em quinze repórteres e fotógrafos enquanto a lista acima só nomeia dez.

A foto da capa da revista é identificada na prime ira página do caderno, acima da Conversa com o Leitor: "O Presidente JK, o pioneiro número um de Brasília, viu o seu sonho realizado. A cidade construída no Planalto já é Capital do Brasil. A foto, em côres, é de Ed Keffel". O crédito de Keffel e a valorização da fotografia colorida são coerentes com a parca produção a cores da revista. Já no alvorecer da década de 1960 *O Cruzeiro* eventualmente ainda colore fotos originalmente produzidas em preto e branco.

Já *Manchete* é mais sintética e publica na página 5 uma foto de ¾ de página de um sino com o Palácio do Planalto atrás e a legenda: "O sino que anunciou a morte de Tiradentes proclamou a inauguração de Brasília."



Fig. 22 - Página 5 de *Manchete* - Edição Histórica

Abaixo da foto, dentro do logotipo "Manchete Edição Histórica" a frase: colaboraram neste número e ao lado a lista:

Adolpho Bloch, Oscar Bloch Sigelmann, Nelson Alves, Dirceu Tôrres Nascimento, Justino Martins, Leonardo Bloch, Pedro Jack

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada: Alberto Jacob em 18/6/2003 e Flávio Damm em 24/04/2003 – depositadas no LABHOI-UFF

Kapeller, Daniel Caetano, Raimundo Magalhães Júnior, Murilo Melo Filho, Arnaldo Niskier, Zevi Ghivelder, Jacinto de Thormes, Nelson Sampaio, Wilson Passos, Nicolau Drei, Gervásio Batista, Jader Neves, Jankiel Gonczarowska, Gil Pinheiro, Ivo Barreti.

Enquanto *O Cruzeiro* apresenta a "cobertura dos repórteres" nomeando os fotógrafos e repórteres de texto, *Manchete* abre o "colaboraram neste número" com o nome do próprio dono, segue com os diretores da revista, articulistas, repórteres de texto, o colunista social e só no fim o nome dos fotógrafos, numa espécie de pirâmide hierárquica em que estes ocupam a base.

As duas revistas recorrem ao crédito coletivo devido ao caráter excepcional da edição, uma reportagem de grandes proporções, mas as posturas são diametralmente opostas.

Logo na página três *O Cruzeiro* valoriza sua equipe de "quinze fotógrafos que, já hoje, lhe entregam a imagem nítida do que ocorreu no lançamento da nova Capital Federal." Não é a revista e sim os repórteres e fotógrafos os autores da façanha. E na primeira página do Extra é a "cobertura dos repórteres" nominalmente citados que "traduz" o "poema com a marca da imortalidade". A revista se satisfaz com estas identificações e não há mais nenhuma menção de autoria no Extra, seja de fotografia, seja de texto.

Já *Manchete* assina três matérias. A primeira com "texto de Murilo Melo Filho" discorre longamente sobre Juscelino e sua obra e tem duas grandes fotos da missa da inauguração, uma de JK chorando e a outra de Israel Pinheiro <sup>111</sup>. A segunda, "Reportagem Arnaldo Niskier, Fotos de Equipe", traz as imagens da já citada visita que JK fez em 1956 ao local onde seria erguida a Capital. São dez páginas e onze fotos. A terceira ocupa as páginas 74 a 76, abre com uma foto de página dupla da Praça dos Três Poderes e é assinada "texto de R. Magalhães Júnior."

Afora o "fotos de equipe" da reportagem de Niskier, fotografia e fotógrafo não são mencionados em nenhum momento em toda a revista. Nem há algo que se assemelhe ao "retrato de corpo inteiro" que *O Cruzeiro* promete na "Conversa com o Leitor". A figura do fotógrafo não tem importância para *Manchete* e mesmo que o seu trabalho seja o cerne da revista, a impressão é de que foi gerado espontaneamente.

Já *O Cruzeiro* não só valoriza como explora as figuras do fotógrafo e do repórter, que são ao mesmo tempo autores e atores, amalgamados que estão com as páginas da revista. É o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> Presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, responsável pela construção de Brasília.

reconhecimento explícito de que são eles que fazem a revista e do prestígio que gozam na revista, que deu para estes profissionais a aura mítica que ostentam não só junto aos leitores, como também no meio jornalístico.

Já *Manchete* coloca o fotógrafo na base de sua pirâmide de prestígio e reforça sua indiferença assinando o trabalho de três profissionais de texto influentes na redação e respeitados pelo proprietário da revista. Por outro lado a disposição do "colaboraram neste número" não apenas confirma o pouco valor que a revista dá trabalho autoral do fotógrafo mas é também uma manifestação da importância que a inauguração que a Capital tem para a revista, uma vez que a lista é encabeçada pelo próprio Adolpho Bloch.

## O GOVERNO DE JUSCELINO KUBITSCHEK CHEGA AO FINAL:

*Manchete*, na edição de 28 de janeiro de 1961, dedica 65 das suas 118 páginas (65%) a um balanço do governo JK. A "Conversa com o Leitor" justifica:

Mais de trezentas cartas, chegadas nos últimos dias, de vários pontos do país, pediam-nos exatamente a mesma coisa: uma edição especial que documentasse os "50 anos de progresso em 5 anos de trabalho" do Presidente Juscelino. [...] O balanço, impressionantemente positivo, explica um fato insólito na história do País: o Presidente deixa o poder mais popular do que quando entrou. [...] O Brasil continua. E JK também...



Fig. 22 – Manchete

O texto vem no topo de uma foto de Juscelino empunhando desajeitado uma Rolleiflex numa mão e um flash na outra e traz embaixo a legenda: "J.K., bom amigo da imprensa, disse ao fotógrafo: 'Espere um pouco. Agora é a minha vez...'"

O sumário tem as seções de costume, mas exatamente no meio da lista, em negrito, abre espaço para o "Missão Cumprida – Grande reportagem sôbre as realizações do govêrno Kubitschek. Páginas 28 a 91." Na verdade a página 28 é a continuação de uma matéria sobre o Congresso de Empregadas Domésticas de Todo o Brasil e a 29 um anúncio. É na página 30 que começa "O Balanço Político das Metas em 50 Perguntas e Respostas", entrevista "exclusiva e final" de JK a Murilo Melo Filho intitulada: "Missão Cumprida", mesmo título que encerra a entrevista, com uma grande foto de JK sorridente, com os indicadores erguidos, na página 51. As 21 páginas da entrevista são fartamente recheadas de fotografias, começando por Brasília, seguida da transição democrática e da inauguração da barragem de Três Marias. Depois, já sob a forma de reportagem, vem a remodelação urbana do Rio de Janeiro, a ponte entre Brasil e Paraguai, as obras em Furnas, as estradas construídas e em construção, a Refinaria de Petróleo de Duque de Caxias, a indústria automobilística (detendo-se nas diversas montadoras), a Ponte sobre o Tocantins e a construção naval, que fecha o balanço na página 95. Encartado no meio da revista um caderno especial "*Manchete* Extra" de oito páginas sobre a rebelião dos bombeiros em São Paulo.

O "balanço impressionante mente positivo" de *Manchete* corresponde em *O Cruzeiro* a uma solene indiferença. Esta revista não dedica nenhuma edição exclusiva para avaliar o governo JK limitando-se a publicar, de dezembro de 1960 a fevereiro de 1961, quatro matérias relevantes relativas a Juscelino e seu governo.

A primeira, na edição de 10 de dezembro de 1960, ocupa as páginas 56 a 65, tem o título "JK recebeu consagração no banquete de 'O Cruzeiro" e é dedicada ao colunismo social e autopromoção da revista.

Em 7 de janeiro de 1961 David Nasser relata seu encontro com JK no Palácio das Laranjeiras, a propósito de artigo anteriormente publicado em que elogia o presidente. A chamada é "Juscelino a David Nasser, depois de ler 'O Rei dos Canalhas': Obrigado Parceiro". <sup>112</sup> Uma seqüência de rove fotos em três páginas reproduz o encontro dos dois. Como na matéria anterior, a ênfase está no colunista e não no presidente e suas realizações.

<sup>112 &</sup>quot;O Rei dos Canalhas" foi publicado, na forma do tradicional artigo de duas páginas de Nasser, na edição de 31 de dezembro de 1960 e tece rasgados elogios a JK.

As obras realizadas por Juscelino vão aparecer apenas em fevereiro, em duas matérias: A primeira na edição correspondente à semana da posse de Jânio Quadros, com data do dia 11, que traz nas páginas 110 a 113 uma fotorreportagem sobre a inauguração da barragem de Orós, no Ceará. A outra sai em 18 de fevereiro de 1961, na edição que publica a cobertura da posse do novo Presidente da República. É a inauguração da BR2, a Rodovia Régis Bittencourt, "a última vez que JK vai a S. Paulo como presidente". O texto, com o título "BR2 trânsito livre", não esclarece a data exata da visita.

O balanço de *Manchete* reflete sua sintonia com o projeto de Juscelino, no qual se engajara completamente, e que considera apenas momentaneamente interrompido, já que o ex-presidente não fez nem se empenhou em fazer sucessor. A edição "JK Missão Cumprida" é só o começo da campanha para sua reeleição em 1965, que marcará as edições da revista durante os governos Jânio e Goulart e se estenderá ainda por algum tempo depois do golpe militar, até ficar claro que não vai mais haver eleições.

O Cruzeiro junto com todo o resto dos Diários Associados embarca na aventura Jânio Quadros, acreditando que finalmente se concretiza o sonho da UDN chegar ao poder através de eleições limpas. Quanto a Juscelino a atitude é: "rei morto, rei posto".

JK cultiva boas relações com Chateaubriand e o mantém como Embaixador Brasileiro na Inglaterra, mesmo tetraplégico e incapaz de dirigir uma Embaixada, atividade que aliás não levara a sério nem quando estava são. Chatô só sai do cargo, por vontade própria, um ano depois de sofrer a trombose. Mas o resultado destas boas relações nas páginas de *O Cruzeiro* se restringe a não bater em Juscelino, enaltecer seus feitos está fora de questão. A revista eventualmente publica matérias relativas ao governo JK, mas elas não refletem sua política editorial e às vezes são apenas o resultado do caos que já se instalara na redação, onde volta e meia uma matéria era tirada da gaveta, sem muito critério, para tampar algum buraco.

Alguns destes casos ficaram famosos, como o que provoca a saída de Millôr Fernandes da revista, onde trabalhava há 25 anos e assinava a coluna "O Pif-Paf". Segundo Fernando de Morais, anos após a TV Tupi exibir ilustrações em que o desenhista dava sua versão da "Verdadeira História do Paraíso", Millôr é surpreendido, em Portugal, pela notícia que o material saíra em *O Cruzeiro*, em dez páginas coloridas. Os desenhos são considerados imorais pela diretora da revista, Lily Gondim, que manda publicar editorial de meia página desancando o autor, que se demite e processa a empresa. <sup>113</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> MORAIS. op.cit. p. 635

A matéria de *O Cruzeiro* escolhida para comparação pode ter sido fruto de um destes acasos. Na edição de 11 de fevereiro de 1961, cuja capa está reproduzida acima, é publicada a reportagem sobre a inauguração da barragem cearense de Orós.

O eixo da revista é Jânio Quadros, que aparece a cores na capa junto aos seus quatorze antecessores reproduzidos em preto e branco. Apresentado em seis páginas por Carlos Castello Branco, principal articulista de política da revista, Jânio ganha ainda uma seqüência fotográfica na seção "Um Fato em Foco" ocupando toda a página 13. Nas páginas 4 e 5, tradicionalmente ocupadas por David Nasser, rasgados elogios ao presidente que "encontra um país, em mau estado, para consertar" mas também uma interrogação, que abre o artigo:

Um leitor de Angola pergunta-me quem é Jânio Quadros, de onde veio, para onde vai. Ao terceiro quesito da indagação, não creio que nem o próprio Sr. Jânio Quadros nem Nosso Senhor Jesus Cristo poderiam responder satisfatòriamente. [...]

O artigo continua a responder ao "leitor de Angola" as outras perguntas, traçando uma rocambolesca biografia do presidente eleito e reproduzindo o convite que o "Senhor David Nasser e Senhora" receberam para a posse.

O resto da revista é ocupado pelas seções de sempre, a de política tratando do ministério de Jânio além de reportagens diversas, entre elas "Prefeitos da Areia" sobre os guarda-vidas de Copacabana e a Inauguração de Orós, publicada nas páginas 110 a 113.

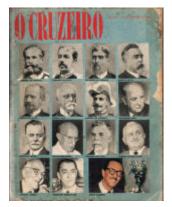




Fig. 23 e 24 - Capas O Cruzeiro 11/2/1961 e Manchete 458 (28/1/1961)

A esta matéria vai ser comparado o trecho da entrevista de JK a Murilo Melo Filho que trata da inauguração da barragem de Três Marias em Minas Gerais, publicada em

*Manchete* 458. Apesar de datas e formatos diferentes, são ambas inaugurações festivas de grandes obras de engenharia iniciadas e concluídas durante o governo JK, que está presente às festas.

## ORÓS E TRÊS MARIAS:

O Cruzeiro publica oito fotos em quatro páginas sobre a inauguração da represa de Orós, assinada "reportagem de Luiz Carlos Barreto", autor do texto e das fotos.

*Manchete*, dentro da entrevista/balanço concedida por JK, dá quatro fotos em seis páginas (44 a 49) para a inauguração de Três Marias. Há uma outra foto do evento, de JK descerrando a placa comemorativa da inauguração, mas está separada do resto da matéria, nas páginas 30 e 31, que abrem a entrevista. O crédito coletivo está na lateral desta imagem: "Cobertura fotográfica de Nicolau Drei, Jáder Neves, Gil Pinheiro, Jankiel, Gervásio Batista, Ivo Barretti, Philippe George, Eic Hess e Mozar". Como esta fotografia cumpre a função específica de abrir toda a reportagem, ela não foi computada na matéria de Três Marias.

Pelo caráter das matérias, inaugurações de grandes obras de engenharia, as fotografias são todas diurnas, externas e sem uso de luz artificial. Também são todas em preto e branco e a exemplo das edições da inauguração de Brasília, não são as imagens das barragens mas as pessoas que predominam (quadro 27).

Em *O Cruzeiro* o número fotografias de pessoas é expressivame nte maior, além de ter duas fotos de objetos (uma faixa e uma estátua de JK). O açude ganha as duas páginas de abertura da matéria, numa foto aérea. O grande número imagens de pessoas se deve, principalmente, a uma seqüência de três fotos em que um "velho sertanejo" invade o palanque e beija JK (quadro 28).

Já *Manchete* vai dar metade das imagens, na verdade duas fotos, para a barragem: uma aérea, que como em *O Cruzeiro* abre a matéria e outra de página inteira que mostra a grandiosidade das turbinas.



Fig. 25 e 26 - O Cruzeiro 11/2/1961, páginas 110-111 e Manchete 28/1/1961, páginas 44-45

Se na *Manchete* da inauguração de Brasília JK está sempre acompanhado de pessoas importantes, desta vez a revista vai mostrá-la junto com "o povo (que) aclamou o presidente que construiu a barragem vital." É apenas uma foto pequena e o povo que se aproxima do presidente é restrito a homens bem vestidos, alguns de terno, outros com chapéus de fazendeiros e uma mulher, a única de toda a matéria. A outra foto de pessoas é a que fecha esta parte da entrevista dedicada a Três Marias e traz um homem com um menino no colo, balançando uma bandeirinha do Brasil. A foto tem a legenda, extraída da entrevista: "Para quem as estradas? Para quem as usinas? Para quem Brasília? Furnas? Para quem os automóveis? As Universidades? Para os fenícios? Não. Para o Homem brasileiro.' – JK". Esta imagem está estrategicamente colocada ao lado da página da entrevista cujo título é "A Meta-Homem não foi esquecida".

*Manchete* parece lembrar que obras e monumentos não votam e começa finalmente a tirar JK do pedestal e aproximá-lo do povo, mas não de um povo qualquer. Juscelino tem que estar cercado das pessoas que são o reflexo do seu projeto: limpas, organizadas, otimistas e reverentes.

O Cruzeiro também fecha com uma foto de página inteira de pessoas, só que desta vez uma grande massa humana e a legenda: "CLIMA DE QUERMESSE – A barragem virou uma larga avenida, onde uma multidão se concentrou para festejar a inauguração do Orós, sonho acalentado há mais de um século." Na página ao lado a seqüência do beijo do sertanejo e a manchete: "Um sertanejo agradece pelo povo."





Fig. 27 e 28 - Manchete, 28/1/1961, páginas 48-49 e O Cruzeiro, páginas 112-113

O povo não é, portanto, o mesmo nas duas revistas. A foto final de *Manchete* é feita de baixo para cima, limpa graças ao céu como fundo, com a bandeirinha erguida em primeiro plano. Homem e menino olham para frente e para cima, numa indicação de otimismo e esperança. A multidão que fecha a matéria de Orós também é organizada, as pessoas estão com suas melhores roupas e a foto é equilibrada esteticamente. Entretanto tem um grau de espontaneidade que não se vê na outra. O alegre e movimentado "clima de quermesse" contrasta fortemente com a passividade e contemplação da foto de encerramento de *Manchete*.

O mesmo contraste aparece entre as pessoas que se aproximam do presidente. Em *Manchete* o presidente está num patamar mais alto, as pessoas mais próximas estendem as mãos com um papel, decerto pedindo autógrafo e ele olha para além delas, acenando sorridente para alguém ao longe. Além de reverentes, são pessoas de um nível social no mínimo razoável, ou seja, não há pobres na foto. Os homens que aparecem logo atrás estão de terno e provavelmente são ou políticos locais, ou assessores do presidente.

Já na primeira foto da seqüência do sertanejo cearense, aparece uma mão tentando contê-lo e as fisionomias das outras pessoas no palanque estão tensas. JK sorri, como sempre, e sua tranquilidade contagia os assessores, já mais descontraídos nas outras imagens. A fotosequência encerra com a legenda: "O velho sertanejo surgiu da multidão e, emocionado, beijou JK que, também emocionado, vibrou." E depois da última foto, de JK sorrindo com o dedo em riste, olhando diretamente para o homem, seus assessores devem ter retirado de lá o "velho sertanejo" que provavelmente retornou ao botequim mais próximo, onde havia tomado coragem para invadir o palanque e beijar o presidente.





Fig. 29 e 30 - O Cruzeiro página 112 e Manchete página 47

É o contraste da emoção e da espontaneidade com a assepsia quase montada. Certamente que momentos de descontração aconteceram nas duas inaugurações, como de resto em todas as atividades públicas do presidente, uma vezque os cordões de isolamento e a proteção policial ostensiva praticamente não existiam naquele período. É também verdade que não estamos tratando do mesmo evento e que o comportamento dos mineiros não é o mesmo dos cearenses. Entretanto não são estas diferenças que fazem da reportagem de *Manchete* um trabalho quase de propaganda e da de *O Cruzeiro* uma reportagem muito mais solta e viva.

Se os repórteres das duas revistas fizeram das inaugurações um material semelhante, não podemos saber. Mas a edição do trabalho do repórter de *O Cruzeiro* revela muito mais liberdade de ação que o do seu colega de *Manchete*. Essa liberdade é o fruto de anos de respeito e investimento do trabalho do repórter, ao passo que *Manchete* apenas ensaia este reconhecimento. A reportage m de *Manchete* não é resolvida na rua, como a de *O Cruzeiro*, mas na redação da revista pelos editores e pelo seu dono, o amigo de JK, Adolpho Bloch.

Mesmo com estas diferenças, as pessoas retratadas nas revistas mantêm o mesmo perfil. Os adultos continuam sendo maioria, apesar da presença infantil na foto de encerramento de *Manchete*. Esta é inclusive a única foto em que a criança tem destaque em todas as matérias analisadas. Os homens também predominam e não há nenhuma foto de mulheres sozinhas, que só aparecem nas fotos de multidão, mesmo assim em gritante minoria (quadros 30 e 31). É especialmente revelador que na foto de encerramento da matéria de *O Cruzeiro* elas sejam tão poucas, isto é, não é só a revista que não se preocupa em mostrar a mulher em público, mas também são elas que não comparecem, pelo menos neste evento.

Graças à sequência do "velho sertanejo" a composição étnica variada vai prevalecer em *O Cruzeiro*, enquanto *Manchete* não tem nenhuma foto de não brancos na matéria. Não há

negros sequer m foto da pequena multidão que cerca o presidente, composta de pessoas de bom padrão social. (quadro 32).

