

3

A reforma do *Jornal do Brasil*

Entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960, o *Jornal do Brasil* passou por um processo de transformação da sua antiga orientação editorial, que o caracterizava como um jornal voltado principalmente para a publicação de classificados, predominantes tanto no miolo como em sua primeira página (figura 01)¹. A reforma do *Jornal do Brasil* tinha por meta transformá-lo como um todo, tornando-o efetivamente uma empresa comercial, acompanhando as mudanças por que passavam diversos jornais e revistas brasileiros da época. O *Última Hora* e o *Diário Carioca* foram os pioneiros em um processo de inovação que fez a imprensa brasileira migrar de um jornalismo de influência francesa, predominantemente opinativo, para um jornalismo empresarial, informativo, voltado para o modelo norte-americano². No *Jornal do Brasil* se encontraram as condições mais favoráveis para a consolidação desse processo de reforma, tornando-o um caso exemplar para a imprensa brasileira. Fundado em 1891, o jornal havia, desde então, alternado momentos em que seguiu, predominantemente, uma linha editorial voltada para as questões culturais e o debate político, constituindo-se como um órgão formador de opinião, com momentos onde a prioridade do jornal era a estabilidade financeira, seguindo uma orientação comercial que privilegiasse as vendas, voltando-se para o grande público por intermédio dos anúncios e do noticiário local. Assim, no momento

¹ O jornal, que, desde a década de 1930, havia optado pela estabilidade financeira proporcionada pelo pequeno anunciante, sofreu mudanças tanto do ponto de vista gráfico como editorial, que o transformaram em um dos jornais mais lidos do país. As inovações adotadas foram, por muito tempo, referência para o jornalismo brasileiro, convertendo o *Jornal do Brasil* em modelo de modernidade para a imprensa de então.

² Alzira Alves apontou como causas importantes dessa mudança de paradigma a percepção do papel da imprensa na crise política que desencadeou o suicídio de Vargas: “A imprensa, que nos meses que antecederam o 24 de agosto exacerbou a linguagem violenta e apaixonada utilizada no tratamento dos temas políticos, a partir desse acontecimento buscou maior objetividade na construção e transmissão da notícia.”; e uma maior profissionalização da atividade de jornalista, com o surgimento, nos anos 1950, de cursos especializados de formação de profissionais. (ALVES, 1996 : 10)

imediatamente anterior à gestão da nova diretoria que optou pela reforma, o *Jornal do Brasil*, que havia se convertido em uma espécie de “boletim de anúncios” nos anos 1930, tinha acumulado capital suficiente para investir nas mudanças. Tal fato, aliado à tradição de momentos anteriores em sua história, quando fora espaço para discussões políticas e intelectuais, proporcionou as condições favoráveis às transformações que ocorreriam nos anos seguintes.

A história da reforma do *Jornal do Brasil* teve início com a criação de um suplemento literário, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Inicialmente, tratava-se de um programa veiculado na Rádio Jornal do Brasil, criado por Reynaldo Jardim, diretor da rádio. Em abril de 1956, foram publicadas pela primeira vez, aos domingos, uma página literária e uma página feminina, correspondendo às páginas dois e três do segundo caderno do jornal. A página literária, intitulada *Livros e autores contemporâneos*, era assinada por Reynaldo Jardim, também idealizador da página feminina, cuja publicação havia sido sugerida por ele à direção do jornal em 1953. As duas novas páginas, além de tratarem de temas diferenciados, destacavam-se por apresentar uma maior preocupação com os aspectos gráficos, tendo grande aceitação pelo público, especialmente a página feminina (figura 02). A iniciativa logo prosperou, com a criação de uma versão impressa do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, publicado pela primeira vez em 3 de junho de 1956, editado por Reynaldo Jardim. Saía aos domingos, no segundo caderno, com conteúdo voltado principalmente para as artes e entretenimento. Inicialmente com oito páginas, continha as páginas feminina e literária, além de uma página de artes plásticas, assinada por Ferreira Gullar e Oliveira Bastos, uma de poesia, por Mário Faustino, uma de cinema e teatro, e outra de dança. Aos poucos, o suplemento tornou-se um espaço voltado exclusivamente para questões artísticas, principalmente relacionadas à literatura e às artes plásticas. A página feminina, assim como as de teatro e cinema, desde 1957 foram aos poucos deixando o *SDJB* para integrar novos suplementos criados para o jornal. O *SDJB* teve repercussão muito positiva, tanto internamente

como em relação ao público, o que motivou a direção a estender a iniciativa a todo o *Jornal do Brasil*³.

