

4

O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

4.1

Paralelos com as publicações das vanguardas artísticas

As qualidades estéticas dos signos gráficos, dentre os quais destaca-se a palavra impressa, fizeram parte das investigações plásticas das vanguardas artísticas do início do século XX, quando os impressos, que então passaram a ser produzidos em larga escala, transformaram a visualidade do ambiente urbano. A diagramação do *Jornal do Brasil* e, especialmente, de seu *Suplemento Dominical*, remetem-se a esse universo, não apenas pela sua relação com o neoconcretismo mas, sobretudo, pela experimentação em torno dos aspectos visuais da palavra e da mancha de texto, que implicaram o tratamento dado à página como um espaço gráfico e plástico. Amilcar de Castro desenvolveu o projeto a partir do espaço plano, suas subdivisões e preenchimentos, criando contrastes e relações espaciais. A página era, para ele, um campo a ser trabalhado, construído, no qual sentido plástico e textual formavam uma unidade. Faz com que nos refiramos às experiências cubistas com a colagem, que incorporaram em sua estética a palavra impressa, pondo em questão o espaço representativo; às experiências poéticas de Mallarmé e Apollinaire, nas quais fizeram aderir o espaço gráfico como fator constitutivo do poema; e ao intenso experimentalismo em torno das artes gráficas em diversos movimentos de vanguarda, como o Futurismo, o Construtivismo, o *De Stijl*, o Dadaísmo e o programa *Merz*, de Kurt Schwitters, que se ocuparam em criar impressos tais como cartazes, revistas e jornais, nos quais publicaram textos, poemas e manifestos.

A referência mais direta, dentre as vanguardas artísticas, para a diagramação do *Jornal do Brasil* foi o construtivismo do movimento *De Stijl*. Ferreira Gullar e Amilcar de Castro referiram-se às diagramações do *Jornal do Brasil* e da revista *Manchete* como sendo feitas “à Mondrian”¹. De fato, a influência do artista holandês

¹ Em depoimentos prestados ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977.

e das idéias do movimento *De Stijl* na diagramação do jornal pode ser vista naquilo que Yve-Alain Bois, no texto “*The De Stijl Idea*” (1991), chamou de “elementarização” e “integração”². Estes seriam dois processos que levariam ao princípio básico de cada arte – o que cada uma deveria buscar, despojando-se dos resquícios das demais modalidades artísticas, em direção àquilo que lhe diz respeito especificamente. Cada arte seria, assim, reduzida a seus elementos básicos, articulados em função de uma totalidade não-hierárquica, em que a alteração de quaisquer dos elementos requereria uma reestruturação do todo. Estaria estabelecida, dessa forma, uma arte fundamentada na pura relação entre as partes, em um mundo autônomo, que não se relacionaria com o mundo real pela mimesis, mas que seria, antes de mais nada, parte dele. A composição restrita a elementos perpendiculares fez coincidir plano físico e plano estético, reforçando a literalidade da superfície. O uso da grade ortogonal indicou a negação a toda referência à realidade natural, em uma busca pela independência com relação à narrativa ou ao discurso verbal a que a pintura poderia estar referida.

Em *Teoria do não-objeto* (1960), um dos textos fundamentais do neoconcretismo, Gullar discorreu sobre a “morte da pintura”, uma conseqüência do desenvolvimento da arte a partir do impressionismo, no qual “*cada vez mais o objeto representado perdia significação aos olhos, e, em conseqüência disso, o quadro, como objeto, ganhava importância*”³. Em um processo semelhante, deu-se o tratamento conferido à página impressa pelas vanguardas artísticas européias, movimento que indicou novos rumos para o design moderno. A página ganhava cada vez mais evidência, enfatizando as possibilidades plásticas da superfície, não mais se restringindo à apresentação convencional do conteúdo. Desde as experiências com o espaço gráfico feitas por Mallarmé em seus poemas, no final do século XIX, quebrando as convenções de diagramação em favor do uso da forma do texto como elemento expressivo, o desenho da página passou a ser visto como um fator de grande potencial estético, ao mesmo tempo capaz de interferir ativamente na transmissão da

² BOIS, 1991.

³ AMARAL, 1977 : 85.

informação. O movimento *De Stijl*, fundado em 1918 por Piet Mondrian e Theo van Doesburg, foi fundamental no processo de valorização do plano pictórico, e foi um dos principais pontos de partida para o projeto construtivo brasileiro. O movimento defendia a criação de uma nova plástica que seria universal⁴, baseada na geometria e nas cores básicas, e que se estenderia das artes plásticas ao ambiente, transformando a arquitetura e os objetos cotidianos. A pintura de Mondrian, que se distanciou do sistema representacional e da pintura ilusionista, foi uma referência importante tanto para o concretismo e o neoconcretismo como para a paginação do *Jornal do Brasil* e do *SDJB*⁵. Mondrian evidenciou a dimensão planar da pintura, limitando-se às cores primárias e aos movimentos básicos da horizontal e da vertical, usando a pintura para construir relações, ritmos e proporções. Do mesmo modo, a composição reduzida aos elementos essenciais – formas retangulares em um plano subdividido pelas áreas de diferentes pesos gráficos – foi o procedimento dominante na estrutura de página adotada no *Jornal do Brasil* e no *SDJB*.

Os elementos gráficos da página foram assim reduzidos a textos e imagens. E cada página, sobretudo no que diz respeito ao *SDJB* e ao conjunto de primeiras páginas do *Jornal do Brasil*, constitui um todo fechado, baseado na relação entre as partes, e que por sua vez se articula com o conjunto de páginas que formam o jornal. No entanto, no caso do jornal, essa redução aos elementos básicos não significou um isolamento das artes gráficas ao aspecto puramente visual. O texto ganhou importância, e foi tratado também visualmente, pelo peso, tamanho e disposição na

⁴ Sobre o novo estilo, Mondrian escreveu, no texto “ *Realidade natural e realidade abstrata* ” (1919): “a nova plasticidade não pode, por conseguinte, tomar forma através de uma representação (natural) concreta, a qual – mesmo no sentido universal – sempre indica, de uma maneira ou de outra, o individual; a menos que oculte em si o universal não poderá, portanto, ocultar-se naquilo que caracteriza o individual, ou seja, a forma e a cor naturais, mas deverá expressar-se na abstração da forma e da cor, quer dizer, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Esses meios de expressão foram descobertos na pintura moderna pelo caminho da abstração (...). Uma vez encontrados seguiu-se a representação exata das relações isoladas, e com isto o elemento essencial e fundamental de qualquer emoção plástica do belo. (...)

O novo plasticismo na pintura é pintura pura: os meios de expressão permanecem como sendo a forma e a cor, da maneira mais interiorizada; a linha reta e a cor lisa permanecem puramente como meios de expressão pictóricos. (...) A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade, características inerentes à mente.” (CHIPP, 1996 : 325-326).

⁵ Traçando um caminho inverso, Antonio Manuel é um artista que estabelece relações com a estética neoplástica a partir da estrutura da página de jornal. Ver seus *flans* (1975).

página, fazendo com que o significado das palavras e sua forma visual interagissem formando um único corpo: texto-imagem, visualidade-poesia. Assim, as aspirações de Mondrian quanto à nova estética que, segundo ele, seria “*baseada nas relações puras, pois somente relações puras de elementos construtivos puros podem levar à pura beleza*”⁶, não encontrariam nos impressos uma situação exemplar, uma vez que os elementos mais essenciais, as linhas e áreas planas, são formadas por palavras. Talvez o jornal pudesse ser visto como uma possibilidade de expansão da nova plástica para o ambiente da vida cotidiana. Contudo, ao abrir-se para o mundo, ela, pela sua própria natureza de objeto útil, um meio de comunicação, teria de renunciar à pureza de relações preconizadas por Mondrian.

A utilização de um gride como estrutura do plano seria, a princípio, um emblema dessa pureza de relações, segundo expôs Rosalind Krauss no texto “*Grids*” (1978): “*O gride anuncia, dentre outras coisas, a predisposição da arte moderna ao silêncio, sua hostilidade com relação à literatura, à narrativa, ao discurso (...) A barreira que construiu entre as artes da visão e aquelas da linguagem obteve êxito quase completo em isolar as artes visuais no domínio da visualidade exclusiva e defendê-las contra a intromissão do discurso*”⁷. Embora a composição das páginas do *SDJB*, assim como as do *Jornal do Brasil*, fosse feita a partir de um gride, de uma divisão da superfície em linhas horizontais e verticais, não temos aqui uma quebra da barreira entre artes visuais e linguagem que o uso de uma grade ortogonal, pela negação da virtualidade, implicaria. O gride não era aí uma organização da página em compartimentos a serem preenchidos por letras e imagens. O modo sempre surpreendente com que sua ocupação se dava a cada página enfatizou a interdependência entre texto e imagem. As letras, ao não serem “aprisionadas” em uma estrutura, retiravam significação também do espaço, como no poema de Mallarmé, na apresentação gráfica de manifestos e poemas futuristas e nas páginas das diversas publicações do movimento Dada. Embora muitos desses exemplos não fizessem uso de grides na disposição das palavras no espaço, o jornal de Amilcar de Castro acabou por estabelecer com eles relações por ocupar a grade ortogonal de

⁶ MONDRIAN. “Le home, la rue, la cité” (1926).

⁷KRAUSS, 1986:9.

modo a não definir um ritmo regular. A estrutura original, embora existisse, era desconstruída e reconstruída a cada momento, a cada página.

A questão formal não esgota a análise do trabalho de Amilcar de Castro no suplemento. O projeto não se limita, tampouco, ao discurso funcional adotado pelo artista, que justificou o uso de pouca variedade de elementos gráficos como uma adaptação às condições precárias da oficina e como um fator facilitador da leitura. Forma e conteúdo se entrelaçam, partindo do princípio de que a configuração dada aos elementos da página acabaria por influir, mesmo sem um direcionamento explícito, na recepção por parte do leitor. No *SDJB*, os aspectos gráficos são explorados de modo a criar sentidos de leitura, estabelecer relações entre textos, privilegiar determinados temas e matérias. Nesse ponto, há um paralelo a ser feito com a poesia concreta e neoconcreta, reforçando a relação que o projeto gráfico do suplemento tinha com o conteúdo de suas matérias, já que os poemas concretistas e neoconcretistas eram um tema recorrente em suas páginas.

A poesia concreta propôs um desenvolvimento da linguagem no espaço-tempo, em contraposição ao desenvolvimento linear da poesia tradicional, que usava o espaço da página como um suporte neutro, indiferente à leitura do poema. O Movimento Concreto, em poesia, levou em conta a superfície gráfica na elaboração de uma estrutura dinâmica que aderisse ao conteúdo das palavras, criando novos sentidos, conseguidos pela conjugação entre a dimensão do tempo e as duas dimensões do plano, que acrescenta a simultaneidade e o movimento à linearidade habitual de leitura. Assim como na página do jornal, o texto desenvolve-se no espaço, e a percepção da superfície dá-se também no tempo, mas de uma maneira não-linear, guiada por fatores gráficos, numa inter-relação rítmica de formas. A “estrutura-conteúdo”⁸ do poema concreto é semelhante à estrutura da página, na qual as comunicações verbal e não-verbal convivem e interagem.

O grupo paulista Noigandres⁹ editou uma revista homônima de poesia concreta nos anos 1950, publicando poemas que exploravam, sobretudo, a materialidade da

⁸ CAMPOS, Augusto de et al. *Plano piloto para poesia concreta*, 1958. In: AMARAL, 1977 : 78.

⁹ Grupo fundado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, com o lançamento do primeiro número da revista *Noigandres*, em 1952. Nos anos seguintes aproximou-se do

palavra, sua forma e sonoridade como parâmetros indissociáveis de seu conteúdo verbal. Criaram-se estruturas gráficas que eram incorporadas à leitura, perturbando a sua linearidade. As variáveis gráficas utilizadas eram poucas, centradas na forma da palavra e no desenho formado pelo conjunto, que sugerem vozes e ritmos. A musicalidade, parte integrante do universo poético, ganhou na poesia concreta um reforço ao se associar à visualidade, o que permitiu novas relações sonoras, exploradas a partir dos sons próprios da palavra. A simultaneidade de sons foi incorporada ao poema, em contraponto à seqüência linear de palavras, e valores diferentes foram atribuídos a eles por meio de recursos gráficos, como tamanho e tipo de letra, cor, ordenação no espaço. Essa relação entre texto e imagem (texto como imagem) foi amplamente explorada no *SDJB*, que usava variações formais para guiar a leitura, criar hierarquias, e, ao mesmo tempo, surpreender o leitor pela forma. Analogias com estruturas musicais são possíveis graças à elaboração de um projeto baseado em variações rítmicas e que se desenvolveu seqüencialmente, na sucessão das páginas.