O maior número de fotos de pessoas que de paisagens e objetos se reflete nos planos das fotografias. As fotografias horizontais e com planos gerais perdem para as outras, especialmente em *O Cruzeiro* que tem metade das suas fotos com plano fechado (quadros 34 e 36).

A angulação, ponto de vista e profundidade de campo (quadros 37 a 39) é semelhante nos dois casos. Há mais tomadas de cima para baixo e frontais devido às fotos aéreas e de paisagem. A profundidade de campo em fotos diurnas é geralmente boa, também se prestando melhor a estes assuntos.

A espessura do grão e a qualidade do fundo (quadros 40 e 42) não variam de uma revista para outra, as linhas de força são predominantemente diagonais (quadro 44) e as fotografias são equilibradas em ambas (quadro 45), o que indica, novamente, que os fotógrafos das duas revistas têm o mesmo nível profissional. Nas duas revistas a teleobjetiva é menos usada que as outras lentes (quadro 35), mas há novamente diferença no tamanho das fotos (quadro 47), com as grandes mais uma vez com predominando em *Manchete*. A única fotografia pequena da matéria é a de JK com o povo reproduzida acima, enquanto *O Cruzeiro* dá cinco fotos pequenas, sendo três da foto-seqüência.

Outra variação significativa está na relação entre texto e foto (quadro 38). A matéria de Luiz Carlos Barreto é uma fotorreportagem clássica, conforme foi visto no capítulo II, abrindo com uma foto de página dupla e encerrando com outra de página inteira, permeada por pequenas fotos, inclusive uma foto-seqüência. O texto informa o histórico do açude, acrescenta dados e faz alguns comentários, mas mesmo assim as fotografias têm um volume bem maior. Já em *Manchete* as fotos estão inseridas na entrevista/balanço, sendo natural que em determinados momentos haja um equilíbrio entre texto e foto ou mesmo o primeiro predomine. Da mesma forma, a intervenção do texto no espaço da fotografia (quadro 48) ocorre em *Manchete* em função da diagramação que procura através de legendas aplicadas sobre as fotos e o texto, traçar um fio condutor para a entrevista.

A variação de legendas nas matérias de *Manchete* também é resultado da sua inclusão em um texto maior com características diferentes da fotorreportagem tradicional. O texto que acompanha as fotos da usina não se refere à inauguração e as legendas vão variar entre trechos da entrevista e comentários, alguns gerais outros sobre a barragem. (quadro 52).

Estas matérias são exe mplos diferentes de utilização da reportagem fotográfica. Em *O Cruzeiro* a reportagem de Luiz Carlos Barreto, claramente simpática às realizações de Juscelino, está deslocada do conjunto da política editorial da revista, que não se dedicou em momento algum à cobertura das realizações de JK. Mas pode ter sido publicada devido a dois motivos, não excludentes: o primeiro é a qualidade da reportagem e o investimento da revista, que deslocou para o Ceará um repórter e lhe propiciou até os meios de realizar uma foto aérea; o outro é a relativa acefalia que em 1961 acomete *O Cruzeiro* e tem como resultado a política editorial frouxa que anuncia sua decadência.

Na fotorreportagem de *Manchete*, apesar do texto não estar diretamente ligado às imagens, a distribuição das fotos segue o padrão tradicional, abrindo com uma foto geral aérea da barragem, mais duas de detalhes nas páginas internas e fechando com uma imagem de página inteira, exatamente como em *O Cruzeiro*. Este padrão da reportagem fotográfica está tão fortemente enraizado na cultura editorial do período e, mesmo inseridas numa reportagem maior, a distribuição das imagens vai se dar como na fotorreportagem clássica.

Quanto ao reconhecimento da autoria, *O Cruzeiro* mantém a postura respeitosa que o caracteriza. Desta vez *Manchete* vai dar o crédito na lateral da foto de abertura da entrevista como "cobertura fotográfica de Nicolau Drei, Jáder Neves, Gil Pinheiro, Jankiel, Gervásio Batista, Ivo Barreti, Phillippe George, Eric Hess e Mozar." Entretanto é uma identificação dúbia, uma vez que não esclarece se é relativo apenas às fotos publicadas na entrevista ou se se estende às matérias que vêm depois.

No mesmo número, outra postura ambígua de *Manchete* demonstra que a revista ainda não tinha uma política clara em relação ao crédito. A legenda da foto da página sete é: "NOSSA CAPA: Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, numa foto especial para MANCHETE." A revista dá o nome completo do presidente, diz que a foto é especial para a revista mas não cita o nome do fotógrafo. Além disto é a imagem do presidente fotografando o fotógrafo, que mesmo assim permanece anônimo.

Ainda há, nesta edição, o *Manchete* Extra de oito páginas encartado no meio da revista sobre a greve dos bombeiros de São Paulo, que teve a solidariedade Força Pública e foi reprimida pelo Exército. São nove fotos com o título "Rebelião em São Paulo" e o crédito: "Reportagem de Silva Neto, Ivo Barreti, Geraldo Mori e Sérgio Jorge." Entretanto a foto na 3ª página do caderno, de um bombeiro chorando, punho cerrado e sendo contido pelos colegas, foi ganhadora do "votos de louvor" do Prêmio Esso de 1962, e é de autoria do fotógrafo do *O Estado de São Paulo*, Reginaldo Manete. Provavelmente a revista comprou a foto da Agência

Estado e não deu crédito, fazendo o leitor a acreditar que a imagem foi produzida pela sua equipe.

### A Posse de Jango:

Jânio Quadros renuncia no dia 25 de agosto e as edições correspondentes, tanto de *Manchete* quanto de *O Cruzeiro* são datadas de 16 de setembro de 1961.

O Cruzeiro sai com uma edição de 146 páginas, na capa cinco bailarinas com a chamada: "Tcheco-Eslováquia, Brasil, Polônia, Holanda e Áustria – Na Grande Noite do Ballet". Em cima à direita, ao lado do logotipo: "Situação Nacional – EXTRA – Cobertura Completa".

As páginas 6 a 15 são dedicadas ao ex-presidente: "JQ da candidatura à renúncia" com uma foto de Jânio segurando a bandeira da UDN e a legenda: "A BANDEIRA DE UM PARTIDO – UM PARTIDO estava à procura de um candidato, antes de se iniciar na campanha para as últimas eleições presidenciais. Foi assim que a UDN e Jânio se encontraram [...]". A crise institucional que se segue à renuncia é tratada separadamente no caderno Extra de 32 páginas.

Já *Manchete* 491 traz na capa: "Os 10 dias que abalaram o Brasil. Jango a Brizola: Minha missão é de paz e esperança". A edição é dedicada à crise e não ao ex-presidente, trazendo apenas nas páginas 58 a 63 um balanço crítico e um tanto irônico do governo Jânio Quadros.

Em 23 de setembro as duas revistas dão a posse do novo presidente.

Em *O Cruzeiro* "Jango o Presidente do Brasil" acena sorridente, olhando para o alto. Ao lado do logotipo, no alto da página a chamada: "David Nasser: Vamos Jangar".



Fig. 31 - Capa *O Cruzeiro* 23/9/1961

A matéria "Nôvo Presidente, Nôvo Regime – Jango & Parlamentarismo" vai da página 6 à 15 com texto de Ubiratan de Lemos e fotos de Jean Solari, Rubens Américo e Walter Luiz. Abre com uma foto de página dupla da posse no Congresso Nacional, seguida de três pequenas fotos de Jango sendo recepcionado no aeroporto, uma de página inteira de um popular abraçando Goulart e mais uma de página dupla com a multidão do lado de fora do Congresso Nacional. Há ainda uma foto de página inteira do primeiro ministro Tancredo Neves ao lado de outra com os doze bonecos dos ministros. A seguir mais duas, do discurso e da assinatura do termo de posse, ocupando duas páginas e dispostas verticalmente (para ver as fotos na posição certa é necessário girar a revista em 90°).

Este recurso da foto deitada parece estar na moda e *Manchete* também vai utilizá-lo em duas ocasiões: na foto vertical que abre a matéria da posse e ocupa as páginas 14 e 15, onde Mazzili passa a faixa presidencial para João Goulart e numa fotografia horizontal da Esplanada dos Ministérios ocupada pelo povo que ocupa toda a página 23. No total são oito fotos de Gervásio Batista e Jáder Neves em oito páginas de matéria. A revista traz ainda, a exemplo de *O Cruzeiro*, a foto do Gabinete Ministerial e os bonecos de seus 13 membros.

A capa de *Manchete* tem duas fotografias coloridas, ambas de Gervásio Batista. Na maior, Goulart e Tancredo e na menor ao lado do logotipo, o Presidente recebendo a faixa do deputado Ranieri Mazzili, presidente do Congresso.



Fig. 32 - Capa Manchete 23/9/1961

Se na capa de *O Cruzeiro* Goulart aparece sozinho e sorridente, *Manchete*, ao contrário, dá igual importância ao Presidente e ao Primeiro Ministro, além de encimar a página com a transmissão da faixa presidencial, destacando a figura de Mazzili, que tanto havia se batido contra a posse de Jango. Nas páginas de *Manchete* dedicadas ao Gabinete Ministerial, Goulart novamente aparece junto a Tancredo Neves em meio aos outros ministros. Já a apresentação do Gabinete de *O Cruzeiro* não dá espaço a Jango e Tancredo Neves ganha uma foto de página inteira, ao lado de outra dedicada a seus ministros.





Fig. 33 - Gabinete Ministerial em O Cruzeiro

Fig. 34 - Gabinete Ministerial em Manchete

Em *Manchete* Goulart aparece três vezes com a faixa presidencial (a foto pequena da capa, outra em página dupla e mais uma cercado de políticos, fotógrafos e policiais) mas nenhuma vez sozinho. *O Cruzeiro* não publica uma única foto em que o Presidente ostente o símbolo da presidência. Na foto de página dupla que abre a matéria, tomada de longe, Jango

discursa em meio a inúmeras outras autoridades e as fotos do discurso e da assinatura do termo de posse, em plano fechado, são as últimas da matéria.





Fig. 35 - Manchete

Fig. 36 - O Cruzeiro 23/9/1961 - pág. 14 e 15 23/9/1961 - pág. 14 e 15

Embora usando artifícios diferentes, a intenção das duas edições é minimizar a importância da figura de Goulart. O Cruzeiro, ainda não refeito da súbita volta do velho desafeto populista ao poder, também não parece à vontade com o novo regime. O texto, bem mais amplo que o de Manchete, vai apontar as intenções presidencialistas do discurso de Jango e dedicar um tópico com oito parágrafos sobre a "Posição de Juscelino", onde desmitifica o discurso do ex-presidente em defesa ao Presidencialismo:

> [...] É certo que, durante 45 minutos, JK argumentou com o líder do PTB, Almino Afonso, a quem tentou levar à aprovação da emenda parlamentarista. Isso foi pouco antes de JK pronunciar seu discurso, no qual exaltou o Presidencialismo e condenou o Parlamentarismo.

> Disse JK a Almino Afonso que, se aceitasse o Parlamentarismo, êle conseguiria que as Fôrças Armadas o aprovassem. Seria o fim da crise. [...] A resposta de Almino Afonso a JK foi de que preferia perder o mandato e

renunciar à vida pública a votar a favor da emenda. E recordou, na ocasião, ao Senador JK que êle havia, no momento de sua posse na Presidência, lutado com dificuldades, superando-as, sem que preciso fôsse rasurar a Constituição. Este argumento comoveu JK, que não mais insistiu junto a Almino Afonso no sentido da aprovação da emenda. [...]<sup>114</sup>

Curiosamente, o ex-presidente Juscelino não é citado no curto texto que acompanha as fotos de *Manchete*, aparecendo em matéria separada, na página 37, acenando sorridente: "JK – Depois de uma relevante atuação durante a crise, ocupando a sua cadeira de Senador em Brasília – Férias no Japão". Há ainda um pequeno texto descrevendo brevemente os passos do ex-presidente que "ao sexto dia da crise seguiu para Brasília, (onde) tinha um encontro marcado com Denys <sup>115</sup>, a quem procurou convencer a dar posse a Jango." Depois do encontro JK pronunciou no Senado seu "inesquecível" discurso contra o Parlamentarismo. A revista quer mostrar é que JK não foi omisso e enfatiza sua atuação, mas preserva sua figura, não o envolvendo diretamente com a crise.

*Manchete* também não vai comentar o novo regime na matéria da Posse, mas deixa clara sua posição na "Conversa com o Leitor", na página 9. Sobre uma foto de tocadores de tuba liderando uma banda de música militar em frente ao Congresso Nacional vem o texto:

As fanfarras voltaram a soar em Brasília. Dizem que cada povo tem o regime que merece. Mas, que fizemos nós para merecer o parlamentarismo? A crônica de sua instalação está documentada neste número em textos, entrevistas e fotografias. [...]

115 General Odílio Denys, ministro da Guerra

Excluído: , que juntamente com o ministro da Aeronáutica, brigadeiro Gabriel Grün Moss e almirante Sílvio Heck, ministro da Marinha, decretaram estado de sítio após a renúncia de Jânio Quadros e ameaçavam prender Goulart se ele desembarcasse em solo brasileiro.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> O Cruzeiro 23/9/1961', pág. 11



Fig. 37 - *Manchete* 492 - pág. 9

Se *Manchete* não quer mostrar JK no centro nervoso da crise, não se furta, entretanto, a mostrar Brasília como palco dos acontecimentos e dá à foto da rampa do Congresso cheia de populares (a já citada foto deitada) a legenda:

O povo de Brasília, tôda uma grande massa constituída por candangos e barnabés, acompanhou com profundo interêsse o desenrolar da crise e suspirou, com alívio, quando viu que o Congresso, repelindo o "impeachment", tendia para uma solução que preservava, ao menos em parte, o mandato do Presidente João Goulart. [...]

## Já O Cruzeiro detecta outro tipo de povo:

[...] o Sr. João Goulart deu entrada no Congresso Nacional. Acompanhava-o uma comissão de deputados e senadores, nas galerias, repletas de gente das classes média e operária, prorromperam palmas longas. E alguns gritos isolados de "Viva Jango". [...]

Estas posturas se refletem nos números: embora as duas revistas tenham a totalidade de suas fotos com predomínio de pessoas (quadro 54), *Manchete* não retrata Goulart nem sozinho nem com populares (quadro 55). A exemplo da inauguração de Brasília, há mais fotos do Presidente com autoridades que em *O Cruzeiro* e nenhuma com populares, o que reforça a predileção da revista pela publicação de fotografias de pessoas poderosas e influentes ou, por outro lado, a tendência a reduzir ao mínimo necessário a freqüência das classes mais baixas em suas páginas. Entretanto o presidente João Goulart, que mesmo sob regime parlamentarista é a pessoa mais importante do evento, vai ter um tratamento incomparavelmente menos reverente que o dado a Juscelino na inauguração de Brasília. Afora a simpatia pessoal de Bloch pelo ex-presidente, há também uma real intenção de não incensar Goulart que, se ainda não ganhou a oposição de *Manchete*, também não conta com sua confiança.

Ambas matérias só trazem indivíduos adultos e a imensa maioria do gênero masculino. O item ambos os sexos só foi aferido nas fotos de multidão, embora mesmo nelas seja difícil enxergar uma mulher. Apenas em uma foto (na página 17 de *Manchete*) aparece uma mulher dentro do Congresso Nacional, numa tomada de cima para baixo, de costas, misturada aos fotógrafos que cercam o Presidente (quadros 56 e 57).

A maior parte das pessoas retratadas nas duas revistas é branca e de classe alta, sendo que a variedade de classes e cor da pele, a exemplo do gênero, só foi encontrada nas fotos de multidão (quadros 58 e 59).

Mesmo na posse de um líder populista com forte ligação com os meios sindicais na Presidência da República, é a elite branca e masculina que as revistas retratam. *O Cruzeiro* como fizera com Juscelino na matéria de Orós publica uma foto de um negro abraçando o presidente. É uma página inteira com "o velho servidor do Congresso (que) foi levar um abraço ao Pres. João Goulart. Era o abraço do povo ao I Magistrado da Nação, quando o Brasil emergia de uma das mais sérias crises de sua história."



Fig. 38 - O Cruzeiro 23/9/1961 – pág 9

Por um lado a revista tem uma postura coerente com a assumida na edição que publica a inauguração do acide de Orós, quando coloca o presidente JK junto a um homem do povo. Mas por outro, esta foto, a única em que um negro aparece com destaque nas duas edições, reforça a simpatia e intimidade de Jango pelas classes subalternas. E é justamente essa relação próxima que *O Cruzeiro* ressalta que gerou o temor das elites e parte da classe média a Goulart, principal componente da crise que precede a adoção do Parlamentarismo. Este medo, alimentado pela imprensa e por atitudes do próprio presidente, irá se agravar e terá como desfecho o dramático fim do governo pelo golpe militar. Desta forma, a publicação da foto deste abraço com tamanho destaque, longe de demonstrar o liberalismo de *O Cruzeiro*, sinaliza que esta revista está atenta aos possíveis rumos que o país pode vir a tomar e quer deixar isso bem claro para seus leitores.

Quanto ao formato, uso de lentes e planos escolhidos há uma homogeneidade muito grande. É interessante notar que, como já ocorrera com as matérias do fim do governo JK, não há mais a publicação de fotos quadradas (quadro 60), o que pode indicar que a forma retangular, introduzida pelas câmeras 35 mm já tenha sido perfeitamente absorvida na cultura visual dos editores das revistas.

Já a lente e o plano escolhidos são resultado da liturgia da solenidade, em que as escolhas ficam bastante reduzidas. Mas quando as fotos são do exterior do Congresso, onde

há um sem número de opções, acontece uma interessante padronização, já observada nas edições da inauguração de Brasília. A semelhança nas fotos publicadas pode ser resultado de um condicionamento profissional do fotógrafo mas também pode ser fruto de um padrão editorial estabelecido comum às revista. Ou seja, se algum fotógrafo produziu uma imagem diferenciada, ela não foi usada na edição.

A angulação e ponto de vista variam mais. A maioria das fotos de *Manchete* tem o ângulo normal e ponto de vista frontal, enquanto *O Cruzeiro* é mais diversificado (quadros 63 e 64). Esta é mais uma indicação de que os fotógrafos de *O Cruzeiro* têm mais liberdade formal, sendo inclusive incentivados pela revista a serem mais audaciosos.

A profundidade de campo, o grão, a natureza da luz, o fundo e o contraste também apresentam resultados semelhantes (quadros 65 a 69). As linhas de força exploradas nas fotografias de *Manchete* são na sua maioria diagonais, em função da faixa presidencial e das fotos que mostram a arquitetura da cidade. Já em *O Cruzeiro* há proporcionalidade deste tipo com as linhas verticais. (quadro).

As galerias de retratos do Gabinete Ministerial faz crescer o número de fotografias de pequeno formato. Como *Manchete* dá um currículo resumido de cada um dos ministros ao lado de sua fotografia, estas não foram computadas no item predomínio fotografia – texto, pois iriam mascarar o resultado, dando a impressão de que esta revista publica muito mais texto que a concorrente. A edição de *Manchete* é totalmente favorável à fotografia, enquanto *O Cruzeiro* vai se dedicar longamente a descrever a solenidade e analisar a conjuntura, coerente com sua posição política explícita. A economia de palavras adotada por *Manchete* indica uma posição cautelosa, à espera de uma maior definição nos rumos que o país irá tomar (quadros 73 a 76). Assim, esta revista vai usar a legenda para suprir a deficiência de texto havendo, portanto, mais legendas ampliadoras e comentário, enquanto para *O Cruzeiro* é suficiente a foto-legenda e algum comentário. Já o grande número de legendas de identificação é mais uma vez resultado das fotos do Ministério (quadro 78).

Desta vez *Manchete* identifica o autor das fotos de capa ao lado da fotografia dos tocadores de tuba (esta sem crédito) com o texto: Nossa capa: Presidente João Goulart e Primeiro-Ministro Tancredo Neves. Em cima: o nôvo Presidente recebe das mãos do Deputado Ranieri Mazzili a faixa presidencial (Fotos de Gervásio Batista). As fotos da matéria também são assinadas: "Fotos Gervásio Batista e Jader Neves" e pela primeira vez nas matérias analisadas a revista não dá o crédito para o autor do texto.