A criação de um suplemento literário não era uma inovação. Ao contrário, a publicação de suplementos era uma das características do jornalismo que predominou no Brasil antes de 1950, o chamado “jornalismo literário”, de crítica e de opinião, que iria desaparecer nas décadas seguintes dando lugar a um “jornalismo empresarial”, que buscou uma maior impessoalidade na transmissão da notícia. Contraditoriamente, a origem da reforma do *Jornal do Brasil*, que é tomada como um paradigma da transformação da imprensa nacional nos anos 1950, está na reafirmação de uma linha que iria ser preterida pelo jornalismo brasileiro nos anos seguintes. Se o suplemento, por um lado, devolveu o prestígio ao *Jornal do Brasil*, retomando a sua posição de formador de opinião, permitindo a reforma do jornal, por outro, caracterizou-se por um tipo de jornalismo que se tornaria difícil de sobreviver após a reforma. Segundo Alzira Alves, nos anos 1950, “os suplementos literários deixam de ser o espaço da crítica e do debate de idéias para se tornar o que são hoje, resenhadores de novos lançamentos editoriais (...) observa-se que a crítica vai perdendo espaço na imprensa e se acantonando na universidade”⁴. Com a consolidação da reforma do *Jornal do Brasil*, o seu suplemento também deixou de ser publicado, pondo fim a um espaço que, além de abrigar debates e críticas, se prestava à experimentação do ponto de vista gráfico.

As diretrizes principais adotadas na reforma do *Jornal do Brasil* privilegiavam a eficiência da transmissão da informação, com o objetivo final de firmar o jornal como uma publicação de prestígio e de, ao mesmo tempo, conquistar leitores e aumentar as vendas. Para que tal fim fosse atingido, buscou-se uma maior

³ “Nós estávamos em 1956. Nessa época o *Jornal do Brasil* era o ‘jornal das cozinheiras’. Então Reynaldo Jardim foi à Condessa e pediu permissão para fazer uma página feminina no *Jornal do Brasil*. Nessa página ele misturava receita de bolo, cozinha e poemas. No princípio era uma página, depois passou para duas, foi forçando a barra e passou para três. Quando ele passou para quarto estava criado o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, que ele ia fazendo mais ou menos só. Depois ele chamou o Mário Faustino, o Oliveira Bastos, que me chamou, e eu fui fazer a parte de pintura e de artes plásticas, o Mário Faustino a de poesia e aí foi nascendo o suplemento do *Jornal do Brasil* que na verdade é a origem da renovação do *Jornal do Brasil*.” (Depoimento de Ferreira Gullar prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977).

⁴ In: ALVES, 1996:10.

metodização da produção, tanto no que diz respeito ao texto como à apresentação gráfica do jornal, e uma maior simplicidade e eficiência na transmissão da informação. O jornal foi reformulado em todos os níveis, em um processo que atingiu tanto a publicação e seu conteúdo gráfico e editorial como a empresa, seu funcionamento, o método de trabalho e o perfil dos funcionários. Antes da reforma, o jornal era escrito à mão na redação, não havia máquinas de escrever, o que dificultava o cálculo da distribuição das matérias na página. Não havia um paginador e as matérias saíam diretamente da redação para a oficina, onde eram compostas de acordo com a ordem de chegada. Em um primeiro momento (de 1956 a 1958), período em que Odylo Costa, filho, conduziu a reforma do *Jornal do Brasil*, as mudanças na parte gráfica não foram, de um modo geral, muito evidentes. Nesse período, houve grande resistência dos funcionários antigos, principalmente por parte dos que trabalhavam na oficina, o que dificultou a implementação de mudanças mais radicais⁵. Durante esses anos, formou-se uma nova equipe no jornal capaz de realizar a mudança mais estrutural que ocorreria em 1959. Se, por um lado, o pessoal e a estrutura antiquados constituíam obstáculos a qualquer tipo de mudança, por outro, acabaram por acarretar a sua substituição completa, o que permitiu, em um momento posterior, uma reforma total.