A integração entre verbalidade, visualidade e musicalidade fez com que o jornal se aproximasse da experiência realizada em outros movimentos de vanguarda moderna, em particular os que se ocuparam da poesia e do teatro, como o Futurismo, o Dadaísmo e o programa *Merz*.

O movimento Dada, em uma recusa à ordem, aos sistemas e hierarquias, partiu da impossibilidade de se estabelecerem fronteiras entre as artes. Poesia, teatro, pintura, música, misturavam-se nas manifestações do movimento, cuja experimentação se estendia também às técnicas e aos meios de expressão artística. Para uma arte que não pretendia isolar-se do mundo, mas ser por ele contaminada, buscaram-se meios considerados menos tradicionais, ou mesmo menos nobres, dentre os quais destaca-se a impressão tipográfica, extensivamente explorada pelos artistas dadaístas, como, para citar alguns deles, Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Hans Richter e Kurt Schwitters. A produção de impressos era a incorporação pela arte de um meio tipicamente moderno, pertencente ao mundo

grupo Ruptura, de artistas plásticos paulistas, e em 1956 participou da Exposição Nacional de Arte Concreta, na qual seu trabalho veio a ser identificado como “poesia concreta”.

urbano, da indústria e das comunicações, distante da tradição dos museus e do isolamento das galerias, próprio para a disseminação de um movimento que não queria se enquadrar no sistema estabelecido de arte. Diversos artistas dadaístas promoveram a publicação de revistas e outros periódicos, livros, cartazes, panfletos, em diferentes cidades, sendo eles não apenas os editores responsáveis pelos textos publicados, mas também pela própria criação e diagramação dos impressos.

O caráter provocativo do movimento Dada, o desprezo pelos padrões estéticos em vigor, o desejo de transgressão estão presentes nas suas publicações de modo evidente, não apenas pelos textos, mas também pela sua apresentação formal. A diagramação das páginas dadaístas não parece seguir outra orientação senão aquela sugerida pela experimentação. Nem sempre se pode estabelecer uma conexão direta entre a forma do texto, das letras, ocupação do espaço e o conteúdo do texto. A materialidade das palavras, sua forma visual, ganhou vida própria, manifestada pela variação de formas e de tipos de letras, tamanhos, posições, que não seguiam necessariamente nenhuma ordem hierárquica, nem estavam submetidas a um sentido verbal ou à transmissão da informação. Há uma proximidade clara com os poemas futuristas, ponto de partida para as experiências dadaístas em tipografia¹⁰, com os quais coincidiam na recusa à tradicional disposição tipográfica da página, buscando uma transformação radical do espaço gráfico, e na exploração das letras e textos como imagens. Nesse sentido, podem-se destacar o uso de diferentes tipografias em uma mesma página, ou mesmo em uma mesma palavra; os tamanhos variavam também entre palavras e entre letras, assim como as suas posições, o que desconstruía a linearidade do texto, criando leituras paralelas alternativas e fazendo vir à tona, com as palavras e fonemas empregados, mais um aspecto material da palavra – a sonoridade. A renúncia a uma correspondência unívoca entre forma e conteúdo permitiu que o leitor fizesse associações ao acaso, abrindo à página inúmeras possibilidades que independem da intenção do autor (figura 09).

¹⁰ Embora Schwitters negasse a influência do futurismo italiano na sua atividade como diagramador, Hugo Ball e Richard Huelsenbeck a afirmavam. Em 1915, Marinetti enviou a Tristan Tzara o poema “*Parole in liberta*”, exposto na inauguração do Cabaré Voltaire. (Cf. Dada p.528; Huelsenbeck, p.382)

O conjunto de trabalhos gráficos produzido pelo movimento Dada é extenso e muito variado quanto à sua forma. Muitos faziam uso de vinhetas, que por vezes funcionavam como ideogramas, de ilustrações e de colagens, em uma profusão não-hierárquica de imagens e de letras que se aproximaria de uma espécie de *all-over* (figura 10), distante da organização relacional e baseada no estabelecimento de hierarquias de leitura com a criação de grandes áreas brancas, como vemos no *SDJB*. No entanto, dentro da variedade produzida pelo movimento Dada, muitas publicações, como as revistas *Club Dada*, *Dada*, *Der Dada*, e, principalmente, as revistas *G*, *Mécano* e *Merz*, permitem que se estabeleçam relações com o jornal diagramado no Brasil no fim dos anos 1950. São revistas que exploram a página do ponto de vista plástico, utilizando espaços brancos nas composições, que criam estruturas para o desenvolvimento das disposições dos elementos nas páginas, mas que procuram, também, ocupar as páginas sempre de uma forma nova, não cristalizando nenhuma solução que se repita. A inovação e a opção pelo não estabelecimento de regras resultam em um conjunto que, assim como o *SDJB*, embora privilegie a ortogonalidade e restrinja a variação de elementos, coloca a variedade de soluções e a heterogeneidade em primeiro plano.

Trata-se de publicações que atestam a dificuldade em se compartimentarem as vanguardas do início do século XX em movimentos estanques, separados em vertentes “racionais” ou “irracionais”. As trocas entre Dada e Construtivismo eram ocasionadas pelas figuras de Theo Van Doesburg, Hans Richter, Kurt Schwitters, Lissitzky e Picabia, que transitavam pelos dois movimentos, influenciando-os mutuamente. Para Hans Richter, editor e diagramador da revista *G* (primeira letra de *Gestaltung*), “os objetivos da novidade sem restrições (*Dada*) e aqueles da permanência (*Construtivismo*) seguem lado a lado e se condicionam mutuamente. O objetivo da revista *G* é o de apreender e integrar essas duas tendências”¹¹. A diagramação da revista seguia uma orientação construtivista (figura 11) e contou com a colaboração de artistas e professores ligados à Bauhaus, como Lissitzky e Mies Van der Rohe.

¹¹ Citado em *Dada*, p. 440.

Theo van Doesburg, criador, junto com Mondrian, do movimento *De Stijl* e professor da Bauhaus no início dos anos 1920, também promoveu e participou de *soirées* dadaístas na Holanda. Sua colaboração com o movimento se deu ainda na produção de impressos, em alguns números da revista *Merz*, editada por Kurt Schwitters, e na edição e projeto gráfico da revista *Mécano* (figura 12). Nessa última revista, contribuíram Hausmann, Tzara, Man Ray, Schwitters, dentre outros dadaístas. Editada por Doesburg sob o seu pseudônimo para atividades dadaístas, I. K. Bonset, foi diagramada de modo a explorar os sentidos espaciais de leitura. Trata-se de uma revista impressa em uma única folha frente e verso, dobrada em oito partes nas quais textos e imagens são dispostos de maneira a obrigar o leitor a manipular a folha impressa, girando-a, dobrando-a, experimentando-a sob seu aspecto material e manipulável, evidenciando também esses aspectos nas letras e texto, ponto importante para se compreender o *SDJB*, jornal que explora a conjugação entre texto e plasticidade, entre visão e leitura, entre manipulação e contemplação.

É, porém, na revista *Merz*, editada entre 1923 e 1932, que se deu a conexão mais significativa entre o movimento Dada e o Construtivismo, no que diz respeito à página impressa. Não apenas porque com a *Merz* colaboraram artistas como Lissitzky, Theo van Doesburg, Jan Tschichold, além de terem sido publicados em suas páginas textos de Mondrian e reproduções de trabalhos de Vladimir Tátlin. Mas também pelo modo como as páginas eram compostas, estabelecendo relações entre as partes baseadas na ortogonalidade, de acordo com a estética neoplástica, ao mesmo tempo em que promoveu a livre experimentação do espaço gráfico aliada à evidenciação da dimensão visual da palavra (figura 13).

O modo como a estética neoplástica se desdobrou na elaboração da revista *Merz* a aproxima do *SDJB*. Em ambos os casos, a “pura relação”, desenvolvida na pintura por Mondrian, ao migrar para um objeto que supõe um uso – a leitura –, sofreu uma interferência não prevista no jogo de equilíbrio entre diferenças proposto pelo pintor holandês. Isso porque, tanto na revista de Schwitters como no suplemento, aquilo que é próprio da palavra como signo gráfico – a forma e tamanhos das letras, a sua orientação no espaço, a disposição e separação entre manchas de texto – renuncia à

pretensão de neutralidade e se imiscuem deliberadamente no ato de ler. Lê-los sem atentar à dimensão visual da palavra é quase impossível.

Duas premissas defendidas por Schwitters ao compor a sua revista *Merz* podem ser identificadas com dois importantes aspectos do trabalho de Amilcar de Castro: “faça de um jeito que ninguém jamais fez antes” e “as palavras da folha impressa são vistas, não ouvidas”¹². Com relação à primeira delas, refere-se à idéia de novidade como um valor positivo, priorizado acima de aspectos funcionais ou de eficiência na comunicação, e que transforma a atividade tipográfica em uma atividade experimental. Quanto à segunda premissa, ao supor uma diferença entre a palavra vista e aquela declamada, Schwitters opõe forma e sonoridade, mas essa oposição não significa uma mútua exclusão. Em páginas, como as do *SDJB*, nas quais a disposição e formas dos textos e letras é explorada de modo a sugerir ritmos visuais e de leitura, não há uma correspondência unívoca entre som e imagem. Mas, ao mesmo tempo, dissociá-los totalmente parece impossível: são dimensões constitutivas e inseparáveis da palavra e que mantêm a sua presença, seja ao ser lida em silêncio, seja ao ser apenas ouvida.

Raoul Hausmann e Kurt Schwitters são dois artistas ligados ao movimento Dada que se empenharam na criação de impressos e que também se dedicaram à produção poética, mais especificamente ao que chamaram de “poemas fonéticos” ou “optofonéticos”. Essa produção está relacionada à diagramação de páginas de revistas, como a *Merz* de Schwitters e como as *Club Dada*, *Dada* e *Der Dada*, de Hausmann. Na produção poética, assim como nas revistas, a indissociação entre visualidade e sonoridade da linguagem verbal vem à tona. A correspondência por vezes aleatória entre imagem, som e significado não dissocia som e imagem, mas cria entre eles e o significado das palavras uma defasagem que destrói a unidade usualmente percebida. Promove um embaralhamento dos sentidos que contraria o hábito, surpreendendo as relações espontâneas entre som e imagem que, descolados de uma associação semântica, encontram-se livres para possibilitar novas relações. Tanto Hausmann como Schwitters não apenas compunham os poemas em um espaço gráfico como também os declamavam em público, contrapondo artes visuais e música

¹² Citado em HOLLIS, 2000 : 55-56.

na poesia, visão e audição na materialidade da palavra, operação ainda mais evidente nos poemas “letristas” de Hausmann (figura 14), dos quais toda possibilidade de uma correspondência semântica fora excluída. Sobre esses poemas, declarou, em seu texto “*O poema fonético*” (1955) :

O poema para mim é o ritmo de seus sons. Então por que ter palavras? Poesia é produzida por seqüências rítmicas de consoantes e ditongos postos em oposição a um contraponto de vogais associadas, e deveria ser simultaneamente fonético e visual. (...). Poemas emergem da visão e audição internas do poeta, materializando-se como a força do som, barulho e forma tonal, ancorados no próprio ato da linguagem. Visão espiritual, forma espacial e materialidade do som não são poesia em si, mas todos compõem o poema. (...)

O poema é um ato que associa respiração com audição, inseparável da passagem do tempo. A poesia fonética divide o espaço-tempo contínuo em valores numéricos pré-lógicos que guiam a percepção visual pela força da notação escrita das letras. Cada valor, em um poema desses, se expressa individualmente e, por uma declamação mais grave ou aguda de letras, sons, aglomerações de vogais e consoantes, a cada unidade de som é dado o seu valor. Para comunicá-los tipograficamente, escolho letras de diferentes tamanhos e diferentes pesos, tratando-as como uma espécie de partitura musical.¹³

A página tipográfica permitiria, portanto, a associação de mais de um “gênero artístico”¹⁴. Os signos gráficos trazem a poesia, a arte das “letras, sílabas, palavras, frases”¹⁵, apresentada também na sua dimensão gráfica, criando relações visuais e espaciais. Essas mesmas relações, aliadas à poesia, nos levam a associações musicais, de ritmos, freqüências, intensidades, que aproximam a página impressa da grafia das partituras musicais, como na poesia de Mallarmé. As palavras formam desenhos, ritmos impregnados de musicalidade e significado. Temos, assim, uma união entre sentido visual, verbal e sonoro, que se aproxima da fusão entre as artes à qual

¹³ In: HAUSMANN, 1955.