O Cruzeiro que tradicionalmente identifica o autor da foto de capa traz publica junto ao sumário: "Saindo de uma crise que durou doze dias, o Brasil comemorou o 7 de setembro com Presidente nôvo e sob nôvo sistema, o Parlamentarismo. A foto, de Indalécio Wanderley, mostra o Presidente João Goulart, na hora de sua posse, perante o Parlamento Nacional." Ao lado desta apresentação uma foto pequena e em preto e branco de onde foi recortada a imagem de Goulart que está na capa. A matéria também é assinada como de costume: "Texto de Ubiratan de Lemos – Fotos de Jean Solari, Rubens Américo e Walter Luiz" embaixo do texto de abertura.

pelo cansaço e pelas emoções do comício. Vestiu o pijama
e declarou à mulher: "Estou pregado!". E dormiu.

O fim de março se aproximava. A última semana do mês seria de recesso: a
Páscoa cairia no dia 29. A partir do dia 25, quarta-feira santa, o país
pararia – e a crise também. O santificado hiato faria bem a todos. [...]

Na Barra da Tijuca, a equipe dirigida por Glauber Rocha tomava as últimas

cenas de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", – mar virando sertão, sertão

virando mar. Brigitte Bardot passeava pelas praias de Búzios. Os grupinhos

de jovens, que começavam a assumir uma outra espécie de poder, ouviam o

mais espantoso fenômeno musical da época: Os Beatles, uns rapazes de

Ao Laranjeiras, João Goulart chegou esbodegado

## O COMEÇO DO FIM:

O "santificado hiato" não acontece. No dia 30, depois da Marcha da Família com Deus pela Liberdade de São Paulo e da Revolta dos Marinheiros no Rio, João Goulart comparece a uma reunião de sargentos de todas as armas no Automó vel Clube do Brasil, na Rua do Passeio, e profere um longo e veemente discurso, considerado a gota d'água, a senha para que os golpistas entrem em ação.

Os acontecimentos que precedem o golpe militar começam a ser publicados nas edições de 10 de abril de *O Cruzeiro* e 11 de abril de *Manchete*.

A 10 de abril de 1964, chega às bancas *O Cruzeiro* Extra – Edição Histórica da Revolução" com 64 páginas. Na capa, o sorridente governador mineiro Magalhães Pinto é beijado pela nora. Nas duas primeiras páginas, uma delas a contracapa, a prisão do governador pernambucano Miguel Arraes, junto com o expediente e o sumário. A seguir mais duas para David Nasser, com a manchete "Saber Ganhar" e a foto do articulista exibindo sua coleção de armas de fogo. A primeira matéria, de quatro páginas, é "Fala aos sargentos: princípio do fim", com sete fotos do discurso de Jango no Automóvel Clube. As duas páginas seguintes trazem um longo texto intitulado "Por Que Jango Caiu" e uma foto do ex-presidente com a legenda:

O Presidente João Goulart escolheu o caminho. Trocou o mandato por uma liderança revolucionária e esquerdista. Aqui aparece com D. Maria Tereza e os Srs. Darcy Ribeiro e Oswaldo Pacheco, êste, líder do CGT, no

-

<sup>116</sup> CONY, op. cit.

comício de 13 de março, o início do processo de sua queda.

A matéria seguinte tem seis páginas e o título: "Magalhães, o herói da revolução". Seguem dez páginas de "São Paulo em Guerra pela Liberdade", mais dez com "A Batalha da Guanabara" e seis sobre a tomada do Forte de Copacabana, "Os 40 do Forte".



Fig. 39 - Capa de O Cruzeiro Extra

As páginas 44 e 45 trazem os depoimentos de Magalhães Pinto, Adhemar de Barros, Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek "sôbre a vitória da revolução".

Há ainda uma reportagem fotográfica sobre o encontro das tropas do I e II Exércitos e outra acompanhando a marcha das tropas de Minas Gerais rumo à Guanabara. A revista fecha com cinco páginas dedicadas à Marcha da Família com Deus pela Liberdade na Guanabara.

Manchete em seu número 625, de 11/4/1964, publica as fotos da reunião do Automóvel Clube e da reunião de desagravo no Clube Naval junto a um extenso balanço da crise. "Jango – sete dias em março" ocupa as páginas quatro a sete com continuação do texto na página nove da edição de 11 de abril de 1964. Na mesma revista, cuja capa é a fotografia de "Annik, um dos mais famosos manequins de São Paulo", feita por Zygmunt Haar, há a chamada para a "Sensacional Reportagem Fotográfica – O Drama da Marinha", "A Prodigiosa Indústria da Guanabara" e "O Adeus de Brigitte" Bardot ao Brasil.

Mas a reportagem do discurso no Automóvel Clube não tem chamada de capa nem está no sumário, o que indica que foi impresso depois destes. O texto da reportagem comenta a crise da Marinha, mas ainda não noticia a deposição do presidente, o que evidencia que foi rodada antes do desfecho da crise.

Com mesma numeração, 625, mas sem data, foi publicada *Manchete Extra – as fotos da revolução*, com capa amarela e a fotografia em preto e branco do Governador da Guanabara, Carlos Lacerda, sorrindo em meio à multidão. Há um caderno de oito páginas sem numeração que aparentemente foi encartado numa edição já pronta. Na primeira página (sem número), Jango deixa o Rio, nas segunda e terceira Adhemar de Barros, Magalhães Pinto, Castelo Branco, general Olímpio Mourão e general Luis Guedes. Nas seguintes o palácio Guanabara e por fim o povo nas ruas de Copacabana. A partir daí começa a numeração regular da revista, com a reportagem "Deus, Família e Liberdade" na página quatro.

Há ainda uma terceira revista *Manchete Edição Histórica*, com data de abril de 1964, que traz na capa a foto colorida de Carlos Lacerda sendo carregado sorridente. Afora a primeira capa e as páginas não numeradas da edição citada acima, todo o resto das duas revistas é idêntico. A única indicação de que esta edição é posterior ao "Extra" é a foto de "Conversa com o Leitor" onde, em meio à multidão, um popular exibe a edição da capa amarela com a legenda: "... E êste número também será guardado pelos leitores como um documento histórico".

As matérias comuns a ambas revistas são, portanto: dez páginas, sendo cinco coloridas, da "Marcha da Família com Deus pela Liberdade" no Rio, seis de "A Noite em que o Governo Mudou", quatro de "o Dia D – Guerra e Paz no Vale do Paraíba", duas do Marechal Kruel com o General Morais Âncora em Resende, mais duas com entrevistas dos Generais Mourão e Peri Beviláqua. Seguem-se quatro páginas dedicadas à liderança mineira no golpe, seis para o movimento golpista em São Paulo e seis para a Guanabara. A revista encerra com três páginas coloridas com retratos de página inteira de cada um dos supostos grandes vencedores: Ranieri Mazzili, Magalhães Pinto e Adhemar de Barros.







Fig. 40, 41 e 42 - Capas de Manchete 625, Manchete Edição Histórica

As matérias sobre a deposição do presidente João Goulart foram escolhidas de uma revista *O Cruzeiro* e de duas das edições de *Manchete* citadas. O discurso de Goulart aos sargentos no Automóvel Clube de *Manchete* 625 – 11/4/1960 e de *O Cruzeiro* Extra. O movimento em São Paulo e a Marcha da Família com Deus pela Liberdade na Guanabara do mesmo *O Cruzeiro* Extra e de *Manchete* Edição Histórica – 11/4/1960.

# A GOTA D'ÁGUA:

A matéria "Fala aos Sargentos: o Princípio do Fim" épublicada em *O Cruzeiro* após a derrubada de Jango, enquanto *Manchete* a publica numa edição comum, antes do desfecho da crise. Assim, a primeira revista dedica todas as oito fotos da matéria ao discurso do dia 30 de março, enquanto *Manchete* enxerta uma fotografia da reunião de desagravo promovida no Clube Naval entre duas outras do Automóvel Clube. Acima da foto do Clube Naval uma outra com Jango cercado de militares que lhe prestam continência e embaixo uma do Cabo Anselmo <sup>117</sup> cumprimentando o Ministro da Marinha, Almirante Paulo Mário da Cunha Rodrigues.

Enquanto *Manchete* dedica um longo texto descrevendo e analisando os "Sete Dias em Março", *O Cruzeiro* é bem mais econômico limitando-se a apontar os pontos de radicalismo do discurso do presidente deposto, "o mais violento de sua carreira" e "a exaltação do ambiente, carregada ainda mais pela presença de agitadores comunistas [...]." O texto diz ainda que:

Os chefes militares avaliaram a repercussão de uma reunião como essa, em que a hierarquia cedeu lugar a uma indisciplinada confraternização, e decidiram deflagrar a revolta. O discurso de Jango fôra o último pronunciado como Presidente.

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> José Anselmo dos Santos, o Cabo Anselmo, era uma liderança dos marinheiros. Depois de ser preso em 1971 se torna agente infiltrado no movimento clandestino VPR, delatando e levando à prisão diversos companheiros.

Apesar de editadas em momentos diferentes, as duas reportagens guardam notáveis semelhanças. Na foto que abre as duas matérias, de João Rodrigues em *O Cruzeiro* e sem crédito em *Manchete* (quadro 103), Goulart tem a mesma expressão facial enquanto discursa. É evidentemente a opção editorial, uma vez que nas duas revistas existem fotografias de Jango com expressão mais serena e inclusive rindo em *O Cruzeiro*.



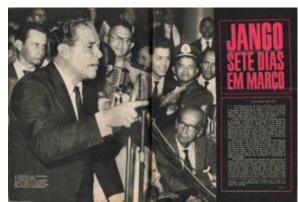


Fig 43 e 44 - Discurso no Automóvel Clube em O Cruzeiro e em Manchete

Pela própria natureza da situação, a totalidade das fotos retrata homens adultos, mas mesmo sendo uma reunião de militares de baixa patente não aparecem pessoas não brancas. As fotografias são, nas duas revistas, quase que igualmente divididas em classe alta (Jango, Ministros e, em *Manchete*, também o Clube Militar) e classes variadas, ou seja, as autoridades com os sargentos (quadros 80 a 85).

Como *O Cruzeiro* traz o dobro de fotos de *Manchete*, há uma variação maior de formato e no uso das lentes na primeira revista. Já nos planos e suas angulações ambas diversificam, sendo que o maior número de fotos de plano fechado em *O Cruzeiro* deve-se mais uma vez à publicação da seqüência fotográfica, neste caso de três fotos do discurso de Goulart (quadros 86 a 89). É esta seqüência também responsável pelo maior número de fotos do Presidente sozinho nesta revista (quadro 81).

A qualidade gráfica de *Manchete* continua superior, como pode ser comprovado pela natureza do grão (quadro 92). A preocupação com a boa impressão deve ser a responsável pelo uso do flash em todas as fotos de *Manchete*, enquanto a outra revista arrisca a luz natural nos closes de Jango. É também uma confirmação de que a escola avessa ao uso de flash é cada vez mais dominante em *O Cruzeiro*. Mas mesmo com a utilização de iluminação artificial, o contraste em *Manchete* é mais uniforme, resultado de uma utilização correta deste

acessório e da capacidade da gráfica de regular a impressão de fotos mais duras (quadros 93 a 95).

Mais uma vez há predominância de linhas de força verticais em *Manchete*, mas a natureza da solenidade implica em mais fotos estáticas nas duas revistas.

É importante observar que como se trata de uma matéria isolada e não o conjunto da revista, o pequeno número de imagens tabuladas interfere no resultado. Novamente a sequência de apenas três fotos de Jango faz com que o número de fotografias pequenas seja muito maior em *O Cruzeiro* (quadros 96 a 99).

No quesito autoria *Manchete* volta a atravessar abrindo o texto de "Jango – Sete Dias em Março" com "escreve Murilo Melo Filho" e nenhuma referência ao autor das fotos. Já em "Fala aos Sargentos: Princípio do Fim" de *O Cruzeiro*, logo abaixo do título vêm os créditos "texto de Glauco Carneiro – Fotos de João Rodrigues."

#### EM NOME DE DEUS, DA FAMÍLIA E DO ANTICOMUNISMO:

A Marcha da Família com Deus pela Liberdade é realizada no Rio quando as forças de direita já estavam certas da vitória. Ao contrário de São Paulo, onde ocorre antes do golpe, na Guanabara a enorme manifestação organizada pela "Campanha da Mulher pela Democracia" vai às ruas para comemorar a derrubada de Goulart e de suas reformas. Para *O Cruzeiro*:

Nunca houve manifestação igual. Nunca houve determinação igual. Jamais se viu tanta gente nas ruas do Rio, de tôdas as profissões, de todos os credos religiosos, de tôdas as categorias sociais, irmanada nos mesmos propósitos: defender a família, os princípios cristãos do nosso povo, a liberdade do Brasil. Liberdade que havia sido conquistada algumas horas antes por uma revolução democrática e popular. Um milhão de pessoas comemorou, então, a vitória da causa brasileira.

A revista abre a matéria com uma foto que enquadra os rostos da multidão e com uma boa profundidade de campo, tornando possível o discernimento das fisionomias até uma grande distância. Ainda na primeira página há uma pequena foto do discurso de "D. Amélia

Bastos, organizadora da Marcha". É clara a intenção da revista de enfatizar o caráter plural e popular da manifestação.



Fig. 45 - Marcha na Guanabara em O Cruzeiro Extra

*Manchete*, apesar das muitas fotos de multidão, não enxerga na pluralidade dos manifestantes o ator a ser privilegiado. A revista vai reforçar uma postura que já esboçara no número anterior, quando publica oito páginas (51 a 58) na sua parte central com fotografias coloridas de cada um dos 15 Marechais da República com um texto que é quase um alerta ao leitor para a existência e a importância dos mais altos oficiais da república:

A República foi proclamada por um marechal e governada por quatro dêles (Deodoro, Floriano, Hermes e Dutra), os quais preencheram um período de catorze anos. Período que seria de quase um quarto de século se tivessem vingado as duas candidaturas militares mais recentes (Juarez Távora e Teixeira Lott). Isso demonstra, por si só, que os marechais são figuras de projeção não apenas no meios militar, mas nos altos círculos políticos, dos quais partem frequentes apelos ao patriotismo [...].

Para esta revista são os militares que merecem destaque. Este investimento na boa convivência com as Forças Armadas será, durante a ditadura militar, bastante lucrativo para a empresa, mas já fica claro no texto de abertura desta matéria:

A "Marcha da Família com Deus pela Liberdade" transformou-se, no Rio, numa verdadeira homenagem às fôrças armadas, ao ser anunciada a presença do General Olímpio Mourão Filho, de destacada atuação nos recentes acontecimentos. Também compareceram os Marechais Dutra, Magessi, Mendes de Morais e Segadas Viana. A incalculável multidão concentrou-se ao lado da Candelária, com imagens, terços, bandeiras e cartazes anticomunistas. E dali deslocou-se para a Esplanada do Castelo, onde renovou a impressionante demonstração de fé católica e de confiança no Brasil.



Fig. 46 - Abertura da Marcha da Família com Deus pela Liberdade em *Manchete* Edição Histórica

A abertura da matéria, também em duas páginas, tem duas fotos. A maior, tirada do alto, das imediações da Candelária tomada por manifestantes e a segunda, de quase meia página, do Marechal Dutra acenando emoldurado pela bandeira do Brasil. Não é possível ver o rosto das pessoas, pequenas e distantes que, juntamente com a chuva de papel picado, são apenas parte da textura da imagem.

O Cruzeiro vai dar oito fotos, todas em preto e branco, de José Belém (que também assina o texto), Geraldo Viola, João Fontes e Hélio Passos. A matéria *Manchete*, bem mais ampla, tem 21 fotos, sete delas coloridas, mas não há crédito nem para os fotógrafos nem para o texto (quadros 124 e 130).

Pela primeira vez, nas matérias analisadas neste trabalho, o predomínio não é masculino. Mas a maioria feminina, por pequena margem, acontece apenas em *Manchete*, empatando com o gênero masculino em *O Cruzeiro* e perdendo, nas duas, para "ambos os sexos". Apesar da forte presença de mulheres, elas devem ter deixado seus filhos em casa, já que não se vê nenhuma criança. Quanto à cor da pele, não existem não brancos em destaque, e mesmo nas fotos de multidão (quando o item é classificado como "variadas"), é muito raro se observar um negro. Quando ocorre é em geral mulher, o que leva a supor, inclusive pelo vestuário, que sejam empregadas domésticas acompanhando suas patroas. O que as fotos mostram é que esta foi uma manifestação de pessoas da classe alta (as senhoras da sociedade que a organizaram), engrossada pela classe média, a esta altura totalmente convencida de que o inimigo comunista havia sido derrotado pela democracia. Como *Manchete* tem mais fotos de multidão, a matéria tem um número maior de fotos de populares, dando menos destaque às organizadoras do evento e às autoridades que compareceram que *O Cruzeiro*. É também o menor número de imagens do povo que dá a *O Cruzeiro* mais fotos com equilíbrio estático (quadros 106 a 111 e 123).

Uma grande diferença entre os dois semanários se dá na forma de apresentar a Marcha. O Cruzeiro publica a matéria nas cinco páginas finais da revista enquanto Manchete lhe dedica as dez primeiras, investe em grandes fotos coloridas e numa cobertura bem mais completa que inclui fotos noturnas, inclusive a cores.

Em *Manchete* uma pequena incidência de fotos quadradas, o que já não ocorre em *O Cruzeiro* que, embora não obedeça fielmente a proporção do regativo 35 mm, parece ter adotado definitivamente o formato retangular. O uso das objetivas e os planos e suas angulações não variam muito entre uma revista e outra. Apenas no ponto de vista há uma diferença significativa, com *Manchete* insistindo no frontal (quadros 112 a 116).

Mesmo sem fotos noturnas, a profundidade de campo reduzida em *O Cruzeiro* é maior que em *Manchete*, mas esta apresenta mais imagens de grão grosso. A iluminação artificial, não é usada em *O Cruzeiro*, mas responde por mais da metade das fotos de *Manchete* que também apresenta uma ligeira superioridade de fotos mais contrastadas. (quadros 117 a 121 e 125).

Como estas edições são comemorativas da vitória do golpe, nenhuma das duas revistas se propõe a maiores explicações ou análises da conjuntura, sendo as imagens absolutamente predominantes. *O Cruzeiro* vai explorar menos as legendas comentário, priorizando a identificação enquanto *Manchete*, vendo afastado o perigo da permanência ou mesmo do

retorno de Jango, abandona a pretensão à neutralidade que demonstrara na matéria do discurso no Automóvel Clube e investe em comentários favoráveis ao golpe (quadros 129 e 131).

"Um Milhão Marcha com Deus na Vitória" é assinada na primeira página com "texto: José Belém – Fotos: José Belém, Geraldo Viola, João Fontes e Hélio Passos." Quase todas as outras matérias de *O Cruzeiro* têm o autor das fotografias identificado e a maioria dá o crédito para o texto. Apenas uma, que será comentada a seguir, tem o crédito genérico. A capa também é creditada, na página três, para José Nicolau.

*Manchete*, também na página três, dá "Nossa Capa: Carlos Lacerda, governador da Guanabara, um dos líderes da revolução vitoriosa." Não há nenhuma menção ao autor. Ao lado a foto da multidão com um homem mostrando a edição *Manchete* Extra de capa amarela e a legenda: "... E êste número também será guardado pelos leitores como um documento histórico. – Justino Martins." A revista põe a assinatura do diretor numa legenda e não dá crédito nem para esta foto nem mesmo para a capa.

Mas a revista lista ao lado da foto os jornalistas que participaram da edição:

As reportagens dêste número foram realizadas por: Fernando Pinto, Ney Bianchi, José Maria Prado, Manoel Higino dos Santos, Luís Carlos Sarmento, Murilo Melo Filho, Jáder Neves, Nicolau Drei, Juarez Conrado, Flávio Costa, Gervásio Batista, Gil Pinheiro, Armando Bernardes, João Brankovan, Sérgio Jorge, Zygmunt Haar, Sérgio Alberto, Tito Rosemberg, Domingos Cavalcanti, José Campos, Hélio Santos, Antônio Trindade, Aldyr Tavares, Juvenil de Sousa, Odacir Soares, Alberto Jacob, Victor Gomes, Francisco Sérgio Ruas, Matulevicius, Fernando Cascudo e Lausimar Laus.

Se na edição da Inauguração de Brasília os nomes eram ordenados de acordo com sua importância para a revista, esta listagem não aparenta ter nenhum critério. Não está em ordem alfabética nem de função. Repórteres de prestígio como Murilo Melo Filho estão abaixo de outros não tão conhecidos, os nomes dos jornalistas das sucursais e da sede estão misturados a outros que sequer consta m do expediente.

Mas a revista se satisfaz com esta identificação e só assina duas reportagens. Da página 14 a19 "A Noite em Que o Governo Mudou" onde "Murilo Melo Filho analisa a nova

conjuntura política" e tem doze fotos de Jáder Neves (ambos da sucursal de Brasília), e a entrevista do General Olimpio Mourão Filho a Lausimar Laus na página 26 e 27, com uma foto sem crédito.