Apesar de muitas mudanças já terem sido aos poucos implementadas, o novo projeto do jornal ainda não havia sido elaborado nessa primeira fase, podendo ser caracterizado, então, como uma adaptação do projeto antigo, mais do que como um projeto efetivamente novo. A diagramação preservou o seu aspecto geral, com as matérias separadas umas das outras por fios e com todos os espaços das páginas preenchidos, sem muitas áreas brancas. A principal mudança gráfica nessa fase da reforma foi a publicação de fotos na primeira página, abaixo do título do jornal, no centro (figura 03). Além das manchetes que já existiam, o jornal passou a ter, nessa

⁵ “Nesse início, a dificuldade não era de organização gráfica. A dificuldade era com o pessoal. O mais novo tinha 30 anos de casa. (...) O sujeito não concordava com aquilo, uma foto não podia ser de uma coluna e a matéria de três. Não pode, se a matéria é de três, a foto tem que ser de três. Coisas assim. Então, esse pessoal foi sendo substituído e o Odylo teve grande trabalho com isso.” (...) “mas pedir para o sujeito lá embaixo, na oficina, dá aquele claro em 24 pontos; ele achava que era um absurdo, não podia separar uma matéria da outra, não botar fio. Isso aí foi uma batalha imensa na oficina também.” (Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977).

página, uma manchete maior e uma foto e, mais tarde, duas fotos, acompanhadas cada uma de uma legenda-texto (figura 04). Os classificados, no entanto, continuavam predominantes. Embora outros jornais já publicassem fotos na primeira página, a foto grande e central adotada na primeira página do *Jornal do Brasil* constituiu uma inovação entre os jornais brasileiros da época. A ausência quase total de texto tornava-a o conteúdo principal da página. Os classificados, que continuaram ocupando o resto do espaço, funcionavam como uma textura de fundo sem importância, direcionando toda a atenção para a informação contida na imagem e sua legenda. Esse tratamento, diferente da habitual primeira página sem um foco determinado, garantiu o impacto buscado pelo *Jornal do Brasil*.

Amilcar de Castro foi contratado pelo jornal em fevereiro de 1957, deixando-o em abril de 1958 e retornando em março de 1959, aí permanecendo até 1961. Nesse segundo período, que vai de 1959 a 1961, com Jânio de Freitas comandando a transformação do jornal, as mudanças na parte gráfica foram mais acentuadas. Amilcar retomou então os estudos de paginação que já haviam sido elaborados na primeira fase. À sua experiência somaram-se as de Reynaldo Jardim e Jânio de Freitas⁶, que, respectivamente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e na seção de esportes, vinham dando continuidade às experimentações iniciadas com as mudanças da primeira fase. O *layout* do jornal foi totalmente reelaborado, a partir do projeto de Amilcar de Castro. O objetivo era aplicar a orientação da direção de transmitir seriedade, modernidade e eficiência também no design do jornal, que deveria estar de acordo com a nova mentalidade seguida na redação de dar prioridade à objetividade, privilegiando a informação direta e sem ruídos.

Do ponto de vista gráfico, a orientação que melhor serviria a esses objetivos era a do design racionalista moderno, na qual o projeto gráfico era visto primordialmente como instrumento de comunicação, cuja ênfase é a transmissão eficiente da informação, de uma maneira que procura ser neutra e direta. Buscou-se Amilcar de

⁶ Jânio de Freitas, que, assim como Amilcar de Castro, havia trabalhado na *Manchete*, seguiu uma orientação semelhante à adotada na revista, que dava grande importância às fotos, transformando-as no principal elemento da página. Havia nessa seção uma preocupação com o impacto visual que chamou a atenção de Nascimento Brito, incentivando-o a convocar Jânio de Freitas para dar continuidade à reforma em 1959, após a saída de Odylo Costa, filho do jornal.