¹⁴ Termo empregado por Schwitters.

¹⁵ Kurt Schwitters. “Merz”(1920). In: SCHWITTERS, 1990 : 57.

Schwitters pretendia chegar com a obra de arte total Merz. Também nas páginas, como na cena de teatro experimental idealizada por Schwitters, é impossível dissociar os aspectos visuais dos verbais ou musicais; do mesmo modo que nas colagens cubistas, em que as palavras integram um jogo visual e verbal em uma unidade que não pode ser exclusivamente nem uma coisa, nem outra. Schwitters pretendia a eliminação dos limites entre as artes, considerados por ele artificiais. Para ele, o próprio limite entre a arte e a vida era uma tênue construção cuja fragilidade procurava demonstrar pela incorporação de elementos vulgares em seus trabalhos. Esse tipo de atitude favoreceu o desenvolvimento da revista como um objeto cotidiano com tratamento artístico, ponto que permite uma aproximação com o *SDJB*.

Para Schwitters, qualquer material poderia ser trabalhado pelo artista¹⁶. Assim, para ele, a arte permitiria o uso de vários meios, dos quais caberia ao artista extrair a sua plasticidade, fosse ele pintura, colagem ou tipografia. A diagramação da revista *Merz* também era tratada como mais uma modalidade artística, mais uma maneira de “dar forma”. Podemos encontrar entendimento semelhante na declaração de Amilcar de Castro, na qual afirmou ser, para ele, indiferente uma pincelada negra ou um título de cinco colunas. São procedimentos similares no que diz respeito à página impressa, que permitem que se aproxime a revista *Merz* do jornal diagramado por Amilcar de Castro. Schwitters estabeleceu a relação entre os elementos como o fator mais importante na elaboração de um trabalho plástico, relação indicada por um processo interno ao quadro, guiado pela sensibilidade¹⁷. Essa compreensão desencorajaria a elaboração de um projeto anterior à própria obra, em favor da liberdade do artista. Também aqui é dada ênfase à sensibilidade contemporânea ao fazer da obra: “*Apenas sei como proceder, apenas conheço o material que utilizo, não sei para quais fins.*”¹⁸

¹⁶ “*Le matériau est aussi insignifiant que moi-même. L’essentiel est donner forme*”. Ibidem, p. 56.

¹⁷ “*Comme le matériau est insignifiant, je le choisis en fonction des exigences du tableau. En accordant entre eux des matériaux divers, j’obtiens un plus rapport à la seule peinture à l’huile car, outre l’évaluation d’une couleur en fonction d’une autre, d’une ligne en fonction de une autre ligne, d’une forme en fonction de une autre forme, je mets en valeur également le bois en fonction de jute, par exemple. J’appelle Merz cette vision du monde qui engendre ce genre de conception artistique*”. Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Assim como essas publicações foram importantes na constituição dos movimentos das vanguardas artísticas do início do século XX, o *SDJB* teve papel relevante no Movimento Neoconcreto, não apenas por sua importância como meio de divulgação, mas sobretudo na medida em que seu projeto gráfico apresentou qualidades que permitem incluí-lo no conjunto de obras desse movimento. Também nele há a associação de elementos construtivos a uma incessante investigação formal, por meio da livre experimentação. Pode-se dizer que a atitude de Amilcar de Castro, ao fazer o projeto gráfico do suplemento, é semelhante àquela do artista com relação à sua obra – ele vê a página como um plano a ser organizado, mas também ao qual deve ser conferida uma “*transcendência que o subtraia à obscuridade do objeto material*”¹⁹.

Em *Teoria do não-objeto* (1960), Ferreira Gullar se propôs a redefinir o objeto artístico, tomando-o do ponto de vista fenomenológico e da sua apreensão subjetiva: “*O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.*”²⁰ Destacou o fim do espaço metafórico como decisivo na constituição do *não-objeto*, pela eliminação da moldura no quadro e da base na escultura, confundindo-os em uma mesma categoria artística que se dá no espaço real mesmo, sendo capaz de transformá-lo pela sua presença. Ao deslocar aquilo que define a arte das convenções representativas para a produção de uma nova significação no mundo real, essa análise permitiu que aproximássemos o jornal da obra de arte. A maneira com que a página foi tratada na organização de seus elementos, e como esse tratamento interagiu com o objeto, um conjunto de folhas manipuláveis e flexíveis, seria o fator que o determinaria como artístico ou não. O fato de estar ou não em um museu, limitado ou não por moldura ou base deixou de ser imprescindível nessa determinação.

¹⁹ GULLAR, *Teoria do não-objeto*, 1960. In: AMARAL, 1977:86.

²⁰ *Ibidem*, p. 85.

É importante ressaltar que o jornal não é pensado para ser visto distanciadamente, na posição vertical, mas em uma relação de proximidade e horizontalidade, fator que, de certo modo, o contrapõe à pintura. A condição horizontal remete ao uso e à operacionalidade, mais do que à contemplação, priorizando a relação entre arte e cultura sobre a relação entre arte e natureza²¹. Essa contraposição, explicitada por Walter Benjamin no texto “*Peinture et graphisme*” (1917) ao confrontar o que chamou de duas possibilidades de “*corte na substância do mundo: o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de certos grafismos*”²² foi, primeiramente, problematizada nas colagens cubistas, assim como o foi, sob certos aspectos, também no neoconcretismo. A primeira possibilidade, a da pintura, vertical, corresponderia à representação que, de certo modo, contém as coisas. A segunda, ao contrário, é transversal e simbólica, contendo signos e não coisas. A ela pertencem os desenhos, os grafismos, a escrita, a página, a palavra. Remete a uma aproximação horizontal e sugerem um modo de proceder relacionado ao fazer, ao ato de debruçar-se sobre uma superfície – o que implica uma abordagem do espaço ligada à ação e à mobilidade, diversa da abordagem vertical. A fusão entre os dois “cortes” no cubismo provocou a reflexão sobre as diferenças entre as duas abordagens de espaço e de mundo, transformando a pintura. Inversamente, essa reflexão se estendeu também à página, cujo espaço foi sensível a essa influência a partir das vanguardas do início do século XX.

Ao incluir recortes de páginas impressas em seus trabalhos, Picasso estava estabelecendo um diálogo com a enorme carga visual a que foi submetido o ambiente urbano do final do século XIX e início do XX. Até então, a composição tipográfica de impressos era feita manualmente, tipo a tipo, utilizando praticamente a mesma tecnologia desde a invenção da imprensa. Na década de 1880, a criação do linotipo (1884) e do monotipo (1889) possibilitou a conversão da composição manual em composição mecânica, revolucionando a produção de impressos. Jornais, cartazes e anúncios, principalmente, invadiram o cotidiano das cidades e provocaram respostas

²¹ Ver STEINBERG, 1972.

²² *La part de l'œil. Dossier: le dessin*. 1990 : 13.

de artistas e poetas, levados a travar diálogos com essa nova visualidade que transparecem nos trabalhos do período, por vezes em uma recusa ou em uma adesão a ela.

Mallarmé criticava o jornal pelo modo monótono, uniforme, como eram apresentados os textos, em páginas compartimentadas que impunham uma leitura passiva e submissa a uma ordenação pré-determinada da informação²³. Opôs-se a essa estética revolucionando a maneira de organizar a página tipográfica, com seu poema *Un coup de dés* (1897). Nele, fez associações entre o espaço da página, o tamanho e o peso das letras com o ritmo²⁴ e a musicalidade do poema. As colunas de texto e a diagramação regular desapareceram, dando lugar ao movimento livre e imprevisível, criando diversas possibilidades de leitura, em oposição à limitação da diagramação do jornal tradicional. À disposição espacial das palavras na página corresponde um percurso de leitura que segue paralelamente a outras leituras, outros percursos, somando à linearidade a simultaneidade da composição visual, construindo uma espécie de partitura. Palavras funcionam como contrapontos, os brancos são pausas, as frases são linhas melódicas. Diferentes letras parecem exprimir diferentes timbres, diferentes vozes simultâneas de entonação e intensidade que variam com o tamanho e os pesos. Os paralelos com a partitura musical, no entanto, encontram no problema do tempo um obstáculo, tanto no poema de Mallarmé como nos poemas fonéticos dadaístas ou nos poemas concretos. Ao contrário do tempo da notação musical, este aqui não é sincrônico, nem medido. É um tempo aberto, refeito a cada leitura. Não há aqui a intenção, como em uma partitura musical tradicional, em se definir ritmos, tempos, frequências ou tonalidades, como o registro de uma obra a ser executada. A própria leitura é uma experimentação do tempo a ser vivida a cada vez e não reproduzida sempre de forma semelhante. Composto em várias páginas, o poema de Mallarmé foi disposto de maneira que cada uma delas não fosse vista isoladamente, como no caso do jornal tradicional, mas, primeiramente, em duplas e, em um outro nível, como parte de uma seqüência que se dá no folhear do livro. A seqüência das páginas permite a vivência de um tempo que é fragmentado em momentos de

²³ Cf. “*In the name of Picasso*” (1980). In: KRAUSS, 1989.

²⁴ Ritmo não é aqui entendido como uma pulsação regular, mas uma seqüência de durações.

durações indefinidas, mas que se impregnam uns aos outros. Esse entendimento das páginas como espaços, ou momentos, que extrapolam seus limites é uma das principais características do *SDJB*. Cada página aí se relaciona com a página ao lado, as seguintes e as anteriores, em uma diagramação que se abre ao espaço exterior à página, a exemplo de *Un coup de dés* (figura 15).

Os artistas Futuristas também foram sensíveis às transformações do ambiente visual da época, mas por um outro caminho. Preconizavam a unidade entre a arte e seu tempo, procurando absorver o novo na construção de uma estética capaz de transformar o tradicional meio de arte italiano. Os poemas de Marinetti e Soffici incorporaram a visualidade do jornal, num elogio à ausência de hierarquia, à aparência caótica da justaposição de informações em um mesmo espaço. Propuseram uma “revolução tipográfica”, em que a palavra não estaria mais submetida à sintaxe. Seus poemas, mais do que lidos, foram pensados para serem vistos, revelando o potencial plástico das letras tipográficas e da mancha negra de texto. Marinetti, no texto “*Dopo il verso – parole in libertà*” (1913), descreveu o procedimento defendido pelos futuristas:

A revolução tipográfica foi iniciada por mim e direcionada especialmente contra a chamada harmonia tipográfica da página. Usamos em média três ou quatro cores de tintas e ainda vinte tipos diferentes de fontes: por exemplo, itálico para uma série de sensações rápidas e similares, negrito para uma onomatopéia violenta, etc. Com essa revolução tipográfica e uma variedade multicolorida de fontes, estou apto a reforçar o poder expressivo das palavras.²⁵

A imediaticidade da página em poemas como *Assemblea politica tumultuosa* (1919), de Marinetti (figura 16), revela uma solução que diverge daquela empregada na diagramação em seqüência do poema de Mallarmé. Em lugar da variação melódica de *Un coup de dés*, temos aqui os ruídos atonais das onomatopéias gráficas do *Parole in libertà*, que exprimem a cacofonia da profusão de cartazes, anúncios e jornais que

²⁵ Citado em CUNDY, 1981. David Cundy observou, em seu artigo, que não há poemas futuristas impressos a cores. Interpretou a menção às cores feita por Marinetti como uma referência à variedade de pesos e desenhos de letras utilizadas nos poemas.

são parte da ambientação da cidade moderna. A utilização da estética do jornal para compor poemas estendeu-se também à França, no trabalho de Apollinaire e Cendras.