### O DIA QUE ESTUDANTES DE GRAVATA APLAUDIRAM MILITARES GOLPISTAS:

Embora os personagens considerados vitoriosos pelas revistas logo após a derrubada de Goulart tenham sido o governador carioca Carlos Lacerda e o mineiro Magalhães Pinto, São Paulo vai ter como destaque a manifestação dos estudantes de direita da Universidade Mackenzie e a atuação do Governador Adhemar de Barros e do Comandante do II Exército, Amaury Kruel.

*O Cruzeiro* traz uma ampla cobertura de oito páginas com treze fotos, inclusive noturnas, assinadas pelo "'bureau' de 'O Cruzeiro' em São Paulo" onde retrata a passeata dos estudantes do Mackenzie, as tropas nas ruas da cidade, o cerco à Companhia Telefônica e as comemorações pela deposição de Jango.



Fig. 47 - Primeiras páginas de Manchete da passeata São Paulo

Manchete vem com seis páginas de reportagem, sendo a maioria das oito fotos da passeata e das ruas cobertas de papel picado, o que dá um tom festivo à matéria, bastante diferente da dramaticidade das páginas da revista concorrente. A foto de página dupla escolhida para abrir a matéria "São Paulo na hora da Vitória" os

Estudantes da Universidade Mackenzie, empunhando bandeiras do Brasil, de São Paulo e da sua faculdade, atravessaram o centro da cidade em ruidosa passeata, rumo à sede do 2 Exército, onde aplaudiram os soldados de prontidão.

Mas os soldados não aparecem em *Manchete*, havendo apenas uma pequena foto de policiais interditando uma rua com uma barricada. Populares também não são centrais para a matéria que traz apenas transeuntes em fotos que objetivam mostrar as ruas cobertas de papel picado. Não há nenhuma imagem de comemoração popular e, afora os estudantes, as pessoas parecem completamente alheias à situação. Também não aparecem autoridades na revista .

O Cruzeiro, de outra forma, mostrará "São Paulo em Guerra pela Liberdade" e já na abertura da reportagem vai trazer uma foto de enfrentamento entre os estudantes de direita e os militares do II Exército (antes que ficasse esclarecido que ambos tinham objetivos semelhantes). As outras duas fotografias são dos mesmos estudantes na "comemoração da 'renúncia' de Jango".



Fig. 47 - Primei ras duas páginas da passeata em São Paulo

A maior parte das fotografias da revista é de policiais e militares e, além dos estudantes, traz também a comemoração de populares e "o governador Adhemar de Barros (que) só descansou quando viu vitoriosa a caus a que havia tornado sua." (quadro 134)

Mais uma vez a totalidade das fotos é de adultos. A maior parte em *O Cruzeiro* é de homens, as mulheres aparecendo apenas numa foto de comemoração no alto de um edifício, ao longe. É esta foto que fecha, em tom apoteótico, a fotorreportagem da revista, com a legenda:

O Paulista sabia o que queria quando apoiou, integralmente, a campanha de volta à Democracia lançada pelo Governador Adhemar de Barros. Por isso, na hora em que a notícia da vitória foi dada, o povo de São Paulo rebentou no mais puro entusiasmo democrático.



Fig. 48 - Comemoração em São Paulo - *O Cruzeiro* Extra

Em *Manchete* este entusiasmo só é visto nos estudantes, todos homens. As mulheres retratadas não estão nem nas manifestações nem nas comemorações. Apenas passam pelas ruas e mais uma vez ao longe. É nestas fotos que, também casualmente, aparecem os únicos negros das duas matérias. (quadros 135 a 137)

A maior abrangência da reportagem de *O Cruzeiro*, com fotos de policiais e manobras militares, faz com que haja mais pessoas de classe baixa, que não aparecem em *Manchete*, a não ser nas "classes variadas" e, novamente, graças às fotos de rua (quadro 138).

O Cruzeiro vai dar ainda duas fotos do cerco à Companhia Telefônica Brasileira, as únicas que fazem referência à resistência ao golpe nas duas revistas. A primeira mostra homens armados, de costas e perfil, identificados como policiais civis. Os cartazes no fundo da fotografia não dão nenhuma indicação de que o local é realmente a CTB. A outra, ocupando uma página e meia, é identificada como a Polícia do Exército chegando ao local que, novamente, não aparece na fotografia. O texto que vem abaixo da legenda identificativa afirma:

A Companhia Telefônica Brasileira foi ponto de uma pequena guerra particular. Trinta e dois homens estavam lá dentro. Os policiais se dispõem a invadir o prédio. Quando o conseguem, Nelson Gatto, a quem procuravam, tinha desaparecido. Antes, porém, houve isolamento da área, pedidos de jornalistas aos policiais superarmados em favor de Nelson Gatto, que é também jornalista, e tudo acabou sem que um tiro sequer fôsse disparado. A CTB foi dominada.



Fig. 49 - Páginas 20 e 21 O Cruzeiro - cerco à CTB

O texto não explica o que os 32 homens faziam na CTB, se interferiam de alguma forma nas comunicações telefônicas ou se apenas lá se encastelaram. Deste modo também não é possível saber se a "pequena guerra particular" mereceu da revista o destaque de duas páginas por sua importância na vitória das forças da reação ou é simple smente uma deferência ao corporativismo dos jornalistas com seu colega Nelson Gatto. Ademais, não há explicação para o que o jornalista Gatto fazia junto aos telefônicos (que se supõe fossem os ocupantes) nem como sumiu com tão felina habilidade.

O movimento paulista terá em *O Cruzeiro* um investimento semelhante ao de *Manchete* na Marcha da Família com Deus pela Liberdade no Rio de Janeiro, por razões bastante claras. Os Diários Associados são donos de um prédio na rua Sete de Abril onde funcionam os órgãos do conglomerado em São Paulo, como O Diário da Noite, a TV Tupi, além do "bureau" de *O Cruzeiro*. Chateaubriand também mantém uma residência na cidade e é lá que ele decide instalar seu Museu, que inicialmente funciona na sede dos Associados e depois ganha instalações próprias, o MASP. A estrutura é, portanto, quase tão complexa quanto a do Rio, o que permite o excelente acompanhamento da crise pela equipe da bem montada sucursal. Além disso, esta estrutura é resultado de uma intenção empresarial de

privile giar São Paulo, sendo natural brindar seus moradores com uma ampla e completa cobertura de sua participação na deposição de Goulart.

Já a Gráficos Bloch é uma empresa assentada no Rio de Janeiro, onde tem seu parque gráfico e edita as suas revistas. O grande investimento da empresa fora da Guanabara é em Brasília, como já foi visto, onde *Manchete* funcionou como cabeça-de-ponte na ocupação do espaço editorial e político na nova capital federal. É suficiente recordar a cobertura da posse de Jango, quando a revista dedica um espaço especial à cidade. Além disso, a estrutura de *Manchete* na capital paulista não é comparável à da concorrente, o que se reflete no resultado publicado nas suas páginas.

Se existem diferenças na abordagem e no volume das informações, quanto à forma as revistas continuam sem apresentar diferenças muito significativas e, quando isso ocorre, é em geral em função do conteúdo. Por publicar uma fotorreportagem menos completa *Manchete* utiliza legendas ampliadoras para suprir suas deficiências.

O formato quadrado continua em desuso. A utilização das lentes é semelhante, assim como a escolha do ponto de vista (quadros 139,140 e 143). A maior variação dos planos e angulações em *O Cruzeiro* deve-se ao maior elenco de fotografias, o que permite variar mais nas escolhas. Já a variação da profundidade de campo e do grão se devem ao número desigual de fotografias nas revistas, ao maior apuro gráfico de *Manchete* e ao fato de só *O Cruzeiro*, neste caso, publicar fotos noturnas (quadros 144 a 148).

Nas escolhas editoriais é mantido o padrão de um maior número de fotografias menores em *O Cruzeiro* e o desprezo de *Manchete* pelo crédito. Neste caso particular *O Cruzeiro* também não dá o nome dos profissionais, atendo-se ao genérico "bureau" (quadros 152 e 156).

No laboratório de Antonino, coberto de películas e provas, Bice surgia de todos os fotogramas, como na retícula de uma colméia surgem milhares de abelhas que são sempre a mesma abelha; Bice em todas as atitudes, ângulos, maneiras. Bice posando ou colhida à revelia, uma identidade esmigalhada numa poeira de imagens. 118

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. IN: Os Amores Difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 62

### A IDENTIDADE DA NAÇÃO

A consolidação da sociedade urbano-industrial no Brasil se dá na década de 1940. É quando se inicia a formação de uma sociedade de massa, com todas as consequentes mudanças na estrutura social e econômica. A modernização experimentada após a II Guerra, o crescimento da industrialização e da urbanização, a redefinição das estruturas sociais e o aumento populacional têm um reflexo direto e imediato na estruturação editorial e comercial dos meios de comunicação que para atender a esta nova sociedade têm que buscar se tornar veículos mais abrangentes.

É neste período que O Cruzeiro se firma como a grande revista nacional. Em 1948 sua tiragem é de 300 mil exemplares, chegando a 550 mil em 1952 nas edições que noticiam a morte do cantor Francisco Alves, que a revista explora em uma série de reportagens. Este número é mais impressionante levando em consideração que dos 52 milhões de habitantes do país na época, quinze milhões eram analfabetos, segundo Censo de 1950 do IBGE. 119. Quando Vargas se suicida, a revista atinge 720 mil exemplares vendidos em banca e, segundo Fernando Morais permanece neste patamar "por muitos meses, uma regularidade cujo recorde jamais seria quebrado na imprensa brasileira por qualquer outra publicação do gênero". 120

Uma pesquisa do Ibope, também de 1950, traça o perfil da família leitora da revista, que tem em média cinco pessoas, sendo um homem, uma mulher, duas crianças, uma com mais e outra com menos de dez anos além da empregada doméstica. 121 Assim, no início da década de 1950 O Cruzeiro atinge quase 3 milhões de pessoas, de variadas idades, gêneros e classes sociais, ou seja, mais de 5% da população brasileira tem acesso regular à revis ta.

Sua abrangência é ainda maior devido ao precário alcance nacional dos outros meios, especialmente na veiculação da imagem da notícia. Em 1952, com seus 550 mil exemplares, O Cruzeiro tinha quase dez vezes mais leitores do que a soma dos telespectadores das duas estações de televisão de Chatô. 122

Chateaubriand conseguira o que planejara para a revista desde o início: alcançar todo o país e o mais variado tipo de leitores. A fórmula da "revista da família brasileira" que é a

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Anuário Estatístico do Brasil 1953 – Nota Prévia.

<sup>120</sup> MORAIS, op. cit. p. 558

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas:* a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/FAPESP, 2001. p. 13 <sup>122</sup> MORAIS, op. cit. p. 536

abrangência dos temas e a valorização da imagem, se torna padrão para as outras revistas sediadas na capital do país. Outro fenômeno são as revistas regionais, como por exemplo a gaúcha *Revista do Globo*, editada entre 1929 e 1967, que mesmo com a circulação restrita à região sul, tem uma orientação editorial abrangente e uma qualidade gráfica e jornalística que se equipara às revistas do sudeste. <sup>123</sup>

Além da universalidade nos assuntos abordados, a temática ampla e a exploração da imagem, que são os grandes diferenciais das revistas ilustradas em relação aos outros ainda rudimentares meios de comunicação de massa, *O Cruzeiro* tem ainda alcance nacional e a eficiente distribuição. A revista que o ribeirinho amazônico lê é a mesma que chega ao apartamento de frente para o mar de Copacabana. A imagem dos índios arredios que a revista estampa alcança quase simultaneamente os pampas gaúchos e as praias do nordeste. É esse leitor tão múltiplo que as revistas ilustradas buscam, com maior ou menor intensidade, atingir.

Da mesma forma que a concorrência tenta se equiparar a *O Cruzeiro*, os donos de empresas de comunicação também perseguem o sucesso de Chateaubriand. Estes empresários em geral controlam várias empresas do ramo como jornais, revistas, rádios e, mais tarde, televisões, que são usados como esteio para políticos e empresários garantir seu lugar no jogo de poder, servindo ora como palanque, ora como arena. Exceção à regra é, durante muito tempo, Adolpho Bloch, revisteiro por excelência que vê seu império naufragar quando investe na aventura da "rotativa sem papel", a TV Manchete.

Mas nos anos 1940, o grande império é de Chateaubriand e a jóia da coroa é *O Cruzeiro*.

Este é um momento de fundamental importância na construção da memória sobre a qual irá se basear a identidade da "comunidade política imaginada" que é a nação, na definição de Benedict Anderson<sup>124</sup>. Após a Segunda Guerra Mundial, em várias partes do mundo, comunidades buscam agrupar-se, reivindicando para si o estatuto de nação, e no Brasil agudiza-se o movimento em direção à demarcação dos limites da comunidade nacional, das fronteiras dentro das quais há de se exercer sua soberania.

Para Pierre Bordieu o ato jurídico de delimitação das fronteiras não é apenas produto mas também produz a diferença cultural. <sup>125</sup> Num país de dimensões continentais como o Brasil, num momento em que os meios de transporte e de comunicação se encontram num estágio primitivo, é fundamental esta demarcação para que a nação se consolide. Para isso há

<sup>125</sup> BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Difel p. 115

<sup>123</sup> Sobre a Revista do Globo consultar http://www.ipct.pucrs.br/letras

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. São Paulo : Ática. 1989. p.

que se criar um repertório comum, uma memória comum. Como explica Michael Polak "manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência". <sup>126</sup>

Além disso tais referências têm que se contrapor às de outros grupos. É preciso demarcar as diferenças, já que como acentua Françoise Zonabend <sup>127</sup> a memória coletiva aparece como discurso da alteridade, ou seja, uma história comum não partilhada com outras comunidades, que dá ao grupo sua identidade.

John Gillis <sup>128</sup> afirma que uma característica da memória nacional é ser compartilhada por pessoas que nunca se viram e jamais ouviram falar um do outro, sendo particular a cada um e também da coletividade, já que é a construção da sua história comum. Para costurar estas particularidades e formar uma coletividade, os meios de comunicação têm um papel fundamental, que cresce com a constituição da sociedade de massas.

Gillis compartilha seu ponto de vista com Anderson quando este aponta o jornal e o romance como as duas formas de imaginar que, surgidas na Europa a partir do século XVIII, permitiram a constituição e consolidação das comunidades nacionais, "por oferecerem os recursos técnicos para "re[a]presentar" a *espécie* de comunidade imaginada que é a nação." 129

Anderson afirma que o fim das antigas certezas no século XVIII vai levar à busca de um novo modo de tornar a vincular fraternidade, poder e tempo de uma "maneira significativa" e caberá ao capitalismo editorial acelerar esta busca, possibilitando a um número cada vez maior de pessoas renovar a forma como pensam sobre si mesmas e sua relação com os outros:

[...] o leitor de jornal, vendo réplicas exatas de seu jornal sendo consumidas por seus vizinhos do metrô, da barbearia ou de sua casa, sente-se permanentemente tranqüilo a respeito de que o mundo imaginado está visivelmente enraizado na vida quotidiana. 130

\_

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de janeiro, vol 2, n. 3, 1989.
 pp. 3 a 15
 POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de janeiro, vol 2, n. 3, 1989.

<sup>127</sup> ZOABEND, Françoise. *La mémoire longue*: Temps et histoires au village. Paris PUF, 1980. p. 310. Apud.

CANDAU, Joel. *Mémoire e Identité*. Paris: PUF, 1998. p. 47.

128 GILLIS, John R. *Commemorations – The politics of National Identity*. 2 ed. Princeton University Press, 1996. p. 7

p. 7 <sup>129</sup> ANDERSON, op. cit. p. 34

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> ibid., p. 44

Ao que o fotógrafo Walter Firmo, referindo-se à época áurea de *O Cruzeiro*, lhe faz eco:

No ônibus ou no lotação ou mesmo nas filas de pessoas saindo do trabalho, a gente via todos com *O Cruzeiro* na mão, esperando a condução e lendo, bebendo aquelas aventuras do José Medeiros, Jean Manzon, Henri Ballot, Arlindo Silva e tantos outros. O sujeito que era escriturário ou bancário, ou militar embarcava naqueles signos da revista e viajava para Madagascar, Beirute ou Nova Iorque, ou mesmo Recife ou São Paulo. Então era um barato. <sup>131</sup>

Aí está a face visível, a imagem da nação sendo construída, estampada nas fotografias das revistas consumidas de norte a sul do país, pelas mais diversas classes sociais, criando um repertório comum, nacional, reforçando a coesão interna, o sentimento de pertencimento, possibilitando a cada brasileiro, de qualquer região do país, uma inédita intimidade com o restante da nação, como comenta Luís Carlos Barreto, também se referindo a *O Cruzeiro*:

Nós éramos uma imagem que chegava no Amazonas, em qualquer lugar, para o sujeito que esperava ver o carnaval do Rio de Janeiro ou a fotografia do gol da Copa do Mundo.

Nós éramos o visual da nação em termos nacionais. 132

Não é sem razão que Barreto usa redundantemente os termos nação e nacional. Este é de fato o projeto da revista, desde a sua fundação. E, se foi abraçado por Vargas, que via na revista um instrumento útil para suas ambições políticas, sua longevidade e influência vão muito além de acordos políticos localizados. Mesmo depois de se afastar de Getúlio, Chateaubriand continua mantendo uma revista que se pretende de padrão internacional, especialmente depois da reforma empreendida por Freddy Chateaubriand e Jean Manzon. *O Cruzeiro Internacional* <sup>133</sup> seria também parte desta estratégia, que buscava conformar internamente e reforçar a identidade cultural brasileira ao divulgá-la fora de nossas fronteiras.

<sup>131</sup> PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro*: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991. P. 25

PEREGRINO. op. cit. p. 27

<sup>133</sup> Edição de O Cruzeiro em castelhano que chegou a vender 300 mil exemplares mas não atraía anunciantes, a ponto de publicar anúncios de produtos de venda exclusiva no Brasil. É constantemente apontada como umas das causas do naufrágio de O Cruzeiro e dos Diários Associados.

Se não tivesse sido lançado num momento em que o Conglomerado Associado já se esfacelava e a corrupção vicejava o resultado talvez tivesse sido outro. De qualquer forma, o estrondoso fracasso do empreendimento internacional não anula a intenção inicial de exercer um imperialismo editorial na América Latina e divulgar o país na Europa e especialmente nos Estados Unidos

Como se viu, o projeto de revista nacional de *O Cruzeiro* é forçosamente abraçado pelas demais revistas ilustradas que buscam encontrar seu espaço no mercado editorial brasileiro e é *Manchete* que tem o maior sucesso na empreitada.

O primeiro número de *Manchete* traz a matéria da morte de Francisco Alves, justamente quando *O Cruzeiro* atinge os 550 mil exemplares. Não é possível saber ao certo se alguma vez superou a tiragem de *O Cruzeiro*, o que é bastante improvável Adolpho Bloch afirma que a edição especial sobre a inauguração de Brasília teve a tiragem de 760 mil exemplares esgotada <sup>134</sup>, superior portanto aos 720 de *O Cruzeiro* no suicídio de Getúlio, mas Dirceu Torres do Nascimento involuntariamente desmente o chefe e aponta a edição extra rodada para receber a chegada da seleção brasileira de futebol campeã da Copa da Suécia em 1958 como o "recorde absoluto da casa" beirando 500 mil exemplares. <sup>135</sup>

Alcançando ou não a revista líder, o fato é que *Manchete* avançou, e não apenas devido a uma estratégia agressiva de ocupação do mercado. Apesar da postura personalista de Adolpho Bloch e da gerência familiar da empresa, a revista cresce justamente no período em que chega ao fim o reinado dos grandes "capitães de indústria" na imprensa. *O Cruzeiro* logo não teria mais no timão o "Velho Capitão" que mesmo antes de ficar tetraplégico já havia doado a 22 empregados 49% de seu império. Não que em algum momento os Associados fossem um modelo de organização e administração mas, com o afastamento de Chatô, interesses pessoais que antes se intimidavam diante da figura do magnata, se apressam para salvar para si um pedacinho do império que ruía. Ou seja, a corrupção que já dilapidava os Associados corre solta.