Castro pelo trabalho que havia realizado na revista *Manchete*, cujo projeto gráfico em muito se assemelhava ao da revista francesa *Paris Match*⁷. Amilcar foi trabalhar na *Manchete* em 1956 para diagramar a revista a partir de um projeto já existente. O projeto lançava mão de grandes áreas de imagens e de uma diagramação que variava dentro de um limite, respeitando uma grade regular e mantendo sempre o uso da mesma tipografia e das mesmas modulações. Esse tipo de orientação enfatizou a função utilitária em dois sentidos, tanto do ponto de vista da realização do projeto como da sua recepção pelo leitor. Visava a simplificar o trabalho do diagramador, diminuindo a necessidade e também as possibilidades de improvisação. Por outro lado, tinha como objetivo habituar o leitor a um ritmo previsível que, além de procurar garantir o conforto de leitura, direcionava a ênfase da diagramação para as imagens em lugar do texto.

No caderno principal do *Jornal do Brasil*, de uma maneira geral, há as mesmas preocupações em se estabelecer um método de produção e tornar a comunicação com o leitor mais direta, criando-se uma identidade visual prontamente identificável, sem muitas variações de elementos, o que interferiria, segundo essa visão funcional, de modo negativo na leitura do texto. A estrutura do jornal foi totalmente revista, a começar pela primeira página. Apesar de manter os classificados, que no miolo passaram a ocupar o final do caderno sem mais se misturar às notícias, a primeira página foi diagramada de tal maneira que conseguiu preservar a unidade com relação ao restante do jornal. Com os classificados organizados em forma de “L”, embaixo e à esquerda, o restante da página, correspondente às matérias jornalísticas, funcionava como uma página independente, capaz de exprimir a nova identidade do jornal, coerente com a nova disposição do miolo (figura 05). A diferença brusca entre os

⁷ “Nessa época o nosso modelo era a *Paris Match*, que tinha um tipo de diagramação bastante moderno, com certos elementos brancos, quer dizer, as páginas não eram cheias de elementos de adorno, vinhetas, fotografias cortadas, montadas, nada disso. Era uma coisa muito simples e de bom gosto. (...) Nessa época eu também era crítico de arte e ligado ao movimento concreto, sendo que uma das preocupações desse movimento era justamente com o visual, com os elementos visuais, com a energia do campo visual, essas coisas. Então a preocupação com a coisa gráfica, com a limpeza da página, pela composição limpa e simples apenas, sobretudo nas massas de cor, ou de preto em contraste com o branco, isso tudo de certo modo influenciou o nosso gosto e determinou um pouco o nosso interesse pela paginação da *Paris Match* e nós começamos a querer introduzir na *Manchete* esse gosto também.” (Depoimento de Ferreira Gullar prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977).

tratamentos e a maneira como a página estava disposta induziam o leitor a ver as duas partes separadamente, preservando a parte de notícias. No miolo, os fios, vinhetas, títulos em negativo e todo elemento gráfico considerado por eles como supérfluo foram eliminados⁸, minimizando os efeitos da má qualidade de impressão do jornal e economizando tempo e custos de composição da página (figura 06). A diagramação adotada anteriormente no *Jornal do Brasil* valia-se de fios gráficos para separar as matérias que, de outro modo, seriam confundidas pelo leitor. A nova orientação gráfica do jornal via o uso desse recurso como uma maneira de compensar uma diagramação ineficiente, desnecessário caso a organização da página fosse submetida a um planejamento. Para separar as matérias e estabelecer a hierarquia entre elas, apenas os espaços brancos foram utilizados. A preocupação em simplificar a leitura, mantendo-a em um sentido constante – “de cima para baixo, da esquerda para a direita”, segundo as palavras do próprio Amilcar de Castro⁹ – possibilitou essa economia de recursos. A estrutura legível, a eliminação de todo elemento gráfico que não fosse texto, assim como a padronização dos tipos, com a compra da tipografia *Bodoni*¹⁰, são alguns pontos que permitem relacionar o projeto do jornal ao design racionalista suíço, muito influente nos anos 1950. No entanto, essa avaliação não bastaria para se compreender o projeto de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil*. Ao observarmos um conjunto de primeiras páginas do jornal, podemos deduzir, pela grande variedade apresentada, a preocupação em não se estabelecer uma solução final, que cristalizasse o *layout* em um modelo repetido com pequenas variações. Amilcar de Castro desenhou inúmeros esquemas de página, para capa e miolo do jornal, estabelecendo as variações possíveis de diagramação dentro de um mesmo