O abandono da sintaxe e a simultaneidade na recepção da página, proporcionada pela ausência de uma ordenação seqüencial na leitura do texto, levou alguns artistas futuristas ao uso das letras como elementos figurativos. O sentido narrativo ou descritivo, preterido graças à eliminação de um conteúdo verbal dominante, foi resgatado aí pelo uso figura. Um exemplo é o poema *Sintesi di Città* (1917), de Lúcio Venna, em que a disposição das letras sugere a arquitetura de Florença (figura 17). Do ponto de vista da relação entre imagem e leitura, essas experiências estariam no meio do caminho entre as experiências poéticas de Hausmann e Schwitters e os caligramas de Apollinaire, nos quais as linhas do texto são dispostas de modo a formar desenhos. Nos poemas fonéticos, optofonéticos e letristas dos artistas dadaístas, a leitura chega a se converter em pura abstração, sem formar nem mesmo palavras, tampouco figuras que remetam a algum sentido exterior à materialidade do signo. No poema futurista de Venna, leitura e ilustração convivem, pois ao passo que vemos o conjunto que forma a paisagem, podemos ler “L’Arno” ou o grupo de letras que sugere a palavra “fiume” ou, ainda, “Italia”. A apreensão do desenho e a leitura das palavras se dão no poema futurista de modo praticamente simultâneo. Nos caligramas, ao contrário, a leitura do texto e a visão geral do desenho por ele formado são momentos necessariamente alternados da percepção. É a manifestação, quase uma demonstração, do duplo caráter da letra: sinal legível e desenho plástico. A análise que Foucault fez dos caligramas em *“Isto não é um cachimbo”* (1973) os aproxima da questão levantada por Benjamin, ao opor o corte horizontal, dos signos, ao corte vertical, das imagens, e observar a conjugação entre os dois cortes nas colagens de Picasso. Também Foucault vê no caligrama uma oposição entre signo e imagem, oposição não resolvida, mas conjugada em um único objeto, um paradoxo visual: *“O caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.”*²⁶ Caligramas e colagens

²⁶ FOUCAULT, 1989 : 23.

cubistas estavam lidando com o mesmo problema, posto em questão nessa época, de como lidar com a visualidade dos signos gráficos²⁷.

A ausência de profundidade e a extrema frontalidade em que resultam as colagens cubistas abriram a possibilidade para um longo caminho a ser percorrido pela pintura, ao problematizar a sua condição de suporte para uma projeção mimética. Mais do que propor jogos de *trompe l'oeil* ou variações de luz, nas colagens foi desenvolvido um sistema de símbolos que “falam” de profundidade e de luz, remetendo-se a elas e não apresentando-as. Conforme expôs Clement Greenberg no artigo “Colagem” (1959), Picasso e Braque estavam mais preocupados em “descobrir, para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente explicitamente bidimensional, independentemente de quanto a verossimilhança sofreria nesse processo.”²⁸ Ainda segundo Greenberg, para que a representação sobrevivesse nesse sistema em que o plano literal tornava-se a cada vez mais evidente, o recurso à colagem foi utilizado como um modo de, por contraste, recuperar a profundidade das demais áreas do trabalho, onde a colagem não fora aplicada. Contudo, essa profundidade não era mais a ilusão do espaço tridimensional, mas uma “semelhança da semelhança”, ou uma “memória da profundidade plástica ou espacial”²⁹. Não se trataria mais de tentar criar um duplo para a realidade, mas de um outro entendimento da representação, no qual aquilo a que se refere está ausente, baseando-se em um sistema de substituições. Rosalind Krauss, em seus artigos “In the name of Picasso” (1980) e “The motivation of sign” (1989), sustentou essa idéia citando dois exemplos encontrados na colagem *Violino* (1912) de Pablo Picasso (figura 18): os orifícios em *f* do violino em tamanhos de diferença exagerada, simbolizando a profundidade; e a textura de letras, simbolizando uma atmosfera de luz, ambos símbolos de espacialidade. Criou-se, assim, um sistema de signos: signos para escorço em uma

²⁷ Sobre essa relação, Rosalind Krauss diz acreditar que a incorporação do jornal nas colagens de Picasso seria uma espécie de diálogo com o seu amigo e poeta Apollinaire, que vinha trabalhando a questão do jornal e da visualidade tipográfica em seus poemas e caligramas. In: “*The Motivation of sign*” (KRAUSS, 1989).

²⁸ GREENBERG, 1996:86.

²⁹ Ibidem.

superfície cuja planaridade é assumida, signos para transparência onde não se quer dissimular a opacidade nem a materialidade do recorte de jornal³⁰. A esses signos, associaram-se as palavras que, funcionando também como elementos plásticos, são parte do sistema de construção de sentido que substitui a representação tradicional.

Embora esses trabalhos sejam apresentados na vertical, para serem contemplados, a operacionalidade do ato de recortar e colar, a construção de signos, a relação com o fundo branco do suporte remetem à horizontalidade a que se refere Walter Benjamin. Esta ambigüidade ocasionou um novo contemplar, cujo sentido não é encontrado além da superfície real da tela. Ao olhar não é mais possível projetar-se através dela, mas dispersar-se sobre ela. Ao mesmo tempo, evidenciou o potencial plástico da mancha de texto e dos signos gráficos, em especial os que dizem respeito à visualidade do jornal, embora de um modo diverso daquele explorado pelos futuristas. Mais do que incorporar a estética da emergente cultura de massa ao meio tradicional da arte, Picasso estava conferindo-lhe um novo sentido, ao utilizá-la em um contexto a ela até então estranho, que envolve as idéias de composição, de harmonia e equilíbrio, ao passo que estava problematizando esse mesmo contexto.

Nas colagens de Picasso, a mancha tipográfica recebeu um novo tratamento. Os recortes de jornal são aí parte de uma operação que põe em evidência o plano literal. A incorporação de um elemento real, parte de um objeto material, não representado, fez com que as letras fossem vistas como elementos tangíveis, acessíveis ao toque, em oposição ao espaço virtual ilusionista. A seção de texto deixou de ser, assim, um plano superposto à superfície branca do suporte para ocupar-lhe o mesmo nível. A partir daí, a página impressa não necessariamente teria de ser vista como um campo a ser preenchido por formas nele contidas, mas como a própria forma, integrada ao espaço real, e não dele isolada. A literalidade do material evidenciou-o como forma,

³⁰ O sistema de representação que se baseia na ausência como uma das condições para a existência do signo relaciona-se também com os caligramas. Nesses poemas, a disposição do texto no espaço forma silhuetas de figuras, contornos que não constituem uma representação mimética, mas simbólica. Um exemplo é o conjunto de caligramas de Guido Casoni, poeta italiano do século XVII, considerado um “proto-futurista”. Em seu poema “La passione di Cristo” (1626), a mancha de texto forma contornos de símbolos cristãos. Essas figuras, silhuetas apenas, e que só são vistas em alternância à leitura do texto, não são o acréscimo de elementos decorativos às palavras. Ao contrário, são uma ausência, uma subtração com relação aos excessos iconográficos que tratavam o tema da paixão de Cristo em sua época.

mais do que como o habitual conjunto de códigos que dão acesso à leitura ou como um elemento representativo. Essa forma ocupa um espaço real, relaciona-se com os limites da tela, com os espaços brancos, com as linhas do desenho. A diagramação do *Jornal do Brasil* remete-se à espacialidade do cubismo, na relação dos elementos com o suporte, os brancos da folha de papel, e na organização do campo visual, que parece extrapolar os limites da página³¹. Também nos caligramas, os espaços brancos assumem um papel diferente, ativo, na constituição da página. As margens brancas que separam, tradicionalmente, o texto das imagens em uma página perdem a sua neutralidade. Ao tornar-se o recorte negativo da forma, o branco da página não é mais o campo comum sobre o qual convivem, simultaneamente, texto e figuras. O espaço de convivência deixa de existir para dar lugar à alternância entre olhar e ler que constitui jogo representativo do caligrama. A folha de papel, assim como nas colagens, deixou de ser um plano contínuo paralelo à superfície preenchida para estar ligada indissociavelmente à forma.

A mesma ambigüidade entre objeto contemplativo e operacional, entre olhar e ler, presente nas colagens cubistas e também nos caligramas de Apollinaire, pode ser encontrada no trabalho gráfico de Amilcar de Castro, seja no *SDJB* e no *Jornal do Brasil* ou em outros projetos que veio a realizar posteriormente, como o *Jornal de Resenhas*. O jornal é um conjunto de códigos a serem lidos, as páginas são manipuladas, dobradas, utilizadas. Ao mesmo tempo, a preocupação estética, que envolve a composição, os ritmos gráficos, a disposição espacial, é evidente. As páginas também se prestam à contemplação, adquirindo sentido ainda ao serem observadas na vertical. A duplicidade entre, por um lado, fazer, operar, ler e, por outro, contemplar, ver, não se restringiram às colagens de Picasso nem aos caligramas

³¹ No *Jornal de Resenhas*, projeto que teve início em 1998, a relação espacial é um pouco diferente. A composição parece estar contida no retângulo da página, uma vez que a disposição dos elementos é feita, quase sempre, de maneira a demarcar as margens, completando visualmente um retângulo proporcional à folha que o contém. Contudo, aqui podem-se observar outros aspectos que o relacionam com as colagens cubistas que não estão presentes no *Jornal do Brasil*. A página é estruturada pela combinação de dois elementos gráficos: as colunas de texto e os desenhos a mão livre de Amilcar de Castro, que dividem o mesmo espaço sem nenhuma delimitação ou separação entre eles. Linhas e texto convivem aí numa profusão de grafismos que vão desde a mancha tipográfica ao desenho linear figurativo, passando pelos títulos e subtítulos de variados pesos, pela escrita manual presente no logotipo e nos símbolos gráficos, e pelos desenhos abstratos de Amilcar de Castro (figuras 19 e 20). A diferença entre os grafismos gerou diferentes intensidades de preto, resultando em variações que dispensam a cor ou os meios-tons.

de Apollinaire, mas foi um problema tratado por todos os movimentos artísticos que se ocuparam de impressos no início do século XX, e do qual se originou uma nova visualidade ao se conceberem as páginas tipográficas, especialmente no que diz respeito à materialidade do signo, seus aspectos visuais e sonoros. Várias das características dessa nova visualidade estão presentes no projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, especialmente no conjunto de primeiras páginas e no *SDJB*.

4.2. As páginas do *SDJB* e a obra de Amilcar de Castro

A diagramação do *Jornal do Brasil* e de seu *Suplemento Dominical* partiu da estruturação da página em módulos gerados por uma rede de linhas ortogonais – um *grid*. Essa divisão foi feita a partir das proporções clássicas, baseadas na série de Fibonacci³², que define um padrão de relações encontrado com frequência em formas da natureza. Tradicionalmente, o uso dessa série para se estabelecerem relações e proporções esteve vinculada à busca por um ideal de beleza e perfeição, presente nas manifestações artísticas da Antiguidade clássica³³. No jornal, essa orientação supunha o estabelecimento de uma relação entre a arte e a matemática, defendida por Max Bill³⁴, segundo o qual a arte concreta seria a “*pura expressão de leis e medidas harmoniosas*” (*Arte Concreta*, 1936)³⁵. Max Bill definia a matemática como “ciência das relações”, passíveis de serem materializadas seja musicalmente, pela relação entre os sons, seja visualmente, pela relação entre as formas e cores no plano e no espaço.

Ao basear-se na proporcionalidade clássica, no entanto, Amilcar de Castro não se propôs a fazer uma demonstração de relações matemáticas por meios visuais³⁶.

³² A série de Fibonacci é uma seqüência numérica na qual cada número corresponde à soma dos dois anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), de tal modo que a razão entre cada um deles e o anterior aproxima-se da razão (1,61818) que define a proporção entre os lados do chamado “retângulo áureo”.

³³ O uso dessas proporções não se limitou à antiguidade clássica, mas percorreu diversas épocas. A pintura neoclássica tem nos quadros de David um exemplo do emprego da proporção áurea, em que são baseados muitos de seus trabalhos, como *O juramento dos Horácios* (1784) e *A morte de Marat* (1793). Na primeira metade do século XX, artistas construtivos, como Max Bill, e arquitetos modernos, como Le Corbusier, valeram-se das proporções clássicas na busca por um ideal eterno e imutável, que acreditavam poder encontrar na perfeição das relações matemáticas. Na arte minimalista, a questão reaparece em muitos artistas e também na arte conceitual tem seus representantes, como Mel Bochner, que se utiliza da série de Fibonacci em alguns de seus trabalhos.

³⁴ Sobre a influência de Max Bill e a relação entre arte e geometria, Amilcar de Castro declarou: “*Sua Unidade Tripartida se baseava na tabela de Fibonacci, do matemático italiano do Renascimento, que buscava a proporção áurea entre os números. Na verdade, ele usou a tabela de Fibonacci, o teorema de Pitágoras e folha de Moebius para compor a obra. Essa base geométrica, mais do que aritmética, foi uma dica para que se organizasse aquele abstracionismo no Brasil.*” “Amilcar de Castro: o experimentador do espaço” (entrevista a Viviane Matesco - dezembro de 1999). In: *Bravo!Entrevista*. São Paulo, Editora D’ávila, 2002, p. 59-65.