Entretanto, embora o poder de Assis Chateaubriand viesse decaindo enquanto o de Adolpho Bloch crescia, em momento algum da sua vida o russo conseguiria prestígio pessoal que se equiparasse ao de Chatô, assim como *Manchete* jamais teria a influência e a penetração de *O Cruzeiro*. Mas esses dois homens e suas revistas tiveram uma importância fundamental na formação da identidade brasileira

-

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> BLOCH, op.cit. p. 17

NASCIMENTO, op.cit. p. 11

No momento em que a cultura de massas começa a se formar no Brasil as Revistas Ilustradas vão exercer esse papel na formação da identidade nacional, influenciando a construção de uma memória que é também resultado de uma intensa disputa entre representações conflitantes e esforços de diferentes grupos de fazer da sua própria versão a base da identidade nacional.

A trajetória da revistas ilustradas se dá na mão contrária do observado hoje, em que os meios vão se tornando cada vez mais segmentados o que, segundo Martín-Barbero, nada mais é do que a renovação das tradicionais e estruturais divisões sociais, dando acesso privilegiado à informação a quem está em posição de tomar decisões:

[...] as novas tecnologias de comunicação – informática, fibra ótica, satélite, bancos de dados etc. – estão reforçando a divisão entre a informação e a cultura dirigidas para aqueles que tomam decisões na sociedade, e outro tipo de informação e cultura voltado para o entretenimento das grandes massas. [...] antes, quando tínhamos nada mais que dois ou três canais de televisão, até os mais elevados intelectuais do país precisavam se inteirar de que havia muita gente que gostava de melodrama. Agora os intelectuais, os executivos, o *yuppies* vêem cada um sua televisão. <sup>136</sup>

Nada mais distante disto que *O Cruzeiro* que se auto-intitulava "a revista da família brasileira" e de *Manchete*, que vai permanecer como uma revista de variedades até o fim, mesmo quando a Bloch Editores, se adaptando aos novos tempos de segmentação do mercado editorial, lança títulos como Jóia, Sétimo Céu, Fatos & Fotos, Revista Geográfica Universal, Manchete Rural, Mulher de Hoje, Desfile, Ele Ela, Pais & Filhos e Amiga

O papel das revistas ilustradas em meados do século XX só pode ser comparado ao das televisões abertas nas décadas seguintes. Nestas revistas, como na TV aberta até o começo dos anos 1990, a informação e o entretenimento atingem a todas as classes, gêneros e idades, em todas as partes do país. Em depoimentos de profissionais que atuaram nas revistas neste período, a comparação é recorrente, especialmente de *O Cruzeiro* com a Rede Globo, como observa Flávio Damm:

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> MARTÍN-BARBERO, Jésus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: Sujeito, o lado oculto do receptor. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995. Pp.39-68.

A gente tinha uma importância semelhante (à Rede Globo). Se uma pessoa hoje encontrar um envelope com uma matéria para a TV Globo, vai ligar prá TV [...]. A importância de O Cruzeiro era proporcional à importância da TV Globo nos dias de hoje. 137

Tamanho poder, especialmente no que diz respeito à televisão, vai levar diversos teóricos a se ocuparem do assunto com abordagens que vão desde a denúncia do controle social que os meios exercem sobre as massas, a teoria da dependência entre países periféricos e desenvolvidos até, no outro extremo, a reificação do receptor.

É preocupado em repensar o processo de comunicação que Martín-Barbero <sup>138</sup> repudia o que batizou de modelo mecânico, ou seja, "o modelo em que comunicar é fazer chegar uma informação, um significado já pronto, já construído, de um pólo a outro. Nele a recepção é um ponto de chegada daquilo que já está concluído." Ao receptor só resta reagir aos estímulos enviados pelo emissor, numa concepção surgida ainda no século XIX que acreditava ser a educação a transmissão unilateral de conhecimentos, em que o receptor é apenas um recipiente vazio, um depósito de conhecimentos gerados em outro lugar.

Embora o autor se recuse aceitar esta concepção, segundo ele moralista, que coloca o receptor como uma vítima manipulada pelos meios, é explícita a intenção destes veículos de fazer exatamente isso: educar o leitor, mostrar a ele a verdade a que não teria acesso sem a intermediação da revista. Isso fica claro no editorial da primeira Manchete em 1952, que se propõe a ser "o espelho escrupuloso das suas faces positivas, assim como do mundo trepidante em que vivemos e da hora assombrosa que atravessamos", o de Life em 1936 que oferece ao leitor a chance de "ver e ser instruído" pela revista, e também no primeiro de Cruzeiro ainda em 1928:

> [...] Uma revista é um instrumento de educação e de cultura: onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a belleza, admirá-la; onde se revelar o talento, applaudilo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo. O jornal dá-nos da vida a sua versão realista, no bem e no mal. A revista redu-la á sua

 $<sup>^{137}</sup>$ entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 24/04/2003,  $^{138}$  MARTÍN-BARBERO op. cit. p. 40

expressão educativa e esthetica. O concurso da imagem é nella um elemento preponderante. A cooperação da gravura e do texto concede á revista o privilegio de poder tornar-se obra de politica partidaria Α incongruente numa revista do modelo de Cruzeiro como num tratado de geometria. Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflecte a vida nos seus aspectos edificantes, attraentes e instructivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto.139

O que os proprietários destas revistas afirmam nestes editoriais é que a recepção, o espaço que para Matín-Barbero é de interação, deve estar sob seu controle. Na primeira metade do século XX a relação dos meios com o leitor não era uma via de mão única, contudo a preferencial era do emissor. Não havia nada que se assemelhasse à figura do Ombudsman e mesmo as cartas dos leitores tinham um tratamento muito menos respeitoso que atualmente. David Nasser, por exemplo, gostava de se deixar fotografar ao lado de uma montanha de cartas, que eram colocadas sobre almofadas para aumentar o volume, e podia perfeitamente inventar uma mensagem de 'tum leitor de Angola" ou de uma médica suíça, qualquer coisa que lhe rendesse um bom texto.

Mas isso não quer, de forma alguma, dizer que o público não fosse levado em conta: afinal, sem leitor não há anunciante e sem anunciante não há revista. Assim, os editores estão sempre atentos ao humor do leitor, e as transformações que a sociedade atravessa são acompanhados com igual interesse. Afinal o que está em jogo neste momento é a construção de uma determinada imagem de nação que as revistas pretendem criar e, como lembra Joel Candau<sup>140</sup>, a identidade é uma construção social que inaugura uma relação dialógica com o outro.

Para Candau memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas e a primeira funciona como uma espécie de lugar de nutrição da segunda. É a memória que vai conformar a identidade, tanto a nível individual como coletivo. O autor acredita que identidade e memória estão imbricadas, se reforçam mutuamente, desde o momento de sua emergência até o seu término. A distinção é, portanto, apenas para fins conceituais, o que possibilita a

<sup>139</sup> Disponível em http://www.memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/, consultado em 10/2/2004

observação da constituição da identidade nacional a partir dos instrumentos que os estudos de memória fornecem.

Nos primórdios desta discussão, Halbwachs afirma que "a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas". <sup>141</sup> O que transposto para o amplo conceito de identidade nacional vai envolver também as identidades individuais, sem que elas se misturem. Desta forma as diversas identidades, particulares ou dos grupos, também terão espaços diferenciados na constituição desta imagem de nação que as revistas procuram construir, ganhando maior ou menor espaço de acordo com a correlação de forças do momento.

As "memórias subterrâneas" a que Michael Pollak<sup>142</sup> se refere ainda não emergiram completamente, e os meios não voltam atenção especial aos diversos segmentos do público. Afinal, ainda não haviam aflorado a liberação sexual, as manifestações da juventude nem os movimentos étnicos. A memória oficial veiculada pelos meios, com seu "caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional" é ainda preponderante e as memórias destes grupos ainda não haviam entrado em disputa. Pelo menos não nas folhas das revistas ilustradas.

Jacques Le Goff<sup>143</sup> classifica como monumento tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação. Para ele todo documento tem em si um caráter de monumento, e embora reconheça que o que transforma o documento em monumento é a sua utilização pelo poder, este é também o produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que atuam naquele dado momento, é o resultado do "esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias". O autor é categórico ao afirmar que só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

Ao assumirmos as revistas ilustradas como monumento, as questões que se colocam são que tipo de memória estas revistas se propõem a construir e o que está em jogo neste momento para que se busque a construção desta memória específica.

Em primeiro lugar, as pessoas predominam em todas as matérias analisadas. Um raro exemplo em que as fotos de pessoas não são maioria é a edição de *Manchete* da inauguração

\_

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice Editora- Revista dos Tribunais. 1990 p. 53

p.53 <sup>142</sup> POLLAK, op. cit. pp. 3 a 15

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In. Enciclopédia Einuadi, vol. 1. Portugal, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 102 - 103

de Brasília, onde a quantidade de imagens da cidade empata com a de pessoas, mas também neste caso cabe ressaltar que o engajamento de Bloch com Brasília é tanto que ele a trata quase como um ser vivo, mais que isso, um ente querido.

Afora isso são mesmo as pessoas que interessam, e a escolha das que devem ser representadas nas revistas é que vai conformar a imagem que se pretende construir do "povo brasileiro".

Nas matérias analisadas, a presença de pessoas de classe baixa é mínima, em *Manchete* quase nula. Em se tratando de matérias que tratam de política, fica claro que para estas revistas poder e pobreza não se misturam. Sequer é possível que o pobre seja fotografado sozinho em tais reportagens, estando quase sempre na posição de público ou de massa. Existem os casos isolados, como o sertanejo e o funcionário do Congresso em *O Cruzeiro* e a mulher que beija a mão de JK em *Manchete*, mas nos três casos é o povo rendendo homenagem ao poder.

Ao contrário de *Manchete* em *O Cruzeiro* volta e meia surgem matérias com caráter de denúncia mas em geral são produto do interesse dos próprios repórteres, como conta José Medeiros:

A revista tinha um monopólio total. Ditava moda, temas de conversa, tudo. As pessoas ficavam esperando *O Cruzeiro* sair. Ela influía muito na sociedade, o que não quer dizer que mudasse alguma coisa. Era acima de tudo uma revista de direita, feita para a classe média consumir. Muitas vezes havia reportagens sobre a fome, a repressão, resultado do interesse particular de alguns de nós. Eram publicadas porque, em realidade, aquilo era uma bagunça incrível, não tinha um controle organizado. 144

Tais matérias não são, portanto, resultado da linha editorial da revista. A miséria não é usada como arma contra inimigos políticos no poder. Mesmo quando estão na oposição, como no governo João Goulart, as críticas das revistas não usam a pobreza do povo para atacar o presidente. Afinal, governos mudam, mas a imagem do país é uma construção que se pretende permanente.

<sup>144</sup> CARVALHO. op. cit. p. 167

Os casos fome e injustiça são tratados não como uma constante, mas como exceções à regra. Estes eventuais casos de pobreza extrema podem até existir, mas não representam a maioria do povo brasileiro. São obstáculos a serem contornados com o progresso.

Mais que negar a existência da pobreza, as revistas defendem a honra nacional quando algum estrangeiro ousa tocar no tema. Quando a revista *Life* publica em 1961 uma matéria sobre a miséria no Brasil, a indignação é tanta que *O Cruzeiro* envia o fotógrafo Henri Ballot para Nova Iorque de onde volta com a matéria "Nôvo Recorde Americano: Miséria" onde a vida de uma família de Nova Iorque, os Gonzalves, é retratada com direito a fotos chocantes como a de um menino dormindo coberto de baratas e outra onde ele procura comida na lata do lixo.

A matéria é mais que uma resposta, é um desafio ao grande país do norte e à sua poderosa imprensa: se publicarem infâmias sobre nosso país, saberemos dar o troco. Não há maior repercussão da matéria nos Estados Unidos, mas o Brasil está de alma e honra lavada. Afinal, quem são estes americanos para falar dos nossos pobres, se os deles vivem em piores condições?

É também importante demonstrar o apoio internacional para a empreitada e a revista publica em 13 de janeiro de 1962, na seção "Um Fato em Foco", a carta de um "jovem fotógrafo" russo para Ballot com os recortes do jornal Izvestia de 8 de janeiro de 1961, com a matéria e as fotos publicadas. Diz a carta:

[...] No exemplar de ontem do "Izvestia" li acêrca de sua reportagem com os Gonzalvez, de Nova Iorque. Sou um jovem fotógrafo, mas sei muito bem quão difícil foi fazer isso. E sinto admiração por você! E "Life" nem pôde replicar! Os ianques não são capazes de ajudar aos Gonzalves, mas são capazes de fazer aumentar a pobreza em seu país. Fico satisfeito que agora o seu Govêrno está tornando o seu povo mais feliz.

Se é para defender a honra pátria, vale até publicar o elogio de um comunista russo a João Goulart, outro esquerdista, pois afinal, como lembra Anderson<sup>145</sup>, o *amor patriae* não é diferente dos outros amores, onde há sempre um elemento de imaginação apaixonada.

-

<sup>145</sup> ANDERSON. op. cit. p. 168

A questão geracional também aparece de forma singular. Crianças não estão no centro das preocupações nacionais e a sua imagem aparece em geral para compor um quadro ufanista, como na edição de *Manchete* da inauguração de Três Marias ou, bem mais raramente, como denúncia, valendo muito mais para o âmbito externo que o interno. As revistas não dedicam espaço para as crianças nem têm seções específicas para elas. Eventualmente há uma matéria dirigida às mães, com conselhos para ajudar na criação dos filhos, ou sobre moda infantil etc., mas o foco é sempre no adulto. O interessante é que já existe um florescente mercado editorial de revistas infantis, especialmente quadrinhos. Talvez pelo fato do mercado de produtos infantis não ser muito amplo é que estas revistas, supostamente da família, vão contemplar apenas os adultos.

Outra curiosidade é que a imagem da criança é muito utilizada na propaganda, em geral acompanhada de um casal de adultos, compondo a família, ou com uma mulher, quase sempre representando a mãe. São raros os anúncios onde aparece um homem representando o pai acompanhado apenas de crianças.

Mas se a criança pouco aparece, a geração seguinte, a juventude, praticamente não existe. Quando sua presença é central, como os jovens direitistas da Faculdade Mackenzie em São Paulo que vão às ruas para derrubar o presidente, as revistas se referem a eles como "alunos" ou "estudantes". Em momento algum a questão da idade, em oposição aos adultos, é evocada. Em outras matérias, o máximo que pode acontecer é a referência a "um broto", ou às "moças" que parecem estar numa posição límbica que precede o casamento, quando vão assumir o papel da mulher, para quem grande parte da revista é dedicada.

São matérias de moda, culinária, elegância, beleza e conselhos, dando o modelo e ensinando a mulher a ser a esposa ideal. Mas há também o ideal secreto de toda esposa: as estrelas de Holywood, misses, damas da sociedade, primeiras-damas e filhas de presidentes. Se por um lado as revistas cumprem seu papel "educativo", levando à mulher, em geral sinônimo de dona-de-casa, informações úteis para que ela exerça sua função social de forma moderna e competente, é também preciso levar a elas a instrução e o apoio para que o lar seja harmônico, já que a família é a base da sociedade. Um bom exemplo é o texto da seção "da Mulher para a Mulher" de *O Cruzeiro* de 22/10/1960:

<sup>[...]</sup> Para a vida conjulgal decorrer feliz, é preciso que marido e mulher se esforcem por uma compreensão recíproca. Se a carreira, se os negócios, o emprêgo, são muito importantes para ele, a vida sentimental é, para ela, tão importante como o ar que respira. Por que não tentar uma fusão de interêsses desde os primeiros tempos? Êle procuraria pôr a espôsa a par de suas

atividades profissionais. E ela, que tanto o ama, sentir-se-ia lisonjeada com a sua atenção; teria a impressão de que o ajudava, de que lhe era útil em tôdas as ocasiões. O marido, porém, não limitaria a isto sua habilidade no trato com a espôsa. Procuraria, também, lembrar-se de que a mulher precisa dos testemunhos da sua afeição.[...]

Esta verdadeira pérola, assinada por Maria Teresa tem como propósito ajudar a mulher recém casada que, ao voltar da lua-de-mel, tem que se habituar à sua nova condição. Entretanto, poucos são os conselhos para a jovem esposa, e o texto parece ser dirigido ao "homem (que) precisa compreender a mentalidade feminina", na opinião da conselheira. Ou seja, mesmo se propondo a falar "da mulher para a mulher" o destinatário final é o marido que talvez encontre a revista sobre a mesa, aberta ao acaso na página do artigo ou talvez, o que é mais provável, vá compor o rol dos desejos irrealizados com que estas mulheres convivem.

E em matéria de vender desejos, as revistas são uma fonte inesgotável para a dona-decasa. Toda aquela lista de modelos inatingíveis, da filha do presidente à estrela de Hollywood e misses, muitas misses.

Mas afinal, qual destas mulheres encarna o perfil idealizado da mulher brasileira? Que papel é escolhido para a mulher na construção desta identidade? A de esposa modelo ou a de modelo (ou miss) que um dia vai virar esposa e, de preferência, de um rico industrial ou fazendeiro, ou de político famoso?

O componente do glamour é uma constante na abordagem da mulher nas revistas. O melhor exemplo é o tratamento dado a Maria Tereza Goulart, a nossa Jaqueline Kennedy que, mesmo com a imprensa em batalha contra seu marido, sempre ganha um espaço simpático, com as crianças na praia, de maiô, sorrindo, esbanjando beleza. Nas páginas das revistas funciona quase como uma substituta, guardadas as devidas proporções, para o encanto e magnetismo de JK. Há que se perguntar como seria se os casais fossem trocados: JK e Maria Teresa e Jango e D. Sarah.

Seria a glória absoluta já que, se a mulher não existe na política fora do âmbito masculino, o homem também deve ter sempre uma bela companhia a tiracolo. É o que não acontece com Jânio Quadros, já que D. Eloá Quadros, ao que parece, não perfaz todos os requisitos necessários para ocupar este lugar e ganha a companhia da filha, Tutu, no curto espaço de tempo em que tiveram que desempenhar o papel de primeira-dama e primeira-filha.

Estas personagens femininas estão irremediavelmente ligadas à política que no Brasil é coisa de homem. Uma das raras capas de *O Cruzeiro* que não estampa um rosto de mulher é a da edição que traz o maior acontecimento político da vida da revista até então: a chegada de

Vargas de trem ao Rio de Janeiro no final de outubro de 1930, quando soldados gaúchos amarram seus cavalos no obelisco da Avenida Central e chega ao fim a República Velha.

Mas os novos tempos, nem de longe trazem um novo papel para a mulher, que volta a ser capa, a embalagem que retrata o ideal de beleza. O ideal de retidão e caráter fica para as páginas internas e é nelas que se conforma o papel esperado para elas. As moças da capa são apenas isso: capas. É bem verdade que recheiam, e muito, o conteúdo, e assim preenchem intensamente a fantasia tanto de homens quanto de mulheres. Mas não é esta mulher sofisticada ou sensual, que também ocupa grande parte dos anúncios, a mesma que está casada com o homem que compra e que lê as revistas ilustradas. Também aí a diferença configura o padrão de referência, a esposa idealizada, a família feliz que forma com o homem e as crianças, a construção ideal.

E, em caso de emergência, quando a nação ameaça naufragar no caminho do comunismo, esta brava mulher é capaz de largar momentaneamente filhos e maridos e ir á luta para defender a família que é responsabilidade dela, e da qual é guardiã. Mesmo não sendo esta a realidade da imensa maioria das mulheres brasileiras é esta a função a elas delegada pelas revistas na construção desta nação. Ou nas palavras de Pollak: "Mulheres e minorias freqüentemente servem como símbolos de um passado perdido, nostalgicamente percebido e romanticamente construídos, mas as vidas atuais deles são mais uma interpretação esquecida." 146

O que nos leva à última questão nesta discussão sobre a identidade: as minorias étnicas, no caso específico o negro e o índio.

No cerne da construção desta identidade nacional pelas revistas está encravado o legado da herança colonial e a chaga da escravidão. Como lidar com isso na construção da nação idealizada? Afinal, como lembra Eric Hobsbawm, atualmente a identificação nacional não exclui outras identificações, como a étnica, a sexual e a religiosa, mas naquele momento era preciso uniformizar esta identidade, encontrar um forte laço comum, um padrão de brasileiro, que certamente não deviam ter nem a cara do negro nem a do índio.