⁸ “A impressão do *Jornal do Brasil* era péssima. Então, uma das providências que eu tomei foi tirar tudo que é negativo e fio. Tudo o que não era essencial à leitura eu tirava para clarear um pouco o jornal, para dar mais força à matéria escrita.” (Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977)

⁹ Citado em LEMOS, Carlos. “ *De como ser um dos 10 melhores jornais do mundo* ”. In: AMARAL, 1977 : 244.

¹⁰ Amilcar de Castro declarou que a grande variedade de tipos em uma mesma página no *Jornal do Brasil* antes da reforma gráfica não era uma opção estética, mas uma limitação de recursos, uma vez que a oficina não dispunha da mesma fonte em vários tamanhos. A escolha do tipo era feita em função do tamanho disponível. (Depoimento prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977)

projeto. Desenhou mais de 300 primeiras páginas, evitando a repetição de esquemas e garantindo, ao mesmo tempo, forte identidade ao jornal. O título (o nome do jornal escrito em caixa alta Bodoni), não tinha posição fixa, fator que conferiu dinamismo ao conjunto de primeiras páginas, permitindo a grande variedade de exemplos de diagramação. A busca constante por soluções novas caracteriza o projeto, onde cada página se apresenta como um novo desafio. Não havia, portanto, um conjunto de regras que definisse o projeto e que garantisse a sua realização independentemente da figura de Amilcar de Castro¹¹. Trata-se de um projeto que supunha o improviso, mais do que o estabelecimento de um grupo de regras que orientasse o diagramador. Assim, todas as páginas eram diagramadas de acordo com os desenhos previamente feitos por ele¹². E a primeira página, cujas possibilidades de diagramação eram exploradas no limite entre a variedade e a unidade, era feita diariamente pelo próprio Amilcar de Castro. Essa variação fez com que o jornal se apresentasse sempre como uma surpresa, uma novidade aguardada com expectativa, fator que foi decisivo no sucesso alcançado pelo jornal¹³.

No *SDJB*, a importância dada à experimentação visual é ainda mais evidente. É o espaço no qual as principais características do projeto foram mais acentuadas, e onde as mudanças aconteceram de modo mais acelerado. Por se tratar de um suplemento literário, semanal, era-lhes permitido assumir mais riscos. Assim, nele foram apresentadas, pela primeira vez, muitas das soluções gráficas adotadas posteriormente no caderno principal do jornal.

¹¹ “No início era só eu. Depois o Odylo chamou um outro lá, que acompanhava na oficina a diagramação feita na redação. Mas não tinha um método.” (Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977)

¹² “Fiz o desenho todo do jornal, desenhei milhares de primeiras páginas, páginas internas, tamanho do título, tipografia a ser usada, uma coluna, duas, três, quatro, cinco, seis, quantas linhas em cada coluna.” *Ibidem*.

¹³ “Por outro lado o Amilcar não era um cara que tinha experiência de diagramação mas era um cara muito inteligente, muito sensível e aberto às coisas. Essa abertura dele por isso foi muito importante na renovação do jornal. É claro que o jornal não é uma coisa puramente estética. (...) É claro então que atuavam nisso as pessoas que tinham mais experiência de jornal (...) Isso é um negócio interessante porque é uma coisa meio dialética, um certo rompante do cara que quer fazer uma coisa bacana, pouco ligando para outros aspectos, e do outro lado o cara que tá apoiando aquilo mas ao mesmo tempo tem que dar a norma para não fugir do espírito jornalístico propriamente dito. E nisso acho que o trabalho do Jânio [de Freitas] foi fundamental.” (Depoimento de Ferreira Gullar prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977)