³⁵ AMARAL, 1977 : 48.

³⁶ Sobre a arte como uma possibilidade de demonstração de um pensamento matemático, Max Bill defendeu essa idéia no texto “O pensamento matemático na arte de nosso tempo” (1950): “*Ao mesmo tempo, a matemática traz novas e inauditas proposições. Seus limites perderam sua primitiva clareza e*

Esse modo de proceder presumiria uma separação entre idealização e materialização, numa operação que partiria de um espaço vazio existente *a priori*, a ser preenchido por formas definidas e estabelecidas também anteriormente à experiência. Ele utilizou, de outro modo, a geometria como um ponto de partida para a criação. Mais do que um ideal a ser transmitido como expressão da perfeição, a geometria, para Amilcar de Castro, era um instrumento de aproximação entre o artista e o mundo. No projeto do jornal, assim como em suas esculturas, a geometria era um meio de se criarem formas pela experimentação, relacionado à vivência do espaço, desviando-se da orientação que a via como um conjunto de regras capaz de originar formas ideais, codificáveis, a serem materializadas por meios sensíveis. Ao nos confrontarmos com as páginas do jornal, nos deparamos com um paradoxo: um trabalho que incorpora o processo, mas que, ao mesmo tempo, parte de um projeto. A frase de Amilcar de Castro: “*Era imaginar todo dia. Apesar de haver um ponto de referência anterior, que era o desenho de antes*” resume o procedimento que percebemos ao percorrermos o conjunto de páginas do suplemento. O fazer transforma o projeto, uma via de mão dupla em que os dois momentos se confundem.

Para o jornal, o artista desenhou diagramas de três, cinco e oito colunas, usando-os isoladamente ou combinando-os em uma mesma página, possibilitando uma grande variação dentro da mesma estrutura. No sentido horizontal, dividiu o retângulo da página em oito módulos e, no sentido vertical, em cinco, todos de mesma medida. Essa disposição criou relações de espaço baseadas na proporção áurea, pois cinco e oito são dois números consecutivos da série de Fibonacci³⁷. As mesmas proporções aparecem no decorrer das páginas e, ao gerar algumas linhas fortes que se repetem, dão sentido ao conjunto, que foi elaborado no limite entre variação e unidade (figura 47). Cada página constitui uma composição independente, formada por retângulos de diversos tamanhos e tonalidades (colunas de texto e

já são irreconhecíveis. Mas o pensamento humano em geral (e o matemático em particular) necessita, diante do ilimitado, de um apoio visual. É então que a arte intervém. (...) O pensamento abstrato, invisível, surge como concreto, visível. (...) Espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis comecem a ser conhecidos e imaginados.” In: AMARAL, 1977 : 52.

³⁷ Também Le Corbusier, em seus projetos, baseava-se na proporção áurea e na série de Fibonacci (ver o seu *Modulor*, que relaciona o homem e a natureza pelas proporções). Mas o fazia de modo diverso daquele empregado pela arquitetura clássica. Assim como no *SDJB*, a proporcionalidade, para Le Corbusier, era um padrão móvel que contrapunha ordem e movimento.

imagens), linhas negras (títulos) e áreas brancas. A grande variedade de soluções de páginas remete a uma indefinição aparente, impedindo que a ordenação construtiva que orientou o trabalho resultasse em soluções previsíveis. Ao contrário, a geometria foi utilizada de maneira a possibilitar grande diversidade sem que, contudo, a totalidade fosse desfeita. Trata-se, na maioria dos casos, de composições de equilíbrio dinâmico formadas por poucos elementos, calcadas no estabelecimento de proporções e relações entre eles, exprimindo a mesma sensação de movimento iminente que despertam as esculturas de Amilcar de Castro.

Cada página é um novo problema, uma nova experiência do plano. Embora possamos identificar a existência de um *grid* que percorre o desenho dessas páginas, ele se transforma ao ser conjugado com outras divisões rítmicas e ao ser trabalhado, experimentado em cada instância do projeto. Em muitas situações, alguns elementos na diagramação sequer o respeitam, seguindo mesmo a sensibilidade do olhar. Essa aproximação da geometria, em que traçados e divisões conjugam sensível e inteligível no fazer e no olhar, nos lembra o processo criativo de Amilcar de Castro na série de suas esculturas feitas no final da década de 1990 (figura 48). A criação dessas esculturas tem início com o desenho de formas geométricas simples, como um círculo e um quadrado, a partir das quais o artista traça linhas que, ligando os seus contornos, formam a trama de onde surge uma nova figura. As figuras possíveis são inúmeras, e a configuração é determinada pelo olhar do artista, que cria, a partir dessa espécie de *grid*, uma nova forma, que não foi projetada idealmente, e que só existe pelo ato de desenhar³⁸ (figura 49). Também as esculturas de décadas anteriores, que partem igualmente de formas geométricas simples, ao serem cortadas e dobradas geram formas não idealizáveis, que existem apenas quando confrontadas com a percepção, materializadas no mundo e habitando um espaço (figura 50). São consequência do fazer, do experimentar, da relação entre homem e mundo, e não do pensamento apartado da experiência. Do mesmo modo, no desenho da página, o processo de trabalho que lida com diagramas não restringe a experimentação; ao contrário, é um permanente construir e desconstruir. A grande variação nos desenhos

³⁸ Cf. BRITO, Ronaldo. “De Ferro Inquieto” (1999). In: *Amilcar de Castro*, Centro de Arte Helio Oiticica, 1999.

é obtida não apenas pelo uso de diferentes diagramas isolados ou combinados, mas pelo deslocamento de colunas de texto tanto na direção vertical como na horizontal, e na variação dos elementos independentemente dos módulos do *grid* não apenas na altura, mas também na largura (figuras 34 e 47). A estrutura não seria, portanto, uma grade pré-existente na qual se apóiam os elementos, mas um instrumento contemporâneo ao fazer. A combinação de diferentes diagramas de colunas em uma mesma página multiplicou as possibilidades de soluções de diagramação adotadas. A tensão entre variação e conjunto, entre a indeterminação e a ordenação dos elementos gráficos, percorre o suplemento. O uso de poucos elementos, que se repetem pela página com variações de posição e dimensão, enfatiza a relação entre eles, que se traduz em ritmo gráfico. É o ritmo, o desdobramento temporal, que conecta as diversas páginas e os diversos exemplares.

A página do suplemento ficou restrita aos componentes mais elementares de um jornal – texto, imagem, folha de papel. Ao prescindir da variedade de elementos, Amilcar de Castro evidenciou a estrutura do espaço gráfico. Tratou o desafio da página partindo do mínimo necessário, apenas o papel e as letras, eventualmente imagens, sem vinhetas ou fios. Do mesmo modo, procedeu com relação às suas esculturas, conforme observou Ferreira Gullar no texto “*A experiência radical*” (2000): “*do plano nascerá a nova escultura sem nenhum artifício, sem apelo a nenhum recurso estranho à natureza do próprio plano. É um começar de novo, a partir do zero*”³⁹. Os elementos da composição das páginas do *SDJB* são os títulos, as colunas de texto e as imagens. Os títulos das matérias ocupam, em geral, uma linha horizontal com o comprimento equivalente à largura de várias colunas, permitindo uma composição baseada em um jogo ortogonal. Os títulos são fortes o suficiente para funcionar como contrapontos horizontais para a ordenação predominantemente vertical das colunas de texto, graças ao uso, para todos eles, de uma única tipografia, cujo desenho torna-se marcante pela repetição. Além da família tipográfica, os títulos de uma mesma página recebem o mesmo tratamento quanto ao tamanho e peso das letras, sendo percebidos como elementos de um mesmo conjunto que se espalham

³⁹ Amilcar de Castro 2001:268.

pela página. O olhar, ao relacioná-los dessa forma, interliga-os, percebendo-os graficamente como um desenho (figuras 23, 25, 26, 28).

Em contraponto aos títulos, há as massas de texto, que ocupam, quase sempre, a maior parte da área da página. Dispostas em colunas, acentuam o sentido vertical da folha de jornal. São comuns as soluções que exageram a verticalidade, com colunas que vão da base ao topo da página, sem interrupções (figuras 33, 36, 41 e 42). Por outro lado, encontramos também soluções que privilegiam a horizontalidade, como acontece nas páginas quatro e cinco de 15 de março de 1959 (figura 34). Trata-se de duas páginas verticais que foram elaboradas de modo a formar composições independentes, mas que, vistas juntas, lado a lado, formam um conjunto horizontal, unido pelo título que vai de fora a fora, passando pelas duas páginas. Do mesmo modo, há várias situações em que duplas de páginas são diagramadas horizontalmente, soluções mais comuns em revistas e livros que em jornais (figura 35).

As colunas são, do ponto de vista gráfico, texturas retangulares às quais corresponde um peso, uma “tonalidade” intermediária entre o branco do papel e o negro dos títulos, e que varia em função do tamanho da letra e da entrelinha. Repetidas em seqüência, atravessam o plano, estabelecendo relações espaciais e rítmicas (figuras 23, 28, 29, 30). Essas variações resultam, por vezes, em situações ambíguas, em que o branco da folha ativa o plano da página, como na situação em que uma grade de linhas ortogonais passa a equivaler em importância à textura de letras. Manchas negras e brancas parecem coexistir em um único plano (figura 28). O equilíbrio da composição é atingido de modo a não permitir que o preto ou o branco prevaleça como um elemento sobre um fundo neutro. Esse equilíbrio, no entanto, é sempre uma iminência de movimento que se completa na alternância entre as páginas. As diferenças entre elas, em um mesmo número do suplemento, criam um ritmo que se define na seqüência, emprestando um novo sentido a cada página isolada. A relação de equivalência não hierárquica entre áreas pretas e brancas interfere no percurso do olhar, provocando tanto situações de convergência como de divergência. Ao adquirir pesos e direções, a diagramação ora comprime os espaços, concentrando-os, ora os expande para além dos limites da página.

Nas páginas em que o texto predomina, sendo percebido como uma mancha contínua interrompida por espaços brancos, estes acabam por funcionar como traços e pontos de luz, correspondendo, respectivamente, ao espaço entre as colunas e aquele que permeia as letras. Configura-se, assim, um desenho definido pela própria luz, como nas esculturas de blocos de ferro em que o corte faz fendas e a massa é assim interceptada pelo desenho. Nas entrecolunas do jornal, ela é precisa e definida como a luz que nas esculturas de ferro preenche os rasgos deixados pelo corte (figuras 23, 26, 28 e 51). O desenho que define e é definido pela luz, e não pela sombra, traz à lembrança as gravuras em madeira de Goeldi e os *crayons* de Seurat. Nas gravuras, o desenho é formado por subtração. Os traços, no papel, correspondem às áreas que, na matriz em madeira, não recebem tinta. As massas negras são áreas de sombra, tanto nas gravuras como no jornal. Contudo, não são compactas, nem nas gravuras, tampouco nas colunas de texto. As hachuras e os veios da madeira nas impressões de Goeldi, assim como os espaços entre as letras na mancha de texto, se fundem aos elementos gráficos no plano, constituindo uma matéria etérea e translúcida, permeada de luz. Trata-se do efeito que aproxima a página do jornal dos desenhos de Seurat, nos quais a variação de densidade dos pontos gera diferentes tonalidades. Do mesmo modo, a página do suplemento cria tons de cinza ao variar a densidade do texto pela alteração de valores de entrelinha, espaçamento e estilo tipográfico. Podemos ver efeito similar nos desenhos a bico de pena de Goeldi, obtido pela variação de concentração de traços de mesma espessura, e, também, nas pinturas de Amilcar de Castro⁴⁰, nas quais a textura da pincelada negra produz o efeito gráfico de gerar tonalidades a partir de uma única cor, por deixar transparecer o branco do suporte nas pequenas áreas que se intercalam à tinta sólida.