As revistas buscam, especialmente nas matérias relativas à política, apagar de suas páginas a figura do negro. Quando não é de todo possível é preciso embelezá-lo, como relata o fotógrafo Juvenal Pereira:

<sup>146</sup> POLLAK, op. cit. p.10

<sup>147</sup> HOBSBAWM, Eric - Nações e Nacionalismo desde 1870. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Em 1970 eu tinha abandonado o emprego de funcionário público e queria ser fotógrafo. Já vinha estudando e fazendo exercícios neste sentido. Consegui um estágio na revista O Cruzeiro e também na Manchete. Eu tinha uma máquina Pentax SV com uma única lente – a normal. O fotógrafo Esko Murto - fixo da sucursal da Manchete de Belo Horizonte me emprestou uma Canon e lentes para fazer algumas saídas. Nas suas preleções me disse: Quando você for fotografar uma favela, fotografe a casa mais arrumada, quando você fotografar um negro fotografe o mais limpo e bonito." <sup>148</sup>

O fotógrafo vai então fazer uma limpeza prévia da foto, escolhendo o que melhor representa o pobre e o negro, mas apenas quando não é possível eliminá-los, pura e simplesmente.

Para Candau<sup>149</sup> o jogo da memória que funda a identidade é necessariamente feito de lembrança e de esquecimento, enquanto Le Goff<sup>150</sup> ressalta a preocupação das classes, grupos e indivíduos que dominam as sociedades históricas de "tornar-se senhores da memória e do esquecimento" sendo que estes esquecimentos e silêncios são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Desta forma o que fica claro é que não se quer uma nação negra, como também não se quer uma nação índia. O índio, expulso das proximidades dos grandes núcleos populacionais, vai ser retomado em expedições temerárias Brasil adentro. Não é exatamente o herói nacional criado por José de Alencar, mas pode ser descoberto em comunidades bravias documentadas pelas le ntes de Manzon ou admirado nas fotos de Medeiros. Mas deve permanecer lá, bem longe, uma curiosidade particular de nossa nação. São eles lá, nós aqui e, mesmo quando a nação faz seu esforço de interiorização com a mudança da capital, o índio, agora mais próximo fisicamente, não é contemplado, a não ser na comparação com a bela moça na edição de Manchete da inauguração de Brasília.

É bastante curioso também que o trabalhador nordestino que constrói a capital, o Candango, apesar ter em geral traços físicos predominantemente herdados dos indígenas, não tem sua origem mestiça enunciada em nenhum momento. Assim como em relação ao negro, ser índio é demonstrar características inequívocas de raça e cultura, no caso do indígena, trazer os adornos e pinturas típicos.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Entrevista via e-mail a Silvana Louzada, 23/03/2004

 $<sup>^{149}</sup>$  CANDAU p. 8  $\,$ 

<sup>&</sup>lt;sup>150</sup> LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. In. Enciclopédia Einuadi, vol. 1: Portugal, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 13

São, portanto, personagens recalcados, esquecidos, renegados na construção desta identidade. Segundo Pollak "as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade. <sup>151</sup>

Assim, é possível afirmar que a imagem que a nação constrói para si, nas páginas das revistas ilustradas, não inclui na sua formação nenhum dos personagens comentados, com exceção da mulher na sua condição de companhia. Voltamos então ao personagem principal na construção desta identidade que é o homem, de pele razoavelmente clara e de classe alta. Bem vestido e bem acompanhado. Ele é a cara da nação e é dele a responsabilidade de gerir o futuro e o desejo do futuro que, segundo Le Goff, faz parte do presente e intercala um retorno em direção ao passado, sendo portanto um ato de memória.

As revistas ilustradas e sua linguagem imagética, baseada na fotografia, são portanto, um importante instrumento da configuração desta memória.

Entretanto não se trata de um projeto nacional fechado nem linear.

A afirmação de uma independência frente ao estrangeiro vem inflando o orgulho brasileiro em expressivas investidas no campo internacional. Vem desde as campanhas nacionalistas como a do petróleo, ainda na era Vargas, o rompimento de JK com o FMI em julho de 1959, a política externa independente defendida por Jânio e reafirmada pelo ministro San Tiago Dantas em 1961 na Conferência de Punta del Este, sustentando o princípio de não-intervenção e de autodeterminação dos povos. São iniciativas que começam a dar visibilidade internacional ao país e indicam que finalmente vai ser possível ocupar um papel de mais destaque frente aos países mais ricos.

E realmente uma real está mudança acontecendo. O país se moderniza e industrializa e há no ar um sentimento que será possível, enfim, quebrar as amarras coloniais que impedem o desenvolvimento. Pela primeira vez há do que se orgulhar.

Coroando este contexto, no campo cultural e esportivo, diversos motivos contribuem para elevar o amor-próprio da nação: a conquista da Palma de Ouro em Cannes com o filme o Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte, o Concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall e o Bicampeonato de Futebol no Chile em 1962 e, no ano seguinte, o título de Miss Universo por Ieda Vargas. E ainda por cima Brasília faz nossa arquitetura ser admirada em todo o mundo e Pelé é eleito o melhor jogador de futebol.

-

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> POLLAK. op. cit. p. 11

Internamente se desenrola um amplo debate cultural e político que envolve toda a sociedade civil, de conservadores a progressistas, liberais a comunistas, igreja e associações de classe. Pela primeira vez a sociedade civil discute amplamente qual é o Brasil que se quer construir, qual a nação que vai representar os interesses da maioria dos brasileiros.

Todas as condições para a transformação da nação brasileira estão colocadas.

E a mudança vai de fato acontecer, mas não será no sentido da independência e da afirmação da nação no campo internacional. Não será também no sentido da justiça social e do progresso e da paz internas.

A ruptura vem pelas mãos e armas dos mesmos setores que tentam desestabilizar Getúlio Vargas e têm seu projeto abortado pelo seu suicídio. Os mesmos que tentam impedir a posse de Juscelino e Jango, que se acreditam vitoriosos com a eleição de Jânio, e se sentem perdidos com sua renúncia. São grupos civis e militares que se empenham arduamente para que Goulart não assuma a presidência e depois entam limitar seus poderes com a emenda parlamentarista. Por fim, é o mesmo grupo que usa toda sorte de artifícios para desestabilizar o governo de Jango até finalmente derrubá-lo em abril de 1964.

Mas e as revistas, que como vimos comemoram intensamente a derrubada de Goulart, estão desde o início perfiladas com estes setores?

Chateaubriand participa ativamente do fim da República Velha, se engajando com seus jornais e revistas e também pessoalmente, pegando em armas e correndo o risco real de ser morto. Mas Chatô mantém sua altiva independência, e os pendores nacionalistas de Vargas vão colidir com sua posição de inflexível defensor do capital estrangeiro, especialmente norte-americano. O afastamento dos dois se acentua com o Estado Novo e Chatô vai ser o primeiro a chamar Getúlio de ditador, em público e mesmo pessoalmente.

Vargas representara o novo, incorporando no seu governo modificações impostas pela mudança de perfil da sociedade, contemplando especialmente novo operariado urbano que, influenciado pela chegada de trabalhadores europeus e dos ideais anarquistas e socialistas, mudam a face do trabalhador brasileiro. Mas as transformações se sucedem, rápidas e constantes, levando ao acirramento da disputa entre setores distintos do capitalismo e de trabalhadores, especialmente após o suicídio do caudilho.

Os virtuais herdeiros políticos de Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, representam interesses diferentes, o que expõe mais uma vez as contradições internas do getulismo e abre um flanco para a atuação das forças reacionárias.

Chateaubriand, neste momento, não se identifica plenamente com nenhum deles. Apóia a candidatura de Juscelino e se coloca pela legalidade quando a UDN e os militares a ela ligados tentam evitar a posse do presidente e de seu vice, João Goulart.

Apesar de um relacionamento cordial entre Chatô e JK, as discordâncias logo aparecem. As principais divergências são em relação ao papel do capital internacional e às

transformações propostas, especialmente a nacionalização da indústria. Juscelino não se rende ao fatalismo histórico e quer mudar o Brasil. Chatô, pelo contrário é contra a industrialização e advoga que o país continue como produtor preferencial de matérias primas para os países industrializados. Ele mesmo diz que faz questão de se apresentar no exterior como produtor de algodão, café, milho, arroz e mamona, papel que acredita que o país deva desempenhar nos trinta anos seguintes. <sup>152</sup>

Mas Chatô é um adversário franco, criticando JK às claras. O temperamento do presidente também favorece a cordialidade e suas metas empolgam um grande número de brasileiros. Durante seu governo as tensões latentes se amainam. Volta e meia estoura uma rebelião militar, uma greve ou uma revolta camponesa, na maior parte das vezes contornadas com habilidade. Até a viagem do vice João Goulart à União Soviética, que bota lenha na fogueira armada por setores que tentam vincular o Plano de Metas de JK ao fantasma do comunismo, não vai ter conseqüências mais graves. O presidente mostra habilidade em administrar as dificuldades que a bipolaridade da guerra fria impõe na economia e na política de um país periférico como o Brasil.

E o país continua mudando, e em ritmo acelerado. *O Cruzeiro* não pode deixar de publicar a construção das rodovias, das hidrelétricas e as freqüentes instalações de montadoras de automóveis, muitas vezes com indisfarçável cara de matéria paga. Os anúncios também pipocam: eletrodomésticos, automóveis, novos tecidos, tudo para tornar a vida mais prática e moderna.

As páginas de *O Cruzeiro* vão expressar uma das inúmeras contradições de Chateaubriand: produtores rurais não anunciam, e são os anúncios da nascente indústria de bens de consumo que recheiam as páginas e os cofres de *O Cruzeiro*. Ou seja, a se seguir o modelo econômico preconizado por Chatô para o Brasil sua *O Cruzeiro*, se existisse, seria radicalmente diferente.

Já Adolpho Bloch, ao contrário, se engaja totalmente no projeto de JK. A mudança no perfil do poder é bem absorvida e aproveitada por ele que acompanha o desenrolar das metas com numerosas matérias, sendo a construção de Brasília um verdadeiro divisor de águas na história da revista. A edição de *Manchete* de balanço do governo de Juscelino retrata com precisão como Adolpho Bloch e sua *Manchete* fizeram bom uso da era JK, política, editorial e comercialmente.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>152</sup> MORAIS. op. cit. p. 19

A revista dedica, além das matérias mencionadas relativas ao cumprimento das metas de JK, um grande espaço à meta 27, a implantação da indústria automobilística. São matérias específicas para diversas montadoras, começando com uma foto de página inteira de JK ao volante do "primeiro trator brasileiro", com destaque para a logomarca da Ford estampada no trator. Depois vêm duas páginas para a fábrica e linha de montagem da GM, meia para "a estrela de três pontas (que) desbrava o Brasil", a Mercedes-Benz, um quarto de página para a Volkswagem e outro quarto para a Willys, além de uma página dupla para "Vemag, o Rei da Pista." Não há critério editorial para o destaque dado a algumas das montadoras, o que leva a crer que a opção foi comercial, ou seja, são matérias pagas. O texto de abertura afirma inclusive que são onze fábricas (e nomeia 12) produzindo 25 tipos de veículos, mas apenas metade delas têm direito a uma reportagem.

A edição também está repleta de anúncios: Fábrica Nacional de Vagões, Peças Willys, Mercedes-Bens do Brasil S.A., Simca Chambord (Simca do Brasil), DKW-Vemag, Willys-Overland do Brasil S.A., além das Geladeiras G&E e Cônsul, Metais Deca e Metais Sanitários Paulista S.A., Lambris Formiplac e muitos outros de tecidos e confecções. São anunciantes habituais das páginas de *O Cruzeiro*, que agora encontram uma nova opção.

E o que se anuncia é a modernidade que finalmente desponta e toma forma nas páginas de *Manchete*, que é a cara do desenvolvimentismo e da modernidade de JK.

Mas a grande transformação que Juscelino promove no país tem um preço proporcional, que a revista de Bloch simplesmente ignora e que é cada vez mais denunciado por *O Cruzeiro*: o endividamento externo, o aumento da inflação e do custo de vida que começam a pressionar a classe média e trabalhadores e se transforma na deixa para que os conservadores emplaquem um candidato azarão na corrida para a sucessão. É a vez destes setores chegarem ao poder por meios legais e ainda contando com o inusitado apoio dos meios sindicais, seduzidos pelo discurso moralizador de Jânio Quadros.

O Cruzeiro embarca na aventura da UDN, se perfilando cada vez mais com o ideário deste partido, enquanto *Manchete* continua na campanha para a reeleição de Juscelino, iniciada já antes de sua despedida da presidência. Mas em poucos meses o tosco arranjo se desfaz com a renúncia de Jânio e o já conhecido movimento golpista volta a atacar.

Mas a sociedade se mobiliza pela legalidade e amplos segmentos da imprensa se mostram dispostos a resistir. Por serem semanais e sediadas no Rio de Janeiro *O Cruzeiro* e *Manchete* não têm tempo nem liberdade para se posicionar. Afinal, a censura e o empastelamento de jornais promovido por Carlos Lacerda, embora não tenha atingido

diretamente as revistas, cria um clima de temor nas redações. Mas após o desfecho da crise as revistas vão deixar claro sua posição.

O Cruzeiro não se alia aos golpistas que pretendem impedir a posse de Goulart e se coloca claramente contrário ao parlamentarismo, já aventando o plebiscito para o retorno do presidencialismo. A instabilidade política não interessa a Chateaubriand nem beneficia seus negócios. Ao contrário de Carlos Lacerda, principal arauto da crise, Chatô só precisa manter o poder, já que não há mais o que conquistar. Por sua experiência ele acredita que pode manobrar Jango como fez com todos os seus antecessores e assim preservar seus interesses.

É bom lembrar que mesmo já tendo sofrido a trombose e apesar de apenas sua enfermeira particular entender o que ele diz, desde setembro de 1960 Chateaubriand voltara a escrever seus artigos com uma engenhoca adaptada onde sua mão pendurada dedilhava uma máquina de escrever elétrica. Com estas duas inusitadas formas de comunicação o Velho Capitão vai controlando como pode o seu império.

Também para *Manchete*, como órgão semi-oficial de Juscelino, não interessa o parlamentarismo e a revista também defende um sistema de governo com um presidente forte, lugar que acredita que vai ser inevitavelmente ocupado por seu candidato em 1965. Além disso, a prisão de Lott por se declarar favorável à posse de Jango, recoloca o general como centro de resistência legal, o que torna impossível não fazer um paralelo com a crise que antecedeu a posse do próprio Juscelino e foi resolvida por Lott com o golpe preventivo de 11 de outubro de 1955.

Desta forma, cada uma por seus motivos, as duas revistas vão se opor ao golpismo e ao parlamentarismo, aderindo desde sua instalação à campanha para o plebiscito que restabeleceria o presidencialismo como sistema de governo.

Mas a volta do antigo sistema, apoiado pela imensa maioria da população, não resolve as contradições que a sociedade brasileira enfrenta naquele momento. A crise se agrava e as forças da reação vão se confrontar com os movimentos dos trabalhadores. Para a esquerda é chegado finalmente o momento de se fazer a justiça social. Para a direita é hora de eliminar, de uma vez por todas, o perigo comunista. São greves diárias, invasões de terra, ameaças de fazer a reforma agrária "na marra", pressões de toda ordem que deixam Goulart tonto, sem saber para onde correr.

A esta altura *O Cruzeiro* e os demais órgãos dos diários Associados estão totalmente engajados na desestabilização de Goulart. Muitos foram os interesses contrariados e Chatô resolve transformar seu império em uma trincheira contra o presidente. Ele se alia aos outros

órgãos de imprensa, agora liderados não mais pela Tribuna da Imprensa de Lacerda, mas pelo prestigioso Correio da Manhã que, junto a praticamente todos os me ios de comunicação do país, se dedicam a agregar um importante contingente da população no combate ao "inimigo comunista".

As disputas para a construção de nação iniciadas com o fim da República Velha caminham agora para um desfecho. E não é um desfecho ne gociado, é na força. E é, principalmente, determinado por interesses que não são puramente "nacionais". A questão nacional, a construção da vai se resolver em outras esferas, onde mais uma vez predominam os interesses do capital estrangeiro, apoiados pelo governo norte-americano através da CIA e da Embaixada dos Estados Unidos.

O golpe militar liquida o projeto de nação tão amplamente debatido nestes poucos anos de liberdades civis. A construção da identidade nacional da qual participaram estas revistas ilustradas é acachapada pela ditadura, que nenhuma delas julgava que fosse durar 21 anos. Entrara em jogo um interesse maior, muito mais poderoso, interrompendo diversos projetos, pessoais, empresariais e nacionais.

Chateaubriand, que participara ativamente do processo de desestabilização de Goulart, logo vai se colocar contra a ditadura militar, pagando o preço de não ver mais nem um centavo da publicidade oficial nas páginas de *O Cruzeiro* e dos demais órgãos dos Diários Associados. Por mais conservador que fosse, Chatô não era simpático a nenhuma ditadura.

Velho e paralítico, vê ruir junto com seu império, todo o seu projeto para a nação, que não é derrubado pelas forças que sempre vira se digladiando pelo poder e que ele mesmo freqüentava de acordo com seus interesses, mas por outras que cresceram no escuro dos quartéis e foram apoiadas pelos interesses capital norte-americano que ele tanto admirava.

Quanto a Bloch, ao perceber que seu candidato preferencial não teria mesmo a oportunidade de voltar ao poder, se engaja ao projeto militar e vai tocando seu negócio. Sem se colocar contra a ditadura, mantém sua amizade canina com um Juscelino proscrito. Esta é a postura que vai acompanhar a trajetória de *Manchete*, onde é permitido arcar com as conseqüências de ser fiel a um inimigo da ditadura sem no entanto deixar de apoiá-la. Adolpho Bloch se engaja com os vitoriosos que chegam ao poder através do golpe e vai colher bons frutos desta associação.

A ditadura vai criar também seus meios, além dos puramente violentos, de tentar modelar a nação de acordo com seus interesses. E, se as revistas ilustradas ajudaram a moldar a identidade nacional naqueles tempos, outros veículos vão ocupando seu lugar.

Repensar a gênese da apropriação pelo poder da utilização das imagens técnicas é um caminho para reconstruir a utilização que os setores privilegiados da sociedade fazem desses meios para fazer valer seus interesses.

E, como coloca o primeiro editorial de Manchete: "Depois virão os historiadores. E agora prossiga, leitor..." <sup>153</sup>

## BIBLIOGRAFIA CITADA:

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 1, n 1, 1952.

AARÃO REIS Filho, Daniel. *Ditadura Militar Esquerdas e Sociedade no Brasil*. Disponível em www.lainsignia.org/2001/marzo/dial\_001.htm/, acesso em 15/08/2002.

ACCIOLY NETTO, Antônio. O Império de Papel: os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre: Sulina. 1998

ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. São Paulo: Ática. 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diante das fotos de Evandro Teixeira* . In: \_\_\_\_. Amar se aprende amando. In: \_\_\_\_. *Poesia e prosa:* volume único. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL 1953 - Nota Prévia, disponível em <a href="https://www1.ibge.gov.br/seculoxx/default.shtm">www1.ibge.gov.br/seculoxx/default.shtm</a> Acesso 10/02/2004

BARBOSA, Marialva. *Ciberlegenda* n° 7, 2002. Disponível em <a href="http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm">http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm</a> Acesso 22/04/2003

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_\_\_ *Mitologias*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_\_ A Mensagem Fotográfica. In: \_\_\_\_\_\_ . *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa : Edições 70, 1982.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa/Brasil: Difel, Bertrand, 1989.

CANDAU, Joel. Mémoire e Identité. Paris: PUF, 1998

CASTANHO, Eduardo. Câmeras telemétricas: a volta por cima. Revista eletrônica *Studium 4*, Disponível em <a href="http://www.studium.iar.unicamp.br">http://www.studium.iar.unicamp.br</a> acesso em 26/10/2003

CALVINO, Italo. Os Amores Difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK – JQ.* Rio de Janeiro: Paz e Terra,  $2^a$  ed., 1978

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas* – David Nasser e o Cruzeiro. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Eu, Fotógrafo*. in Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1°, 27, nov./dez. de 1980.