Mesmo antes do início da reforma, o suplemento tinha uma paginação diferenciada com relação ao restante do jornal. A página não era entendida simplesmente como um campo a ser preenchido por blocos de texto e imagens, a sua diagramação levava em conta que esses elementos produziam também formas e relações espaciais (figura 07). Depois da contratação de Amilcar de Castro, em fevereiro de 1957, as mudanças na diagramação do suplemento aconteceram aos poucos¹⁴. Antes que o projeto gráfico do primeiro caderno pudesse ser transformado (o que só veio a acontecer de fato em junho de 1959), o suplemento sofreu alterações mais significativas. Em junho de 1957 a diagramação de algumas páginas já mostrava a preocupação em se formarem composições assimétricas, pela combinação de colunas de texto e grandes áreas de imagens. Nesse momento, a página já não dispunha de fios separando os blocos de texto, e podemos notar semelhanças com o projeto gráfico da *Manchete* e da *Paris Match*. Os cabeços, por exemplo, são idênticos aos da revista francesa, escritos em caixa alta, na tipografia futura e emoldurados por um fio (figura 08)¹⁵.

É comum uma interpretação do projeto de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* pela via funcionalista. Sob esse ponto de vista, o diagramador seria um técnico capaz de otimizar a transmissão da informação, com o mínimo de interferências para

¹⁴ “Tinha também o suplemento literário do jornal que o Reynaldo fazia, depois eu fui também trabalhar com ele o suplemento, e esse suplemento começou a publicar esse negócio de poesia concreta, neoconcreta, briga entre poetas, uma vez por semana; então teve também essa ajuda, porque ao mesmo tempo o jornal saiu reformado, o suplemento reformado.” (Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977)

¹⁵ As páginas do jornal não trazem os créditos de diagramação. Não é possível, portanto, determinar quais páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* foram diagramadas por Amilcar de Castro, responsável pelos aspectos gráficos da reforma do jornal, nem quais foram diagramadas por Reynaldo Jardim, editor e responsável pela orientação gráfico-editorial do suplemento. Quando Amilcar de Castro passou a trabalhar para o *Jornal do Brasil*, o suplemento sofreu mudanças bastante evidentes e adotou características do projeto gráfico da revista *Manchete* e da *Paris Match*. Também foi no suplemento que se empregaram pela primeira vez soluções posteriormente adotadas no caderno principal do jornal na segunda fase da reforma, como a retirada dos fios, a superposição de grides, o uso do espaço branco como elemento ativo na composição. Para efeito desse estudo, consideraremos, portanto, que se trata de um trabalho em equipe, cujo resultado pertence, sem dúvida, ao conjunto do trabalho de Amilcar de Castro como projetista gráfico, visualmente coerente com os demais projetos para jornais realizados por ele, como, naturalmente, o primeiro caderno do *Jornal do Brasil* (1957-1961), o jornal *Estado de Minas* e seu *Suplemento Literário* (1967-1968), além do *Jornal de Resenhas* (1998), seu último trabalho na área gráfica. Para uma visão abrangente do conjunto do trabalho gráfico de Amilcar de Castro, ver AGUILERA, 2005.

o conteúdo textual. A comparação com o projeto gráfico de jornais brasileiros da época em que foi reformado o *Jornal do Brasil*, que na maior parte das vezes se valia de grande variedade de recursos gráficos, reforça essa visão segundo a qual o projeto de Amilcar de Castro se basearia na neutralidade e na eficiência. O discurso adotado muitas vezes pelo próprio Amilcar de Castro ao tratar do projeto gráfico do jornal também estaria alinhado com essa compreensão:

A diagramação é a maneira pela qual o jornal se apresenta ao leitor. O jornal deve chegar a ele da melhor maneira possível; a diagramação seria o seu cartão de visitas; deve, pois, fazer com que cada matéria publicada seja mais agradável e mais fácil de ser lida e a sua mensagem melhor apreendida conforme a sua importância. O diagramador deve ser um artista: a diagramação é arte aplicada.¹⁶

No entanto, essa análise parece insuficiente para dar conta do modo de proceder adotado na diagramação do jornal. A preocupação com o “agradável” e com a facilidade de leitura não explicam a orientação adotada no conjunto de primeiras páginas do *Jornal do Brasil*, tampouco no *SDJB*. A eles talvez seria mais adequado relacionar um outro proceder, mais próximo do modo de fazer a que se referia o artista ao falar de suas esculturas e desenhos: “*Não sou nada metódico. De vez em quando eu mudo tudo. Não dá para fazer previsões.*”¹⁷ Mais do que a sistematização de um método, temos aqui um projeto que supõe uma improvisação.