Outro elemento-chave na variação rítmica são as imagens, que funcionam como grandes áreas contrapostas tanto às colunas de texto quanto aos grandes espaços brancos, com proporções que variam do extremamente vertical ao extremamente horizontal, passando por formatos quadrados. Por serem preenchidas por tons contínuos de cinza, as imagens estabelecem uma relação de contraste com a textura

⁴⁰ Amilcar de Castro se referia a esses trabalhos como desenhos, por seu caráter predominantemente gráfico, embora fossem feitos com tinta e pincel ou trincha.

de letras miúdas negras sobre fundo branco, criando grandes pausas, momentos de interrupção nos quais o olhar repousa. Além do contraste com relação à forma, as imagens se contrapõem aos elementos gráficos no que diz respeito à aproximação do leitor: ao tempo despendido e ao tipo de observação que requerem, por não serem lidas, mas vistas, em um nível diferente daquele em que vemos as imagens que a disposição do texto, de um outro modo, também forma. A imagem fotográfica retém o olhar, abrindo mais uma possibilidade no jogo de leituras do *SDJB*. As diferenças de tempo e de níveis de leitura, que passam pela imagem total formada pela diagramação da página, pela leitura do texto e dos títulos e pela observação das imagens, interpenetram-se graças às relações deliberadamente criadas pelo projeto.

Há momentos em que são criadas relações entre a imagem geral da página e as imagens fotográficas nela dispostas, como na primeira página do suplemento de 29 de junho de 1958, em que se estabeleceu um diálogo entre as colunas de texto e uma gravura de Lygia Pape. A diagramação reforça a tensão interna entre os elementos gráficos do trabalho da artista, ao mesmo tempo em que se refere, pela disposição gráfica, também ao poema *Árvore*, de Ferreira Gullar (figura 32). A coluna de texto central está na mesma direção do encontro entre as duas elipses da gravura reproduzida na página. A coluna desestabiliza a gravura, parece pôr em movimento a figura. O deslocamento que o olhar é levado a fazer ao ler o texto, que começa na coluna central e é bruscamente interrompido, no meio da frase, para continuar na coluna abaixo, na extrema esquerda da página, sugere o mesmo desencontro entre as elipses da imagem. A gravura de Lygia Pape está totalmente integrada à impressão do jornal, que é também um gênero de gravura. Não há delimitação do retângulo em que se inscreve a gravura original da artista. Assim, as áreas brancas e negras da página se confundem com as áreas brancas e negras da imagem reproduzida, fazendo de tudo uma só composição, uma grande gravura, e não uma página na qual uma imagem fora impressa. As áreas brancas e negras da gravura integram o mesmo jogo de relações das áreas brancas e negras do jornal, e a textura gerada pelas letras relaciona-se ainda com as hachuras da gravura da artista, que, de modo semelhante, criam tons de cinza a partir de uma trama binária.

As imagens, em muitas situações, são exploradas paralelamente ao texto, estabelecendo com ele um diálogo silencioso. Uma dessas situações é a que encontramos na página nove do suplemento de oito de setembro de 1957. Uma imagem, retrato de um homem, foi dividida em módulos, à maneira das colunas de texto. A fragmentação do rosto contribui para criar interesse em torno da expectativa sugerida pela legenda: “*José Carlos de Oliveira: O homem e a fábula. Domingo próximo no Suplemento Dominical*”, e, ao mesmo tempo, destaca o olhar do retratado, que parece aproximado pelo corte (figura 29). Há momentos em que a forma contida na fotografia também é enfatizada na diagramação, quando uma linha mais marcante de uma imagem coincide com uma linha forte do plano, revelando que o projeto também passa pela escolha e o posicionamento das imagens. Como na página 11 de nove de junho de 1957 (figura 21), em que as diagonais predominantes nas imagens coincidem com uma das diagonais que cortam retângulo da folha de jornal em dois triângulos iguais. E, também, na página 11 de sete de julho de 1957 (figura 25), em que a diagonal da imagem coincide com a diagonal central de um dos retângulos proporcionais que formam a composição. Na dupla de páginas que trata da primeira exposição neoconcreta, o formato das colunas de texto também se relaciona com as imagens impressas (figura 34). O texto sobre o escultor Franz Weissmann forma uma coluna estreita, que visualmente é prolongada pela coluna disposta acima, que traz uma nota de Ferreira Gullar. Embora desalinhadas, as colunas têm a verticalidade acentuada por estarem quase em um prolongamento. O texto acompanha, desse modo, a imagem vertical da escultura de Weissmann, “*Coluna linear*”. Encontramos procedimento semelhante na página ao lado, no trecho de texto que trata da pintura de Lygia Clark. O texto é dividido em três colunas curtas espaçadas entre elas, formando um contraponto ao ritmo visual apresentado na imagem. As colunas não estão justificadas com relação aos limites da reprodução do quadro, o que reforça a sensação de movimento sugerida pelos módulos interrompidos da pintura, nas extremidades laterais da imagem.

A relação entre texto e disposição dos elementos gráficos também foi freqüentemente explorada. Ainda na dupla de páginas cujo tema é a primeira exposição neoconcreta (figura 34), três textos convivem na mesma diagramação, sem

estarem ordenados no espaço de maneira linear. Eles se interpenetram, diferenciando-se graças ao estilo tipográfico adotado em cada um deles e também ao modo como estão dispostos na página. A matéria em destaque, “*1ª exposição neoconcreta*”, ocupa as duas primeiras colunas da página da esquerda e a primeira coluna da página da direita. Entre as duas primeiras e a terceira, estão intercaladas uma nota sobre a teoria da *Gestalt*, escrita por Ferreira Gullar, e um pequeno texto sobre o escultor Franz Weissmann. Misturadas no espaço, as leituras não se confundem pelo uso de tipos de letras diferentes (futura negrito, bodoni e futura itálico), e também pelo deslocamento com relação ao *grid* das colunas intercaladas, que trazem os textos secundários. Elas claramente não pertencem à estrutura da matéria principal que interceptam. Por outro lado, o título principal não ocupa o lugar habitual em uma diagramação cuja informação é tradicionalmente hierarquizada, que seria o topo da página. Ele vai de fora a fora, atravessando a dupla de páginas um pouco acima do centro (estabelecendo a proporção 3:5 na direção vertical). Assim, os textos não estão sob o título, mas em torno dele, favorecendo um tipo de leitura descontínua. O olhar é levado a passear pela página, a se demorar nas imagens, a escolher percursos de leitura e, também, a perceber a página ela mesma como uma composição plástica.

Na página quatro do suplemento de 18 de agosto de 1957 (figura 26), podemos ver como diagramação e texto se relacionam. Trata-se de uma seção sobre prosa de ficção, escrita por Barreto Borges, cujo título é “*O romancista crítico e o crítico romancista*”, formada por um texto introdutório escrito pelo colunista do suplemento e por dois textos do crítico literário Henry James. É uma página diagramada apenas com elementos textuais que, assim como várias outras páginas, extrai desenhos diversos a partir de um *grid* básico de oito colunas que atravessam a página de alto a baixo. Dele retiraram-se dois retângulos na parte superior, nos quais entram os títulos, e um espaço central que, na largura de duas colunas, foi ocupado pelo texto introdutório aos outros dois. Deslocado para cima, mesmo estando no centro da página, ele tende a ser o primeiro a ser lido dentre os três. A oposição entre os dois

textos críticos de Henry James, sugerida no trecho introdutório⁴¹, é reforçada pela diagramação, que opôs os dois ao rebatê-los com relação ao eixo central da página, ecoando também a ambigüidade do título principal: “*O romancista-crítico e o crítico-romancista*”. Fica evidente aí a sintonia entre diagramação e texto, entre verbo e forma visual. A composição simétrica, a partir do centro, deixa indeterminado qual dos dois textos laterais seria o segundo a ser lido, subvertendo a máxima “de cima para baixo, da esquerda para a direita”⁴².

Na sua experiência no *Jornal do Brasil* e em seu suplemento, o pensamento de escultor de Amilcar de Castro confunde-se com o de diagramador. Compunha a página pensando espacialmente, em pesos e forças. Mais do que uma relação de medidas, a página trata de uma relação de energias, em um espaço magnetizado, como se os seus elementos fossem dotados de massa, a ser equilibrada sob a ação da gravidade. Esse modo de proceder evidencia como, no jornal, Amilcar de Castro opera a fusão entre “corte” vertical e “corte” horizontal na página impressa. Na seguinte declaração, descreveu o seu processo de elaboração do conjunto de primeiras páginas do *Jornal do Brasil*:

Eu vinha do trabalho na revista *Manchete*, que era paginada na horizontal, de duas em duas páginas. No jornal teria de ser diferente: passei a considerá-lo como um espaço vertical. A página do jornal é mais alta do que larga. Precisei de um certo tempo para me adaptar a essa virada do espaço. Então comecei a pensar como solucionar as marcas permanentes, como o nome do jornal; também manchetes em oito colunas, títulos, fotos, que eram estampados no topo do jornal, muito pesado com relação à parte inferior que não tinha nada. Propus então colocar a manchete em cima. Os títulos e as chamadas seriam abaixados para compensar o peso de cima. Comecei a modelar a página do jornal aplicando os princípios da escultura, dando peso igual à parte de cima e embaixo. O *JB* tinha, como tem hoje, oito colunas. Fiz uma base de paginação propondo o esquema 1-2-1-3-1. O três era sempre ocupado por uma foto, uma na parte

⁴¹ “Os dois trechos que destacamos e ora publicamos, encerrando alguns conceitos gerais e fundamentais, versam especificamente sobre as figuras por assim dizer antitéticas de Dickens e Balzac (...)” In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 18 de agosto de 1957, p. 4.

⁴² In: *De como ser um dos 10 melhores jornais do mundo* (Carlos Lemos, 1970. In: AMARAL, 1977:244).

superior, outra na parte inferior, e uma cortando no meio. Jogava, então, para baixo, chamadas de três colunas e três linhas. Assim, distribuía o peso da página, valorizando cada um das partes com a mesma força.⁴³

Seu trabalho no *Jornal do Brasil* e no *SDJB* está muito próximo de seu trabalho como escultor e desenhista, nos quais procedimentos semelhantes se desenvolvem em meios diversos. Amilcar de Castro explorou o máximo de possibilidades, sempre a partir de um mínimo de elementos, o que põe em evidência o meio empregado, fosse ele a pincelada negra, a chapa de ferro; ou os tipos negros, as imagens e as áreas brancas do papel. Seus trabalhos, que incorporam em sua poética características tais como a cor, a textura, o peso do material, impede que ali enxerguemos formas ideais, que poderiam ser sugeridas, ao contrário, por uma matéria sem textura, sem cor própria. A chapa de ferro das esculturas e a pincelada de tinta negra dos desenhos são presenças que participam da constituição da forma em uma oposição entre matéria e ato do artista, conjugando ideação e olhar na resistência física do ferro cortado e dobrado ou do atrito da tinta no papel. A página do jornal, antes de ser um conjunto de retângulos e linhas ortogonais é, também, um conjunto de letras. O aspecto material da letra – um desenho que já traz em si uma forma pré-determinada, e que remete ao relevo da matriz que o origina – transforma o esquema de medidas em texturas de diferentes densidades, ligando a visão ao tato, também pelo papel que não é liso, mas áspero e poroso. Trata-se de uma sensação tátil que é percebida também pela visão, de modo semelhante à ferrugem nas esculturas e às hachuras deixadas pela pincelada seca de tinta nos desenhos⁴⁴. O próprio papel impresso, dobrável e manipulável, acessível também ao toque, e sujeito sobretudo a uma aproximação horizontal, relacionada ao operar, faz com que a geometria do traçado do *layout* da página se distancie da forma idealizada, e escape à possibilidade de esgotar-se na teoria. Está sempre submetida à sua situação espacial, horizontal ou inclinada, indeterminada e cambiante. Está relacionada ao uso, nós a percebemos em relação ao corpo, à manipulação, é uma geometria no mundo. Assim como o gesto e o ato estão

⁴³ Depoimento sem data. SAMPAIO, 2001: 214.

⁴⁴ Pincelada feita, no caso dos desenhos maiores, com vassoura de piaçaba.

presentes nos desenhos e na escultura – a dobra e o corte, a ação de pintar – o fazer está presente também no projeto do jornal, no transformar-se diariamente.

Suas esculturas e desenhos compartilham da mesma poética. Tanto em um caso como em outro, Amilcar de Castro trata da relação entre planos e espaço. As esculturas partem de um desenho planar, e os desenhos criam também divisões espaciais, que ultrapassam os limites do suporte (figura 52). Amilcar de Castro declarou que a procedência de suas esculturas estaria no traço feito a lápis duro no papel, no estudo da linha, cujo desenvolvimento seria o corte e a dobra da chapa de ferro. A página também surge com o desenho que cria ritmos e relações espaciais, assim como, de modo semelhante, as suas esculturas. Ao compararmos o corte da escultura ao sulco deixado pela linha nos desenhos, podemos, também, estabelecer um paralelo entre eles e a entrecoluna do jornal, que percorre a página articulando o suporte e as massas de texto, formando um desenho linear ao passo que define a organização espacial.