CONY, Carlos Heitor. Folha de São Paulo, 26 de setembro de 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- FERREIRA, Jorge. A Legalidade Traída. Revista Tempo. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1977
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *João Goulart*. Disponível em <a href="http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes\_htm">http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes\_htm</a> > acessado em 25/09/2003
- FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia Para uma filosofia da técnica (Filosofia da Caixa Preta). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade, Lisboa: Vega 1989
- GILLIS, John R. *Commemorations The politics of National Identity*. 2 ed. Princeton University Press, 1996.
- GOMES, Angela de Castro (Coord.). O Brasil de JK. Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo : Vértice Editora Revista dos Tribunais. 1990
- HOBSBAWM, Eric Nações e Nacionalismo desde 1870. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In. Enciclopédia Einuadi, vol. 1. Portugal, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- \_\_\_\_\_*Memória e História*. In. Enciclopédia Einuadi, vol. 1: Portugal, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- REDE MANCHETE. Disponível em: <a href="www.fortunecity.com/lavender/tomatoes/792/bloch3.htm">www.fortunecity.com/lavender/tomatoes/792/bloch3.htm</a>, acesso em 06/08/2003
- MARTÍN-BARBERO, Jésus. *América Latina e os anos recentes*: o estudo da recepção em comunicação social. In: Sujeito, o lado oculto do receptor. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995.
- MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. IN Revista Tempo, vol. 1, n° 2, 1996
- Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe. V. 10, n. 2, julho/dezembro de 1999. Disponível em <www.tau.ac.il/eial/X2/mauad.html> Acesso em: 04/06/2003
- MENCKEN, Henry Louis. O Livro dos Insultos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento. 2 ed.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas:* a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/FAPESP, 2001.
- MORAIS, Fernando. Chatô, o Rei do Brasil. São Paulo : Companhia das Letras, 1994 (2001)

- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense. 1985

  \_\_\_\_\_ *A Moderna Tradição Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro*: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de janeiro, vol 2, n. 3, 1989.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Fora de Foco:* diversidade e identidades étnicas no Brasil. In: Novos Estudos CEPRAP, 55, novembro 1999.
- PRICE, Derrick; WELLS, Liz. Thinking about photography. In: WELLS, Liz. (Ed.) *Photography:* A Critical Introduction Londres: Routledge. 2000.
- Revista Comunicação. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977
- Revista de Comunicação. ano 5. n° 20, p. 19.
- Revista no Brasil, A. São Paulo: Editora Abril, 2000.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50*. Rio de Janeiro: 2000. 335 p. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2000.
- SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio a Castelo. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- Sousa, Jorge Pedro. *Fotojornalismo Performativo* o serviço de fotonotícia da agência lusa de informação. Santiago de Compostela, 1997. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1997. Disponível em:

  <a href="http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html">http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html</a>

\_\_\_\_\_\_ *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

- SOUZA, Pompeu de. *A Chegada do Lead no Brasil*. In Revista da Comunicação. Ano 4, n. 7, 1988.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo Goulart e o Golpe de 64*. 17 reimp. São Paulo: Brasiliense. 1997.
- VILCHES, Lorenzo. Teoría de la imagen periodística. Madrid: Ediciones Paidós, 1987

## **ENTREVISTAS**

DAMM, Flávio. Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 13/05/2003 e 07/10/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento História da Universidade Federal Fluminense.

JACOB, Alberto. Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 03/07/2003 e 18/06/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

#### LIVROS:

- AARÃO REIS FILHO, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ABREU, Algira Alves (org.0. *A Imprensa em Transição*: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio

de Janeiro: FGV, 1996.

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max, "Dialética do Esclarecimento", Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985
- ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. São Paulo: Ática, 1989
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. In: \_\_\_\_. Amar se aprende amando. In: \_\_\_\_. *Poesia e prosa:* volume único. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ARAÚJO, Z., BENEDICTO, N., HOFFMANN, A., GURAN, M., As Agências de Fotógrafos. In: Sobre Fotografia, Rio de Janeiro: Sindicato de Jornalistas / Funarte, 1983
- AUMONT, Jacques, A Imagem. Campinas: Papirus, 1993.
- BAKTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia de Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BANDEIRA, Moniz, *O Governo João Goulart as lutas sociais no Brasil 1961-1964* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BARTHES, Roland . A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.  A Mensagem Fotográfica IN: O Óbvio e o Obtuso. Lisboa : Edições 70,1982.
Mitologias. Rio de Janeiro :Bertrand Brasil, 1999 Elementos de Semiologia. São Paulo: Cultrix, s/d.
BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Record, 2000.
BASBAUM, Leôncio. <i>História sincera da República – de 1961 a 1967</i> . São Paulo: Alfa-Omega.
BAZIN, André. <i>Ontologia da Imagem Fotográfica</i> – IN: <i>O Cinema</i> – <i>Ensaios.</i> São Paulo: Brasiliense, 1991
BENEVIDES, Maria Vitória Mesquita. <i>O Governo Kubitschek – desenvolvimento econômico e estabilidade política</i> . Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979
BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense,1986 Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 197-221.
BERGER, John. Modos de Ver. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1999.
BERNARDO, G. e MENDES, R. (Orgs). <i>Vilém Flusser no Brasil</i> . Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.
BLOCH, Adolpho. O Pilão. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978
BOJUNGA, Claudio. JK, O artista do impossível. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
BORDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In. <i>Usos e Abusos da História Oral</i> . FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.) Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
. O Poder Simbólico, Lisboa/Brasil: Difel, Bertrand, 1989.
Bosi, Ecléa. Memória e Sociedade: lembrança de velhos.
Breton, Philippe. A Argumentação em Comunicação. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.
CALVINO, Italo. <i>A aventura de um fotógrafo</i> . IN: Os Amores Difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 258 p.
CANCLINI, Néstor Garcia (compilador). <i>Cultura y pospolítica</i> ; el debate sobre la modernidad en America Latina. México, DF: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las

Artes, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no Capitalismo, São Paulo: Brasiliense, . Culturas Híbridas, São Paulo: EdUSP, 2000 \_\_\_. El debate sobre la hibridización, Revista de Crítica Cultural nº 15, nov.1997, \_\_. Consumidores e cidadãos conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 4<sup>a</sup> edição, 2001 CANDAU, Joel. Mémoire e Identité. Paris: PUF, 1998 CANEVACCI, Massimo. Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais, São Paulo: Studios Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro-Istituto Italiano di Cultura, 1996 \_ . Antropologia da Comunicação Visual, Rio de Janeiro : DP&A, 2001 CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. "História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema." in CARDOSO, C. E VAINFAS, R. Domínios da História. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1997 CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK – JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2<sup>a</sup> ed., 1978 CARNEIRO, Glauco. Brasil, primeiro: história dos Diários Associados. Brasília, DF: Fundação Assis Chateaubriand. 1999. CARTIER-BRESSON, Henri. Eu, Fotógrafo. IN Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Rio de Janeiro : Jornal do Brasil, 1° 27, nov./dez. 1980, pp. 66-76 CARVALHO, Luiz Maklouf. Cobras Criadas – david nasser e o Cruzeiro. São Paulo: SENAC, 2001 CRARY, Jonathan. Thechniques of the Observer. Cambridge/ Londres: MIT Press.1999 CASTELLO BRANCO, Carlos. Retratos e fatos da história recente: perfis. Rio de Janeiro: \_ . INTRODUÇÃO À REVOLUÇÃO DE 1964. Rio de Janeiro : Artenova, c.1975 COLOMBO, Fausto Os Arquivos Imperfeitos. São Paulo: Perspectiva, 1991 COSTA, H. & RODRIGUES, R. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN: Funarte, 1995. COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. IN: ACERVO – Revista do Arquivo Nacional. Rio de JANEIRO: vol. 6, número 01/02, 1993 Palco de uma História desejada: o retrado do Brasil por Jean Manzon. IN: Revista do IPHAN. Rio de janeiro: 1998, v. 7 DREIFFUS, René Armand. 1964: a conquista do Estado. Ação, política poder e golpe de classe.

Petrópolis: Vozes, 1981.

- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Lisboa: Vega, 1992
- EDITORA ABRIL A Revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.
  - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. V.3.
- FERREIRA, Jorge. A Legalidade Traída. Revista Tempo. Rio de Janeiro, vol. 2, rf 3, 1977
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou reformas?* Alternativas democráticas á crise Política: 1961-1964. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- FLUSSER, Vilém *Ensaio Sobre a Fotografia Para uma Filosofia da Técnica*.(*Filosofia da Caixa Preta*). Lisboa: Relógio D'Água Editores. 1998.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa, Vega, S.D.
- FRIZOT, Michel. New History of Photography. Italy: Koneman, 1998.

  Os Continentes Primitivos da Fotografia IN: TURAZZI, Maria Inês,
  Fotografia Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

  n° 27, 1998
- GIDDENS, Anthony. As Consequências da Modernidade. São Paulo ; Editora UNESP, 1991
- GIDDENS, Anthony, BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernização reflexiva:* política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.
- GILLIS, John R. *Commemorations:* The Politics of National Identity, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994.
- GOMES, Angela de Castro (org.). O Brasil de JK. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1991.
   . Vargas e a crise dos anos 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
   . A Invenção do Trabalhismo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,1994.
   . Essa gente do Rio...Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho.1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo : Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

1984. HOBSBAWN, ERIC J., A Era dos Impérios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. HUMBERTO, Luis. Fotografia: universo & arrabaldes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 Fotografia, a poética do banal. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. HUYSSEN, Andreas. Memórias do Modernismo, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. \_\_. Seduzidos pela Memória, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001 JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem, Campinas: Papirus, 1996 Kossoy, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980 Fotografia e História. São Paulo : Ática, 1989 LAGNY, Michele. Cine e Historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A., 1997 LE GOFF, Jaques, e ots. A Nova História Oral, Lisboa: Edições 70, 1983 LE GOFF, Jacques. É a política a ossatura da História?, In: O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval, Lisboa: Ed. 70, 1985 Documento/Monumento, Enciclopédia Einaudi, Vol. 1, Lisboa, Casa da Moeda, 1985, pp.95-106. \_\_ História e Memória, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, , 1992. LIMA, Ivan. Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, Pesquisa em Comunicação, São Paulo: Edições Loyola, 2001 LOPES, Juarez Rubens Brandão, Desenvolvimento e Mudança Social, formação da sociedade urbano-industrial no Brasil, São Paulo: Editora Nacional, Brasília: INL, 1976 LUSTOSA, Isabel. O Nascimento da Imprensa Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003. MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984. \_ . Repensando Flusser e as imagens Técnicas. IN: O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, Pp. 34-55 MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: Sujeito, o lado oculto receptor. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995.

HOBSBAWN, E.J & RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra,

Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia,
Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997
América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em
comunicação social. In: Sujeito, o lado oculto do receptor. São
Paulo: Editora Brasiliense. 1995.
Destiempos culturales, fragmentaciones latino-americanas
residuos utopicos, Revista de Crítica Cultural nº 16, junio 1998, pp.
11-21
.Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memoria, in
H. B. Hollanda & B. Resende, Artelatina: cultura, globalização e
identidades contemporâneas, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora. 2000

- MARTIN-BARBERO, Jesús, REY, Germano, "Os Exercícios do Ver, hegemonia audiovisual e ficção televisiva", São Paulo : Editora SENAC, 2001
- MAUAD, A.M<sup>a</sup>. & CARDOSO, Ciro F.S. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema, In: Cardoso, C.F.S & Vainfas, R. (orgs.), *Domínios da História*: ensaios de teoria e metodologia, RJ, Campus, 1997, pp. 401-418
- MAUAD, ANA MARIA Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Niterói: UFF, CEG, ICHF, Programa de Pós-Graduação em História, Tese de doutorado, 465 p. ilust., 1990, mimeog.

  \_\_\_\_\_\_. "Através da Imagem: fotografia e história, interfaces". Tempo: Revista do Departamento de História da UFF. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, vol 1, n° 2, dez. 1996, RJ, Relume-Dumará, 1996, pp. 73-98.

MENCKEN, Henry Louis. O Livro dos Insultos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento.* 2 ed.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olhod'Água/FAPESP, 2001. 228 p.

MORAES, Dênis de, *O concreto e o virtual:* mídia, cultura e tecnologia. Rio de Janeiro: DP&A, 2001

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

MOREL, Edmar. Histórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NEWHALL, B. *The History of Photography*, New York: The Museum of Modern Art, 1982.

NORA, Pierre, "Entre Memória e História, a problemática dos lugares", in Revista de Estudos Pós-Graduados e História do Departamento de História n°10, São Paulo, dezembro 1993

NOVAES, Adauto. (org). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- OLIVEIRA Jr., Antônio. A luz do Social na Imagens: Fragmentos Teóricos na Fotografia de Documentação Social In: MAUAD, Ana Maria (Ed.) Primeira Sessão dos Anais do MHN, Vol. 32, 2000, Pp. 51-61.
- OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de. *Pequena história do Fotojornalismo* In: MAUAD, Ana Maria (Ed.) Primeira Sessão dos Anais do MHN, Vol. 32, 2000, Pp. 51-61
- OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Por que construi Brasília*, Rio De Janeiro : Bloch Editores : 1975
- ORTIZ, Renato, "Cultura Brasileira e Identidade Nacional", São Paulo: Brasiliense, 1985

  \_\_\_\_\_\_\_ "A Moderna Tradição Brasileira", São Paulo: Brasiliense, 1988
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro A Revolução Da Fotorreportagem.* Rio de Janeiro : Ágil / Dazibao, 1991.
- POLLACK, Michael, *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Revista Estudos Históricos 1989/3, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda
- POLLAK, Michel. Memória, Identidade Social. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, n. 10, 1992.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart *Memória de Jornalista*: um estudo sobre o conceito de obietividade
- nos relatos dos homens de imprensa dos anos 50. Anais do  $11^{\rm o}$  Compôs. Rio de Janeiro:
- UFRJ. ECO. 2002.
- RICOEUR, Paul (org). *As Culturas do Tempo*, São Paulo: Vozes/USP, 1975
  \_\_\_\_\_\_\_. *O Tempo e a Narrativa*, Tomo I, Campinas: Papirus, 1994
  \_\_\_\_\_\_. O Passado Tinha um Futuro. In. MORIN, Edgar *A Religião dos Saberes*: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001
- SAMAIN, Etienne (org). O fotográfico, São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998
- SANTAELLA, Lucia E NÖTH, Wingried. *IMAGEM cognição, semiótica, mídia.* São Paulo : Iluminuras, 2001.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Feliz 1958 o ano que não devia terminar. Rio de Janeiro: Record. 1984
- SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976
- SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª ed. Revisada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

- SONTAG, Susan. Ensaios sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981
- SORLIN, Pierre. *Indispensáveis e Enganosas, as Imagens Testemunhas da História*, In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 7, N. 13, 1994,
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó : Grifos, 2000
- SOUZA, Pompeu de. *A Chegada do Lead no Brasil*. In Revista da Comunicação. Ano 4, n. 7, 1988
- THIOLLENT, Michel. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. São Paulo : Editora Polis, 1982.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo : Brasiliense 1997 (17ª reimprewssão)

  . ISEB: Fábrica de Ideologias. São Paulo : Ática, 1977

VAZQUEZ, Pedro Karp. A fotografia no Império, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

- VERON, Eliseo. Produção de Sentido, SP: Cultrix/Edusp, 1980.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Ed.Paidós Ibérica, 4ª reimpresión, 1992..
- VIRILIO, Paul. A máquina da visão, Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002
- WAINER, Samuel. Minha Razão de Viver. Rio de Janeiro: Record, 1988
- WELLS, Liz. Phothography, a Critical Introduction. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2001.
- ZELLIZER, Barbie, *Covering the body:* the Kennedy asssassination, the media and the shaping of collective memory. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1992

## TESES E DISSERTAÇÕES:

BARBOSA, Marialva. *Imprensa, Poder e Público*. Niterói, 1996. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói. 1996.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem:* a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Niterói: 1990. 465 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói. 1990.

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. *Imagens subversivas*: regime militar e o fotojornalismo do Correio da Manhã (1964-1969). Niterói: 1996. 200 p. Dissertação (Mestrado em História) –

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50*. Rio de Janeiro: 2000. 335 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2000.

SILVA, Adriana Hassin. *A Modernidade em Alvorada*: Brasília e a imagem do Brasil moderno no fotojornalismo d'O Cruzeiro e da Manchete (1956-1960). Rio de Janeiro: 2003. 250 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo Performativo* - o serviço de fotonotícia da agência lusa de informação. Santiago de Compostela, 1997. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) - Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1997. Disponível em: <a href="http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html">http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html</a> acesso em 20/06/2003.

#### PERIÓDICOS:

*Projeto-História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo: EDUC, n. 15, abril 1997, Ética e História Oral.

Revista Comunicação. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6 n. 22, 1977.

Revista De Comunicação. Rio de Janeiro: ano 5. nº 20.

Revista da Comunicação. Ano 4, n. 7, 1988.

### ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

CARTIER-BRESSON, Henri. Eu, Fotógrafo. In: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1° 27, nov./dez. 1980, pp. 66-76.

COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de JANEIRO: vol. 6, número 01/02, 1993.

\_\_\_\_\_. Palco de uma História desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon Revista do IPHAN. Rio de Janeiro: 1998, v. 7.

FRIZOT, Michel . Os Continentes Primitivos da Fotografia. In: TURAZZI, Maria Inês, *Fotografia*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n° 27, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Destiempos culturales, fragmentaciones latino-americanas y residuos utopicos. *Revista de Crítica Cultural*. nº 16, junho 1998, pp. 11-21.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*: Revista do Departamento de História da UFF. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, vol 1, n° 2, dez. 1996, RJ, Relume-Dumará, 1996, pp. 73-98.

NORA, Pierre. Entre Memória e História, a problemática dos lugares. *Revista de Estudos Pós-Graduados e História do Departamento de História*. São Paulo: USP, n°10, dezembro 1993.

OLIVEIRA Jr., Antônio. A luz do Social na Imagens: Fragmentos Teóricos na Fotografia de Documentação Social. In: MAUAD, Ana Maria (Ed.) *Primeira Sessão dos Anais do MHN*. Vol. 32, Edição Alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940, 2000, p. 51-61.

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de. Pequena história do Fotojornalismo In: MAUAD, Ana Maria (Ed.) *Primeira Sessão dos Anais do MHN*. Vol. 32, Edição Alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940, 2000, p. 219.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda. Vol. 3, 1989.

SCHWARTZMAN, Simon. *Fora de Foco:* diversidade e identidades étnicas no Brasil. In: Novos Estudos CEPRAP, 55, novembro 1999.

#### DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

AARÃO REIS FILHO, Daniel disponível em < <u>www.lainsignia.org/2001/marzo</u>> Acesso em 10/10/2002

Anuário Estatístico do Brasil 1953 - Nota Prévia, disponível em <www1.ibge.gov.br/seculoxx/default.shtm> Acesso 10/02/2004

BARBOSA, Marialva. *Ciberlegenda* n° 7, 2002. Disponível em <a href="http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm">http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm</a> Acesso 22/04/2003

FERREIRA, Marieta de Moraes. *João Goulart*. Disponível em <a href="http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes\_htm">http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes\_htm</a> >acessado em 25/09/2003

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe*. V. 10, n. 2, julho/dezembro de 1999. Disponível em <www.tau.ac.il/eial/X2/mauad.html> Acesso em: 04/06/2003

\_\_\_\_\_ . Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo, Revista do departamento de História da UFF*, Niterói: Volume 1 - n° 2 - dezembro 1996. Disponível em <a href="http://gladiator.historia.uff.br/tempo/nb2.htm">http://gladiator.historia.uff.br/tempo/nb2.htm</a>

#### HOMEPAGES:

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO – CPDOC – Fundação Getulio Vargas

<a href="http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/htm/dhbb\_apresentacao.htm">http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/htm/dhbb\_apresentacao.htm</a>

LABORATÓRIO DE ACERVOS DIGITAIS DA PUC/RS, disponível em <a href="http://www.ipct.pucrs.br/letras">http://www.ipct.pucrs.br/letras</a>

MEMÓRIA VIVA <a href="http://www.memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/">http://www.memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/</a>

REDE MANCHETE. Disponível em:

<www.fortunecity.com/lavender/tomatoes/792/bloch3.htm>

#### ENTREVISTAS:

DAMM, Flávio. Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 13/05/2003 e

07/10/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento de História da

Universidade Federal Fluminense.

. Entrevista concedida a Ronaldo Santos e Silvana Louzada em 23/10/2003

JACOB, Alberto. Entrevistas concedidas a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 03/07/2003 e

18/06/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento de História da

Universidade Federal Fluminense.

MACHADO, Rodolpho. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 03/07/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento de História

da Universidade Federal Fluminense.