Especialmente na diagramação do suplemento, a função operacional não era privilegiada do ponto de vista de sua realização, tampouco do ponto de vista de sua apreensão. O suplemento era não apenas um instrumento de comunicação, mas um meio de expressão do ponto de vista gráfico, que priorizava as qualidades estéticas acima das qualidades funcionais. Não se pode dizer que fosse produtivo mudar sempre o gride que serve de base para a diagramação ou variar com frequência a tipografia utilizada. Tampouco, do ponto de vista do leitor, pode-se dizer que a melhor forma de se ler um texto contínuo é dividi-lo em várias colunas curtas. No

¹⁶ SAMPAIO, 1967:260.

¹⁷ “Amilcar de Castro: o experimentador do espaço” (entrevista a Viviane Matesco). In: *Bravo!Entrevista*. São Paulo, Editora D’ávila, 2002, p. 59-65.

SDJB, Amílcar de Castro exerceu também uma espécie de reafirmação do homem como ser criativo, que busca o imprevisto, a surpresa, opondo-se ao trabalho mecânico e à redução de todas as atividades, também das artes visuais, a um valor quantificável. Criou variações de estrutura, combinando diferentes divisões de página, usou diversas famílias tipográficas e variou os pesos das manchas de texto (regulando tamanho de letra, entrelinha e espaçamento), sem deixar que um padrão se estabelecesse como norma. Assim como no primeiro caderno do *Jornal do Brasil*, o logotipo do suplemento não tinha posição nem diagramação fixas, aparecendo, a cada edição, em um lugar diferente na página, ora rotacionado, ora interceptado por manchas de texto. A experimentação pode ser observada não apenas de edição para edição, mas também de página para página.

O uso do espaço da página como meio expressivo remonta às experiências de alguns escritores do final do século XIX, como Lewis Carroll e, especialmente, Stéphane Mallarmé. Em *Un coup de dés* (1897), a disposição espacial contribuiu para a significação, indicando pausas, silêncios e conotações, interferindo na temporalidade do poema. O espaço foi utilizado de maneira a desconstruir a linearidade, somando à sucessão de palavras o tempo simultâneo e indefinido das múltiplas possibilidades de leitura.

Nos poemas e publicações das vanguardas artísticas do princípio do século XX, as possibilidades expressivas do meio gráfico foram intensamente exploradas. As experiências do cubismo, com as colagens de Picasso e Braque, trabalharam as letras também como formas, evidenciando a visualidade da palavra, não mais tratada como um meio transparente ao significado ou ao som ao qual correspondem. Essa abordagem da letra e do texto também como elementos gráficos abriu caminho para a experiência dos poetas futuristas, que usaram o texto e o espaço da página para exprimir as idéias de movimento e simultaneidade, apresentando-a como um todo não-linear. Os poemas em verso livre de Marinetti, Soffici e Carrá dispensaram imagens e ilustrações, elementos tradicionalmente empregados como veículo expressivo, para explorar a variedade de tipos, de tamanhos e a distribuição dos elementos no espaço. Tomaram a página como unidade básica do poema, em lugar da estrofe e do parágrafo, destruindo, por vezes, até mesmo a linha. Além dos poemas,

os manifestos e publicações das vanguardas desde o Futurismo usaram a forma gráfica do texto como meio de expressão.