No *SDJB*, pelas relações que se estabelecem, a própria página é a forma, que surge com a diagramação. É uma unidade no plano, um objeto, e não dois planos imaginários superpostos. Também nas esculturas a partir de blocos de ferro (e outros materiais, como mármore, aço, madeira ou granito) dos quais foram extraídos sólidos geométricos – em que o corte e a dobra deram lugar ao corte e ao deslocamento – a relação entre sólido e entorno é problematizada de modo similar ao da página (figura 53). A matéria maciça trabalhada, submetida à força do corte e do deslocamento e ao peso, cria um novo espaço, do qual cheios e vazios participam formando um todo integralmente articulado. Os blocos deslocados dinamizam o espaço do mesmo modo que a disposição das colunas nas páginas desfazem os limites da folha. As relações de espaço criadas pelo sólido são semelhantes ao jogo positivo-negativo das áreas negras e brancas dos desenhos de Amilcar de Castro e também nas páginas do jornal. As formas tendem a não se inscrever nos limites do papel, elas interagem com todo o nosso campo visual, tornando relativo o papel do recorte que a obra de arte ou a página poderiam propor. Algumas diagramações reforçam essa idéia quando, por exemplo, uma coluna de texto longa e vertical é posicionada assimetricamente no sentido da altura da página, muito próxima à borda superior do papel e distante da

base (figura 30). Os limites da página tornam-se frágeis, e as formas parecem seguir ininterruptamente. Do mesmo modo como podemos observar na primeira página de 14 de novembro de 1959 (figura 38). Na manchete da matéria de capa (“*Max Bense convida neoconcretos a expor em Stuttgart*”), a palavra “neoconcretos” intercepta a coluna de texto da esquerda, que iria de alto a baixo página. Assim, não há nenhum elemento que cruze a página continuamente, sem interrupções. O intrincamento entre as formas, entre áreas brancas e manchas negras, provoca a sensação de que as formas não se contêm na folha, mas que as colunas a extrapolam, assim como as palavras que interceptam a mancha tipográfica. Os limites da página não seriam, assim, a demarcação de um espaço que contém os elementos, mas a indicação de um recorte, ou uma seleção em um espaço maior, que mostraria o detalhe do movimento de elementos que se estendem indefinidamente, em um proceder que se aproxima daquele que vemos nas telas de Mondrian. Assim como em outros de seus trabalhos, na *Composição em vermelho amarelo e azul* (1927), as áreas de cor e linhas interrompidas pelas bordas da tela reforçam a noção de que estaríamos diante de um fragmento, cujas formas seguiriam infinitamente (figura 54). Isso se deve às relações espaciais estabelecidas na composição e ao percurso que o olhar é levado a fazer no jogo de equilíbrio dinâmico aí proposto. Essa noção é ainda mais premente nos trabalhos cujos limites são rotacionados com relação à composição ortogonal, como na *Composição IA* (1930), nos quais a interrupção da forma leva o olhar a completá-la (figura 55). Há outros momentos, no *SDJB*, em que o mesmo ocorre, e um deles é a primeira página do suplemento do dia 27 de fevereiro de 1960 (figura 43). Nele, retângulos brancos se formam na página sem que seus limites sejam desenhados. A linha da data, disposta na vertical, é perpendicular à linha do topo da imagem e ao título do jornal, e paralela à coluna de texto, formando com esses elementos um quadrado. A coluna intercepta o título do suplemento (deixando “s”, de um lado, e “djb” do outro lado da coluna) e é percebida como um elemento que seguiria para fora dos limites da folha. O texto que se encontra na base da folha, pelo tamanho da letra e disposição horizontal, forma uma larga faixa de tonalidade diferente dos demais itens. Trata-se de mais um elemento na composição balanceada de tons de cinza que se estende espacialmente, indefinidamente.

A diagramação do suplemento problematiza a nossa percepção do espaço não apenas pela relação entre os elementos gráficos já descritas, mas também por jogar com nossa orientação espacial a partir da operação de leitura. Na página cinco de nove de janeiro de 1960 (figura 42), as letras estão orientadas em duas direções perpendiculares: a direção horizontal, costumeira, das linhas do texto crítico sobre teatro, dividido em três colunas de igual dimensão; e a direção vertical do título do texto “*Wagner, a unidade e o espetáculo*”, dividido em três linhas alinhadas pela base. Para lermos um título posicionado verticalmente, não é necessário rotacionarmos a folha de papel: ele é lido como se estivesse na horizontal, pois prontamente reconhecemos a forma das letras que estamos habituados a perceber na posição para a qual foram, a princípio, desenhadas. Contudo, a convivência, no mesmo espaço, de duas direções de leitura faz com que nos demos conta da operação de inversão de direções que realizamos normalmente sem que a distingamos. Esse convívio, reforçado pela quebra do título em três linhas que intercalam as colunas, nos obriga, a todo instante, a realizarmos uma mudança interna de direção. Ao lermos o texto, lemos também o título, que permanece em nosso campo visual, tendo assim de lidar, simultaneamente, com duas direções de leitura. Essa página mostra ainda a relação que podemos estabelecer entre a diagramação do suplemento e o caligrama. Nela há, pelo menos, três níveis de percepção que residem no mesmo espaço e que podemos efetuar alternadamente, de modo semelhante ao descrito por Foucault em *Isto não é um cachimbo* (1973)⁴⁵. Um primeiro nível de percepção seria aquele relacionado à leitura do título vertical. Um segundo nível seria aquele vinculado à leitura do texto disposto em colunas, com o qual alternamos o primeiro graças à mudança de direção que requer uma outra disposição com relação ao texto. O terceiro nível seria aquele que diz respeito mais diretamente ao caligrama, aquele em que vemos o triângulo que é formado pelas três linhas do título e que intercepta as três faixas verticais. Nesse nível, vemos a figura e não lemos o texto. Vemos os títulos

⁴⁵ “Para quem vê, o caligrama *não diz*, não pode ainda dizer: isto é uma flor, isto é um pássaro; está ainda demasiadamente preso na forma, demasiadamente sujeito à representação por semelhança para formular uma tal afirmação. E quando alguém o lê, a frase que se decifra (‘isto é uma pomba’, ‘isto é uma chuvarada’), *não* é um pássaro, não é mais uma chuvarada. Por astúcia ou por impotência, pouco importa, o caligrama *não diz* e *não representa* nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visao, mascarada na leitura.” (FOUCAULT, 1989: 27).

como pinceladas negras, as colunas como faixas cinzas. Vemos a diagramação se estender para cima e para baixo, orientada toda ela em uma mesma direção, pela disposição e forma das colunas, pelo crescente das linhas que formam o título, reforçando a verticalidade em um movimento para o alto, sutilmente interrompida pela linha horizontal e a linha diagonal que formamos ao percebermos o triângulo. Embora de modo nem sempre tão evidente, esse jogo de alternância entre texto e figura se repete em quase todas as páginas do suplemento, nas quais a diagramação origina formas abstratas, relações e ritmos que não são lidos, mas vistos.

As esculturas de Amilcar de Castro, de modo similar, provocam novas experiências perceptivas. Elas exigem de nós um olhar que não se basta na imobilidade frontal ou no distraído presumir da forma, mas que precisa mover-se, habitar o mesmo espaço da obra. Um olhar que não é apartado daquilo que vê e, do mesmo modo que o tato, supõe uma reciprocidade entre aquele que vê e aquilo que é visto. A escultura demanda mais que a visão isolada, requer uma percepção que é todo o corpo, que se movimenta, que tem uma escala, que vivencia um ambiente suscetível à variação de luz, à interferência de quem passa, à presença de outras esculturas, exigindo de quem as vê um retorno ao fenômeno perceptivo e à vivência do espaço como algo que não é um dado anterior à experiência. Suas esculturas fazem vir à tona aquilo que tornamos espontâneo pelo hábito, obrigando-nos a retornar à experiência de constituição das nossas significações de espaço.

O jornal, contudo, é um objeto que já por si é dirigido a uma aproximação diferente daquela que a obra de arte, como habitualmente a entendemos, indica. A percepção do jornal está relacionada ao uso, à leitura, à manipulação do objeto, percebido distraidamente, sem a predisposição especial, de isolamento com relação ao cotidiano, que caracteriza o procedimento convencional diante das obras de arte. Também no jornal, ao percebê-lo, o fazemos não apenas pela visão, mas por todo o nosso corpo – pelo uso, pela manipulação, por nossa orientação no espaço, orientação de nossa leitura, nossos movimentos para virar as páginas, levantar as folhas, dobrá-las. O uso se põe entre nós e a página de jornal, e se contrapõe à experiência contemplativa. Trata-se, como nas esculturas, de uma relação espacial – não um mover do corpo pelo espaço circundando a obra, mas um situar, espacialmente, a

folha a partir do corpo, ao passo que este se situa em relação a ela, uma vez que toda leitura, assim como toda ação, é orientada espacialmente a partir do fazer, da operacionalidade. Por outro lado, trata-se de uma ação naturalizada pelo hábito. Mas, no projeto do *SDJB*, o inesperado provocado pela evidenciação da forma interfere no ato perceptivo habitual. Assim como em suas esculturas, o jornal não constitui uma unidade prontamente decifrável, mas depende do tempo e do movimento – no caso das esculturas, o movimento do nosso corpo; no caso do jornal, o movimento é o folhear das páginas – para que a forma se apresente. Também no jornal, esse processo é marcado pelo confronto entre o habitual e o atual, entre o que esperamos ver e o que vemos de fato, desfazendo as relações perceptivas mecanicamente estabelecidas que, de outro modo, passariam despercebidas. O caso do jornal, no entanto, apresenta particularidades por se tratar do inesperado incorporado a um ato cotidiano. Em um espaço convencionalmente instituído para a fruição de obras de arte, como uma galeria ou um museu, já se esperaria, de certa forma, viver uma experiência estética. Uma primeira aproximação com o jornal é relacionada ao uso e ao hábito: o seguramos, o folheamos e o lemos. O hábito determina a ação, que é guiada, ao menos em um primeiro momento, pelo uso que, nesse caso, diz respeito à leitura e à busca por informação. O projeto gráfico do *SDJB*, no entanto, permite uma segunda recepção, que surge do jogo formal inesperado. A surpresa subverte o hábito e abre a possibilidade para transformar aquilo que seria uma percepção distraída em apreciação formal. A forma se apresenta de maneira determinante, insubordinada à função e ao estabelecimento de um padrão, impondo sentidos de leitura que nos levam a romper o hábito, percebendo a página como objeto que não é transparente à leitura. Desperta, assim, a apreensão fenomenológica, da forma primeira em seu surgimento e origem, a que se referem Ferreira Gullar em seus textos e também Amilcar de Castro, ao falar sobre escultura⁴⁶.

Situação semelhante é aquela descrita por Ferreira Gullar ao tratar do *não-objeto*, cujo espaço era, segundo ele, um refundar do espaço, que renasceria

⁴⁶ “Gostaria, sim, de mostrar o espaço ainda não visto, o espaço reinventado de assombros e sem alarde, mas que se mostra novo, sempre novo” (Trecho de poema sem título, 1985. In: *Amilcar de Castro: depoimento*, 2002: 24). “Fundar o espaço pelo sensível é inventar a forma” (Trecho de *Pensando sobre argila*, 1979. Ibidem, p. 29)

permanentemente com a forma. Seria, portanto, um chamado à experiência viva de descobrir o espaço, o mundo, como se este fosse experimentado pela primeira vez. Em *Teoria do não-objeto* (1960), escreveu:

O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a, incorpora-se à sua significação.⁴⁷

Do mesmo modo, o jornal põe em evidência a conjugação de nosso campo de visão e nosso campo de ação na percepção. É movendo-se intencionalmente ou, no caso do jornal, exercendo um determinado plano de ação, que efetivamente o espaço é gerado e se dá a nossa percepção do mundo. O jornal não é uma página plana, isolada, estática, vista de frente em uma parede. É um objeto a ser manipulado, e as suas páginas se apresentam em uma seqüência cujo tempo de visão, orientação, princípio e fim são determinados pela nossa ação. A percepção se confunde com a ação da leitura, e pode se dar em vários níveis. Assim, apresenta dois aspectos importantes na compreensão do trabalho de Amilcar de Castro no *SDJB*: a recusa em se estabelecer um padrão, buscando sempre novas relações que surpreendam o leitor e mantenham viva a investigação do artista; e a interação do leitor, que é por si um espectador ativo. A preocupação prioritariamente estética que vemos no *SDJB* permite relacioná-lo ao não-objeto, pois assim como ele, “*não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal*”⁴⁸.