SCHNEIDER, Erno. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 08/05/2003. Depositadas no Laboratório de História Oral do Departamento de História

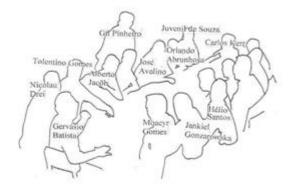
da Universidade Federal Fluminense.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Fig.1 – Câmera Rolleiflex Automat. Imagem adiquirida em:

## http://perso.clubinternet.fr/oliwajsf/.htm

- Fig. 2 Imagem adquirida em: http://www.leica-brasil.com/produtos/history/areahis.htm
- Fig. 3, 4, 5, 6 O Cruzeiro 11/2/1961 Coleção da autora
- Fig. 7 Imagem adquirida do livro Cobras Criadas, pág. 383
- Fig. 8 Coleção Alberto Jacob



- Fig. 9- O Cruzeiro 7/5/1960- Coleção da autora.
- Fig. 10 Manchete 21/4/1960 Coleção da autora.
- Fig. 11- O Cruzeiro 7/5/1960 Coleção da autora.
- Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17 Manchete 21/4/1960 Coleção da autora.
- Fig. 18, 19 e 20 O Cruzeiro 7/5/1961– coleção da autora.
- Fig, 21 Manchete 21/4/1960 Coleção da autora.
- Fig. 22 Manchete 28/1/1961 Coleção da autora.

- Fig. 23 O Cruzeiro 11/2/1961 Coleção da autora.
- Fig 24 Manchete 28/1/1961 Coleção da autora.
- Fig 25 O Cruzeiro 11/2/1961 Coleção da autora.
- Fig. 26 e 27- Manchete 28/1/1961 Coleção da autora.
- Fig.28, 29 e 30 *O Cruzeiro*, 11/2/1961 Coleção da autora.
- Fig. 31 O Cruzeiro 23/9/1961 Coleção ABI
- Fig. 32 Manchete 23/9/1961 Coleção da autora.
- Fig. 33 *O Cruzeiro* 23/9/1961 Coleção ABI
- Fig. 34 e 35- Manchete 23/9/1961 Coleção da autora.
- Fig. 36 O Cruzeiro 23/9/1961 Coleção ABI
- Fig. 37 Manchete 23/9/1961 Coleção da autora.
- Fig. 38 O Cruzeiro 23/9/1961 Coleção ABI.
- Fig. 39 O Cruzeiro 10/4/1964 Coleção da autora.
- Fig. 40 Manchete 11/4/1964 Coleção da autora.
- Fig. 41 e 42- Manchete Abril de 1964- Edição Histórica Coleção da autora.
- Fig 43, 44, 45 e 46 O Cruzeiro 10/4/1964 Coleção da autora.
- Fig. 47 Manchete Abril de 1964 Edição Histórica Coleção da autora.
- Fig. 48 e 49 *O Cruzeiro* 10/4/1964 Coleção da autora.

# QUADROS:

# INAUGURAÇÃO DE BRASÍLIA

### QUADRO 1

Localização espaço-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Interna	45	24
Externa	55	77
Dia	68	56
Noite	32	44

## QUADRO 2

Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	84	74
Predomínio paisagem	13	23
Predomínio objetos	3	3

## QUADRO 3

Pessoas retratadas (%)	O Cruzeiro	Manchete
JK	6	1
JK com autoridades	23	15
JK com povo	6	1
Autoridades – Elite*	57	42
Trabalhadores**	8	40

<sup>\*</sup> a categoria autoridades/elite engloba religiosos, militares de alta

## QUADRO 4

(0.12.10		
Faixa Etária (%)	O Cruzeiro	Manchete
Adulto	94	88
Criança		5
Variada	6	7

QUADRO 5

patente, pessoas da alta sociedade

\*\*operários, atores e músicos populares, militares de baixa
patente e populares.

Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	80	54
Feminino	2	3
Ambos	18	24

Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	82	82
variadas	18	18

QUADRO 7

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Alta	73	79
Média	8	4
Baixa	3	7
Variadas	16	10

QUADRO 8

Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	32	44
Horizontal	49	36
Quadrada	19	20

QUADRO 9

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	13	14
Grande Angular/Normal	87	86

QUADRO 10

Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Geral	25	42
Conjunto	25	35
Médio	45	20
Fechado	5	3

QUADRO 11

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	11	19
De baixo p/ cima	5	5
Normal	84	76

QUADRO 12

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	68	81
Perfil	29	17
Costas	3	2

QUADRO 13

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	41	15
Média	33	41
Pequena	26	44

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete

Fino	11	16
Médio	67	52
Grosso	22	32

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	82	73
Artificial	18	27

## QUADRO 16

Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	58	54
Contribui	9	39
Não contribui	33	7

## QUADRO 17

Contraste (%)	O Cruzeiro	Manchete
Alto	44	30
Normal	49	66
Baixo	7	4

## QUADRO 18

Direção das linhas de força (%)	O Cruzeiro	Manchete
Horizontal	26	25
Vertical	44	45
Diagonal	30	30
Concorrem para o motivo	75	84
Não convergem do motivo	25	16

## QUADRO 19

Equilíbrio/desequilíbrio (%)	O Cruzeiro	Manchete
Equilíbrio estático	87	72
Equilíbrio dinâmico	13	37
Desequilíbrio	-	2

## QUADRO 20

Cor (%)	O Cruzeiro	Manchete
Colorida	-	9
Preto e branco	100	91

## QUADRO 21

Tamanho da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Muito grande	17	23
Grande	22	27
Média	8	22
Pequena	53	28

## QUADRO 22

Intervenção na superfície da foto	O Cruzeiro	Manchete
Sim	59	53
Não	41	47

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
-------------------------------------	------------	----------

Sim	100	100

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	98	92
Predomínio do texto	2	7
Foto/texto complementares	-	1

#### QUADRO 25

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Equipe de fotógrafos	100	-
Equipe da revista	-	100

## QUADRO 26

Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Cor na legenda	-	8
Sem cor na legenda	100	92
Enigma	-	8
Narrativa ou fotolegenda	8	3
Ampliadora	15	14
Descrição identificação	59	49
Comentário	18	32

## Fim do Governo JK

## QUADRO 27

Localização espaço-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Externa	100	100
Dia	100	100

## QUADRO 28

Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	63	50
Predomínio paisagem	12	50
Predomínio objet os	25	-

#### QUADRO 29

Pessoas retratadas (%)	O Cruzeiro	Manchete
JK com autoridades	17	
JK com povo	50	33
Trabalhadores	33	67

## QUADRO 30

Faixa Etária (%)	O Cruzeiro	Manchete
Adulto	100	75
Variada		25

## QUADRO 31

Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	83	75
Ambos	17	25

Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	20	100
variadas	80	

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Média		
Variadas	83	50

#### QUADRO 34

Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	37	40
Horizontal	63	60

## QUADRO35

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	37	20
Grande Angular/Normal	63	80

#### QUADRO36

Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Geral	25	40
Conjunto	25	40
Médio	-	20
Fechado	50	-

#### QUADRO 37

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	50	60
De baixo p/ cima	13	20
Normal	37	20

#### QUADRO 38

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	63	80
Perfil	25	20
Costas	12	-

# QUADRO 39

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	-	40
Média	100	60

## QUADRO 40

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete
Médio	88	80
Grosso	12	20

#### QUADRO 41

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	100	100

Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	13	20

Contribui	87	80	
Qu	JADRO 43		
Contraste (%)	O Cruzeiro	Manchete	
Alto			
Normal			
Baixo			
QUADRO 44			
Direção das linhas de força (%)	O Cruzeiro	Manchete	
Horizontal	-	20	
Vertical	13		
Diagonal	87	80	
Concorrem para o motivo	100	100	
QUADRO 45			
Equilíbrio/desequilíbrio (%)	O Cruzeiro	Manchete	
Equilíbrio estático	63	80	
Equilíbrio dinâmico	37	20	

	QUADRO 46	
Cor (%)	O Cruzeiro	Manchete
Colorida	100	100

## QUADRO 47

	£ 0.1	
Tamanho da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Muito grande	25	40
Grande		40
Pequena	75	20

#### QUADRO 48

Intervenção na superfície da foto	O Cruzeiro	Manchete
Sim	25	80
Não	75	20

# QUADRO 49

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
Sim	100	100

## QUADRO 50

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	100	60
Predomínio do texto		20
foto/texto complementares		20

#### QUADRO 51

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Equipe de fotógrafos	100	-
Equipe de fotógrafos da matéria	-	100

Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Sem cor na legenda	100	100
Enigma	-	20

Narrativa ou fotolegenda	-	-
Ampliadora	12,5	20
Descrição identificação	75	40
Comentário	12,5	20

## Posse de João Goulart:

## QUADRO 53

<u> </u>		
Localização espaço-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Interna	20	28
Externa	20	10
Indefinível	60	62
Dia	35	10
Indefinível	65	90

## QUADRO 54

Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	100	100

#### QUADRO 55

QUIBRO 33		
Pessoas retratadas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Jango	4	
Jango e autoridades	14	25
Jango e populares	10	
Autoridades	64	67
Autoridades e populares		4
Populares	4	4
Polícia	4	

#### QUADRO 56

Faixa Etária (%)	O Cruzeiro	Manchete
Adulto	100	100

## QUADRO 57

Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	95	85
Ambos	1	15

#### QUADRO 58

Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	90	90
variadas	10	10

## QUADRO 59

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Alta	80	86
Variadas	20	14

Qei.Bite ee		
Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	30	24
Horizontal	70	76

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	15	19
Grande Angular/Normal	85	81

QUADRO 62

Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Geral	15	10
Conjunto	10	10
Médio	10	14
Fechado	65	66

## QUADRO 63

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	15	1
De baixo p/ cima	20	9
Normal	65	90

QUADRO 64

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	80	95
Perfil	20	5

QUADRO 65

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	50	50
Média	50	50

QUADRO 66

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete
Fino	50	50
Médio	50	50

QUADRO 67

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	20	14
Artificial	80	86

## QUADRO 68

Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	65	76
Contribui	35	24

QUADRO 69

Contraste (%)	O Cruzeiro	Manchete
Alto	20	12
Normal	80	88

Direção das linhas de força (%)	O Cruzeiro	Manchete
Horizontal	-	-
Vertical	43	12
Diagonal	57	88

100	100
JADRO 71	
O Cruzeiro	Manchete
86	50
14	50
UADRO 72	
O Cruzeiro	Manchete
100	100
	•
JADRO 73	
O Cruzeiro	Manchete
10	10
10	20
16	5
	UADRO 71  O Cruzeiro  86  14  UADRO 72  O Cruzeiro  100  UADRO 73  O Cruzeiro  10  10  10

OHAI	DRU	1/4

65

<b>C</b> = 1.2 · ·		
Intervenção na superfície da foto	O Cruzeiro	Manchete
Sim	30	24
Não	70	76

Pequena

## QUADRO 75

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
Sim	100	100

## QUADRO 76

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	95	38
foto/texto complementares	5	62

#### QUADRO 77

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Equipe de fotógrafos da matéria	100	100

## QUADRO 78

	CIIDICO / C	
Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Sem cor na legenda	100	100
Enigma	-	-
Narrativa ou fotolegenda	20	-
Ampliadora	5	14
Descrição identificação	65	72
Comentário	10	14

# Fala Aos Sargentos

#### Quadro 79

Localização espaço	-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
--------------------	------------	------------	----------

Interna	100	100
Tempo indefinido	100	100
	QUADRO 80	
Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	100	100
Pessoas retratadas (%)	QUADRO 81 O Cruzeiro	Manchete
João Goulart	50	
Goulart c/ militares	26	25
Goulart c/ autoridades	12	25
Militares	12	25
Autoridades		25
Faixa Etária (%)	QUADRO 82 O Cruzeiro	Manchete
Adulto	100	100
<u> </u>		

QUADRO 83		
Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	100	100

	<b>4</b> 011 <b>1111111111111111111111111111111111</b>	
Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	100	100

## Quadro 85

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Alta	57	50
Variadas	43	50

# QUADRO 86

Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	15	i
Horizontal	28	100
Quadrada	57	-

# QUADRO 87

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	50	-
Grande Angular/Normal	50	100

#### QUADRO 88

Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Conjunto	15	25
Médio	28	50
Fechado	57	25

## QUADRO 89

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	28	25
De baixo p/ cima	15	-
Normal	57	75

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	50	50
Perfil	50	50

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	-	50
Média	25	25
Pequena	75	25

## QUADRO 92

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete
Fino	-	75
Médio	63	25
Grosso	37	-

#### QUADRO 93

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	50	100
Artificial	50	-

## QUADRO 94

Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	50	-
Contribui	50	100

## QUADRO 95

Contraste (%)	O Cruzeiro	Manchete
Alto	25	
Normal	75	100

## QUADRO 96

Direção das linhas de força (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	100	25
Diagonal	-	75
Não convergem do motivo	100	100

## QUADRO 97

Equilíbrio/desequilíbrio (%)	O Cruzeiro	Manchete
Equilíbrio estático	88	75
Equilíbrio dinâmico	12	25

#### QUADRO 98

Q C. E. R. C.		
Cor (%)	O Cruzeiro	Manchete
Preto e branco	100	100

## QUADRO 99

Tamanho da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	37	25
Média	-	75
Pequena	63	-

Intervenção na	superfície da foto	O Cruzeiro	Manchete

Sim	12	25
Não	88	75

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
Sim	100	100

QUADRO 102

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	100	25
Predomínio do texto		75

QUADRO 103

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Individual	100	-
Inexistente	-	100

QUADRO 104

	CIDICO IOI	
Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Cor na legenda	-	25
Sem cor na legenda	100	75
Enigma	-	-
Narrativa ou fotolegenda	13	-
Ampliadora	25	-
Descrição identificação	-	100
Comentário	62	-

# MARCHA DA FAMÍLIA COM DEUS PELA LIBERDADE:

QUADRO 105

Localização espaço-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Externa	100	100
Dia	100	57
Noite	-	43

QUADRO 106

Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	100	95
Predomínio objetos		5

QUADRO 107

Pessoas retratadas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Populares	38	67
Organizadoras	24	11
Autoridades	38	22

QUADRO 108

Faixa Etária (%)	O Cruzeiro	Manchete
Adulto	100	100

Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	25	20
Feminino	25	25

Ambos	50	55

Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	66	55
variadas	34	45

QUADRO 111

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Alta	50	35
Média		5
Variadas	50	60

QUADRO 112

Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	66	52
Horizontal	34	38
Quadrada	-	10

QUADRO 113

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	50	48
Grande Angular/Normal	50	52

QUADRO 114

	QUIBRO III	
Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Geral	38	43
Conjunto	25	14
Médio	12	19
Fechado	25	24

QUADRO 115

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	50	52
De baixo p/ cima	16	10
Normal	34	38

QUADRO 116

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	66	95
Perfil	33	5

QUADRO 117

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	34	33
Média	16	29
Pequena	50	38

QUADRO 118

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete
Fino	25	24
Médio	63	52
Grosso	12	24

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	100	43

Artificial	-	57
	JADRO 120	<b>T</b>
Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	50	34
Contribui	50	66
Ot	JADRO 121	
Contraste (%)	O Cruzeiro	Manchete
Alto	34	52
Normal	66	48
0.	v. nno 100	
	JADRO 122	Marshat-
Direção das linhas de força (%) Horizontal	O Cruzeiro 66	Manchete 33
Vertical	-	24
Vertical Diagonal	34	43
Concorrem para o motivo	100	100
concorrem para o monyo	100	100
	JADRO 123	
Equilíbrio/desequilíbrio (%)	O Cruzeiro	Manchete
Equilíbrio estático	75	48
Equilíbrio dinâmico	25	52
Oī	JADRO 124	
Cor (%)	O Cruzeiro	Manchete
Colorida	-	34
Preto e branco	100	66
Or	14 DDO 125	
Contraste Cromático (%)	JADRO 125  O Cruzeiro	Manchete
Alto		43
Normal	_	57
		1
· ·	JADRO 126	_
Tamanho da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Muito grande	12	8
Grande	26	14
Média	12	24
Pequena	50	54
Ot	JADRO 127	
Intervenção na superfície da foto		Manchete
Sim	-	5
Não	100	95
•	JADRO 128	i
Integração outros elementos revis	ta O Cruzeiro	Manchete
NIM	1777	

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
Sim	100	100

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	100	100

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Equipe de fotógrafos da matéria	100	-

Inexistente	-	100
-------------	---	-----

Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Cor na legenda	100	5
Sem cor na legenda	-	95
Enigma	-	-
Narrativa ou fotolegenda	12	10
Ampliadora	-	4
Descrição identificação	63	43
Comentário	25	43

# Golpe Em São Paulo:

QUADRO 132

QUADRO 132		
Localização espaço-tempo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Externa	100	100
Dia	85	100
Noite	15	-

QUADRO 133

Assunto da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio pessoas	54	63
Predomínio paisagem	31	25
Predomínio objetos	15	12

QUADRO 134

Pessoas retratadas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Estudantes	17	57
Polícia	34	14
Estudantes + polícia	8	-
Militares	25	-
Autoridades	8	-
Populares	8	29

QUADRO 135

Faixa Etária (%)	O Cruzeiro	Manchete
Adulto	100	100

QUADRO 136

Gênero (%)	O Cruzeiro	Manchete
Masculino	90	50
Ambos	10	50

QUADRO 137

Cor da pele	O Cruzeiro	Manchete
Branca	100	63
variadas	-	37

Quadro 138

Classe social aparente	O Cruzeiro	Manchete
Alta	30	25
Baixa	40	-
Variadas	30	75

Formato (%)	O Cruzeiro	Manchete
Vertical	46	25
Horizontal	54	75

QUADRO 140

Lente Provável	O Cruzeiro	Manchete
Teleobjetiva	23	12
Grande Angular/Normal	77	88

QUADRO 141

Plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
Geral	23	75
Conjunto	46	25
Médio	23	
Fechado	8	

QUADRO 142

Angulação do plano (%)	O Cruzeiro	Manchete
De cima p/ baixo	15	25
De baixo p/ cima	23	-
Normal	62	75

QUADRO 143

Ponto de vista (%)	O Cruzeiro	Manchete
Frontal	77	75
Perfil	23	25

QUADRO 144

Profundidade de campo (%)	O Cruzeiro	Manchete
Grande	54	38
Média	31	62
Pequena	15	-

QUADRO 145

Grão (%)	O Cruzeiro	Manchete
Fino	31	25
Médio	38	63
Grosso	31	12

QUADRO 146

Luz (%)	O Cruzeiro	Manchete
Natural	80	100
Artificial	20	-

QUADRO 147

Fundo(%)	O Cruzeiro	Manchete
Neutro	31	25
Contribui	69	75

Contraste (%) O Cruze	eiro Manchete
-----------------------	---------------

Alto	15	
Normal	85	100

Direção das linhas de força (%)	O Cruzeiro	Manchete
Horizontal	15	
Vertical	8	22
Diagonal	77	88
Concorrem para o motivo	100	100

## QUADRO 150

Equilíbrio/desequilíbrio (%)	O Cruzeiro	Manchete
Equilíbrio estático	46	63
Equilíbrio dinâmico	54	37

## QUADRO 151

Cor (%)	O Cruzeiro	Manchete
Preto e branco	100	100

# QUADRO 152

Tamanho da foto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Muito grande	8	12
Grande	38	76
Média	8	
Pequena	46	12

#### QUADRO 153

Intervenção na superfície da foto	O Cruzeiro	Manchete
Sim	18	25
Não	82	75

#### QUADRO 154

Integração outros elementos revista	O Cruzeiro	Manchete
Sim	100	100

# QUADRO 155

Relação foto/texto (%)	O Cruzeiro	Manchete
Predomínio da foto	100	100

## QUADRO 156

Crédito	O Cruzeiro	Manchete
Eq. fotógrafos e repórteres revista	100	-
Inexistente	_	100

Legendas (%)	O Cruzeiro	Manchete
Sem cor na legenda	100	100
Enigma	=	-
Narrativa ou fotolegenda	46	
Ampliadora	-	75
Descrição identificação	31	25
Comentário	23	-

## MODELOS DAS FICHAS

# 1 – Ficha de Elementos da Forma do conteúdo

N° da foto
Agência Produtora/Data
Assunto
Local
Interna – externa
Dia-noite
Predomínio pessoas-Objetos - paisagem
Pessoas
Idade aparente
Sexo
Cor
Classe social
Objetos retratados
Paisagem retratada

# 2 – Ficha de elementos da forma da expressão

N° da foto
Formato da foto
Lente provável
Plano
Angulação do plano
Ponto de vista
Profundidade de campo
Grão
Luz
Fundo
Contraste
Dir.das linhas de força
Conv. linhas p/ motivo
Equi./desequilíbrio
Cor/p&b
Cotraste cromático

# 3 – Ficha relação com a revista

N° da foto
Página
Dimensão - Dupla, 1 ½, 1, ¾, ½, ¼
Manipulação da mensagem fotográfica
Integração com outros elementos revista
Predomínio - Foto- texto- complemento
Crédito - individual, equipe

## 4 – ficha relação foto – legenda

Trend relação roto regenda
N° da foto
Presença de cor na legenda
Enigma
Narrativa ou fotolegenda

Ampliadora
Descrição identificação
Comentário