Também o *SDJB* acaba por constituir, sob certos aspectos, uma publicação de artistas. Seu editor, Reynaldo Jardim, o diagramador, Amilcar de Castro, e um dos redatores, Ferreira Gullar, eram integrantes do Movimento Neoconcreto, definindo sua forma e seu conteúdo, utilizando-o como um espaço experimental. O manifesto do grupo, assim como textos de Ferreira Gullar sobre neoconcretismo, textos de Lygia Clark sobre seu próprio trabalho, poemas de Reynaldo Jardim, entre outros textos referentes ao movimento, foram publicados nas páginas do suplemento. Essa particularidade é importante ao considerarmos a diferença de orientação entre o projeto do caderno principal do *Jornal do Brasil* e o *SDJB*.

Embora o neoconcretismo se posicionasse, de maneira geral, à margem com relação à inserção social do artista, convém lembrar que eles tiveram, mesmo que por um período breve, acesso a um importante meio de comunicação e de difusão de suas idéias e trabalhos. Em um dos maiores jornais do país, gozavam de relativa autonomia para utilizar o espaço, promovendo debates e divulgando o movimento, tanto do ponto de vista crítico como do ponto de vista plástico, pela publicação de textos e imagens e, também, pelo próprio projeto gráfico do jornal.

Com relação à imprensa, de um modo geral, é difícil determinar até que ponto ela transmite as mudanças por que passa a sociedade, e até que ponto ela as consolida e constrói. Não seria diferente com relação ao *SDJB*: ele é parte das transformações culturais que despontavam no Brasil dos anos 1950, principalmente no âmbito das artes plásticas, mas também no que diz respeito à literatura, à poesia e ao teatro. Já em 1956, o suplemento publicou a cobertura da primeira exposição nacional de arte concreta, cuja projeção fomentou debates e a produção de textos críticos. Com o neoconcretismo, a relação é ainda mais estreita. O manifesto que o formalizou como movimento juntamente com a primeira exposição neoconcreta em 1959, publicado no suplemento, é uma tomada de posição frente às discussões que também eram tema das páginas do *SDJB*, e que tinham no jornal um meio para torná-las públicas e, por sua vez, gerar mais discussões, que também ocuparam o espaço do jornal. O neoconcretismo manteve estreita relação com a sua produção textual, cujo principal

veículo era o suplemento. A aproximação entre artes plásticas e poesia existente no movimento teve no *SDJB* uma importante manifestação. Não apenas pela convivência entre a publicação de poemas com a de textos críticos e imagens de obras de arte, mas também pela orientação gráfica adotada em sua diagramação. É como se o conjunto de páginas fosse também um grande poema, onde o tratamento dado ao espaço da página e à visualidade do texto contribui para a recepção da palavra em seus múltiplos aspectos – significação textual, sonoridade, forma gráfica – que se desdobram no espaço manipulável das páginas e no tempo sem medida da leitura.

Ao mesmo tempo em que podemos entender o *SDJB* como uma publicação de artistas, ele é também um meio tradicional de comunicação, impresso em alta tiragem e com grande circulação. Embora não fosse destinado ao grande público, e seus leitores efetivos representassem uma pequena parte dos leitores do primeiro caderno do jornal, é provável que fosse muito visto e bastante folheado. As características visuais poderiam, portanto, ser assimiladas não apenas pelos seus leitores específicos, mas por uma parcela maior do público consumidor do jornal. Além de serem um meio expressivo do artista, as características gráficas prestaram-se também a divulgar o pensamento neoconcreto diretamente pela forma e pela imagem.

O *Jornal do Brasil* e, principalmente, seu suplemento são um caso muito particular de ação de artistas na vida cotidiana. Se o jornal permitiu um alcance maior às discussões e idéias artísticas, também é graças a elas que adquiriu o prestígio necessário para transformar-se e se tornar um jornal de maior projeção. Por um lado, valeram-se de um meio de comunicação estabelecido e de grande alcance, nada marginal, para divulgar idéias e discutir o movimento, atuando como artistas e críticos de maneira independente. Por outro, participaram ativamente da constituição do jornal como tal, sendo agentes da reforma. Cabe, aqui, levantar a questão de se o *Jornal do Brasil*, nesse breve período, pode ser considerado uma realização próxima ao espírito da utopia construtiva, onde se dá a integração entre arte e vida, quando alguns artistas lograram levar a arte à vida cotidiana, para o grande público leitor de jornais.