O projeto gráfico de um jornal está necessariamente ligado à idéia de múltiplo. As páginas não se limitam a um plano isolado, mas formam um conjunto de planos que atuam uns sobre os outros, gerando um único objeto subdividido. É possível, também sob esse ângulo, estabelecer uma relação com as esculturas de Amilcar de Castro, nas quais os diversos pontos de vista que constituem a nossa percepção da

⁴⁷ AMARAL, 1977: 94.

⁴⁸ *Ibidem*, p.90.

obra se dão no tempo, que, em um mover-se fluido, invocam a totalidade da escultura. Para apreendê-la, nos é necessário vivenciar a sua multiplicidade, apresentada na matéria opaca e situada em relação a nós. A opacidade de suas esculturas, contudo, não é percebida do mesmo modo que aquela do objeto tridimensional comum, do qual podemos, pelo hábito, antever o que não se apresenta à limitação de nossa visão, resolvendo-o em uma imagem-síntese, quase fotográfica. O “outro lado” das esculturas é o imprevisível, o inesperado que requer a vivência efetiva da percepção. Pela operação de dobra e corte da chapa plana, suas esculturas se desenvolvem no espaço, e o fazem restabelecendo a relação por nós cotidianamente esquecida entre a terceira dimensão e o tempo. A terceira dimensão esquemática obtida por prolongamentos perpendiculares a partir do perímetro de uma forma plana, como quando um cubo é obtido a partir de um quadrado, é aqui posta em questão. Os cortes e torções são uma nova e investigativa proposta de surgimento da terceira dimensão, que privilegia a própria experiência do espaço. Faz-nos viver a experiência de que a terceira dimensão não é exatamente o acréscimo de um perfil ao plano, mas que a percepção do espaço está diretamente relacionada à percepção temporal, pela união entre sensibilidade e motricidade.

Também as páginas nos fazem experimentar a opacidade das coisas e a percepção visual e espacial como uma vivência temporal. Não temos a experiência, ao ler um jornal, de ver a totalidade das páginas lado a lado, mas temos, ainda assim, a assimilação de um conjunto que se completa ao folhearmos as páginas encartadas. A nossa percepção não isola a visão presente, atual, daquelas que apenas vimos nem tampouco das que estamos por ver. A visão é um pensamento que inclui aquilo que também não vemos, o que não está em nosso campo privilegiado, o que está fora dos limites da página, o que está por detrás dela. Assim, a visão da página se mistura em nosso campo de visão, indefinido, móvel, e é também contaminada pelas outras páginas, já passadas ou ainda por vir. Assim, não se trata de uma sucessão de momentos isolados, mas de um momento estendido, que traz em si o precedente e antecipa o seguinte, sem o intermédio de uma recordação ou a formalização de uma previsão. Naturalmente, esses momentos sucessivos coexistem na percepção, sem que precisemos evocá-los a todo instante e, assim como se mover ao redor de uma

escultura traz a sua integralidade e nos confronta com uma experiência de tempo que não é a simples sucessão, o movimento do virar das páginas faz aparecer também a indistinção entre espaço e tempo na percepção. É dessa experiência que trata Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* (1949) ao nomear um “campo de presença”⁴⁹ na percepção, que englobaria a dimensão aqui-ali e a dimensão do passado-presente-futuro, completamente emaranhadas uma na outra, e que tem no fenômeno do movimento a condição de transição em que é feita nossa percepção do mundo. Exige, assim, uma outra compreensão do tempo, que não seria aquela de uma linearidade sucessiva, equivalente a uma dimensão espacial: “*É o tempo objetivo que é feito de momentos sucessivos. O presente vivido encerra em sua espessura um passado e um futuro. O fenômeno do movimento não faz senão manifestar de uma maneira mais sensível a implicação espacial e temporal.*”⁵⁰

É no próprio movimento que experimentamos o *SDJB*. Ele só se constitui inteiramente no folhear das páginas encartadas, a partir de uma perspectiva finita e individual, de um leitor que o manipula, gerando o movimento, a passagem das páginas análoga mesmo à passagem do tempo. A visão de uma das páginas se sobrepõe à memória da página anterior e gera uma expectativa com relação à seguinte, formando uma cadeia que confronta as tensões de cada composição. A cada nova página, ou a cada novo momento presente, assumimos uma nova perspectiva com relação às páginas que já passaram. Ao mesmo tempo, a expectativa com relação às páginas seguintes também se transforma. O conjunto se dá na própria transição, e seu projeto gráfico é elaborado em função dela. Ao contrariar as nossas antecipações, explorando a ocupação do espaço em sentido divergente ao da regularidade rítmica e da repetição cadenciada de soluções, a diagramação das páginas nos traz a todo instante a própria transição, que não seria apenas a substituição de uma página pela outra, mas a substituição e transformação da nossa perspectiva no tempo, a reavaliação constante de todo um passado e de todo um porvir. O que vemos atualmente é a cada vez confrontado com o que passou e com o que está por vir, em um ato que é simultaneamente retrospectivo e prospectivo, e que modifica, a cada

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, 1999: 357.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 371.

novo presente, todo o conjunto. O frágil repouso de cada página converte-se em movimento de ritmo fluente, que, alternando valores, produz contrastes e consonâncias. O ritmo gráfico interno de cada página se soma ao ritmo da alternância entre elas, em que as diferenças provocam acentos fortes e fracos, pausas, oscilações e intervalos, resultando em um desdobramento no espaço-tempo que é concatenado sem ser uniforme, que desafia o olhar ao mesmo tempo em que recupera o equilíbrio na instabilidade da seqüência. A seqüência temporal baseada em diferenças nos faz lembrar a própria estrutura musical. Na melodia, os intervalos, ou diferenças entre os tons, se apresentam no tempo, mas não precisamos recordar a cada instante aqueles passados para relacioná-los ao que a audição recebe em um dado momento, ou não seria possível percebermos uma melodia. A seqüência de notas é por nós retida em um tempo que é espesso, a melodia está toda ela contida em uma mesma “onda temporal”⁵¹. É mais que uma seqüência de freqüências, mas uma transição, um movimento, do mesmo modo que o conjunto de páginas ao passar.

No caso do *SDJB*, a relação entre elemento e conjunto é tensionada até o seu extremo, uma vez que cada página é uma unidade que se basta em si mesma, apresentando soluções independentes do restante do conjunto, forçando os limites entre variação e unidade. No *SDJB* não há um procedimento claro dedutível a partir do exame de poucas páginas. A diagramação do *SDJB* não é um espelho da estrutura, mas nela se apóia para criar situações inesperadas que, além de funcionar isoladamente, ganham um sentido mais amplo na seqüência das páginas. A intensa experimentação nas páginas do *SDJB* remete, assim, a uma reflexão sobre a idéia de unidade. Há aí implícita uma indagação a respeito dos aspectos responsáveis pela sua manutenção. A restrição de elementos gráficos ao mínimo aparece como um fator primordial, mas alterações significativas em seu repertório, como a variação da tipografia utilizada ao longo das edições, se apresentam como um desafio à identidade do conjunto, que persiste apesar das mudanças. Outro fator importante é a atenção dada às relações, embora estas também estejam em constante mutação. A coerência do projeto parece ser constantemente desafiada, ao ser ele submetido ao máximo de intervenções. Em uma composição de estrutura e elementos mutáveis o

⁵¹ Ibidem, p.371.

que forma o conjunto é, antes de tudo, um proceder com relação à visão, percebido como ritmo gráfico, uma melodia visual. O que caracteriza o projeto gráfico do *SDJB* não está nos elementos estáticos, isolados, mas no movimento gerado pelas relações e diferenças entre eles, nas operações que o olho realiza ao confrontar cheios e vazios, em algo que é visível sem estar concretamente traçado. O ritmo, a impossibilidade de assimilação simultânea, a ênfase nas relações e diferenças, a estrutura cambiante, sobre a qual variam os elementos de um repertório, remetem a um procedimento tipicamente musical⁵².

O ritmo e a musicalidade nos levam mais uma vez à poesia concreta, que relacionou a sonoridade da palavra ao ritmo visual do espaço gráfico. A palavra, por trazer nela indissociáveis a visão, a audição e a fala, apresenta, no nível da leitura, aquilo que o projeto gráfico do jornal exhibe na sua diagramação: o embaralhamento entre dimensão temporal e espacial. No *Plano piloto para poesia concreta* (1958), Décio Pignatari destacou, na poesia concreta, o uso de “recursos tipográficos como elementos substantivos” e a “interpenetração orgânica de tempo e espaço”⁵³, em uma multiplicidade de eventos simultâneos que faz da disposição gráfica parte da poesia, e que torna a página e a palavra indissolivelmente ligadas.

A página seria o lugar onde a poesia e as artes visuais se encontram, onde a dimensão visual da palavra se apresenta, palavra entendida como uma unidade visual e sonora impregnada de sentidos inseparáveis do significado tradicionalmente atribuído a ela pelo uso da linguagem. A poesia concreta e neoconcreta têm no *SDJB* um espaço para o desenvolvimento de suas experiências, tanto pela publicação dos poemas, como pela exploração da visualidade dos textos não poéticos.

O modo como as páginas eram diagramadas permitiu que fossem publicados poemas que se valiam da disposição espacial de modo inteiramente livre de uma

⁵² Kandinsky, em *Do espiritual na arte* (1910), estabeleceu um paralelo entre a pintura abstrata e a música, destacando a importância da última com relação à primeira: “As aproximações com a música são, a esse respeito, as mais ricas de ensinamentos. A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista. (...) Compreende-se que ele [pintor] se volte para essa arte [música] e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática (...)” (KANDINSKY, 1990, p. 55).

⁵³ AMARAL, 1977: 78.

estrutura pré-estabelecida, sem que com isso se criasse uma página estranha ao conjunto. Como na página sete de 14 de novembro de 1959 (figura 40), na qual a predominância das áreas brancas necessárias à apresentação dos poemas está totalmente integrada ao fluir de diferenças do conjunto de páginas do jornal. As palavras formam desenhos sinuosos, que resultam em uma página pontilhada com uma constelação de tipos negros, os poemas dos “*Cinco poetas novos*”, título em destaque na página. O texto da matéria que introduz os poetas é diagramado em uma coluna que, ao contrário da maioria dos casos, não estrutura a página, é mais um elemento que surge no silêncio do branco da folha de papel. O *grid* desaparece nessa página em que as letras fluem como na fala poética. A pequena coluna é um parêntese, um comentário, e o título não vem acima de tudo, apresentando o que está por vir, mas está entremeado na leitura dos poemas diagramados a seu redor.

Além da já mencionada poesia concreta, a poesia neoconcreta também tratou das relações entre tempo e espaço na visualidade. Os poetas neoconcretos, contudo, sugeriram uma aproximação temporal diversa daquela que entendiam prevalecer na poesia concreta, procurando se distanciar de uma vivência do tempo que consideraram como mecânica, relacional. Ferreira Gullar, no texto “*Da arte concreta à arte neoconcreta*” (1959), afirmou querer buscar a experiência, pela poesia neoconcreta, de um “*espaço-tempo orgânico, subjetivo, que se dá na percepção fenomenológica*”⁵⁴. Nessa experiência, o contraponto com o silêncio revelaria a palavra em seu surgimento, envolvendo a linguagem na sua própria ausência, expressa nas áreas brancas da folha de papel. Essas áreas não seriam pausas rítmicas, medidas, mas durações indefinidas que antecedem e sobrevivem ao evento sonoro e gráfico que encerram⁵⁵. Também no folhear *SDJB*, trata-se de um tempo da vivência, no qual estamos submersos. Não há aí um ritmo pré-estabelecido, mas determinado pelo tempo de apreensão da página pelo olhar, que inclui a nossa liberdade em nos demorarmos aqui ou ali, associado à cadência indefinida do virar das páginas,

⁵⁴ Ibidem, p. 113.

⁵⁵ Essa idéia, que traz o branco como silêncio, remete-se à experiência musical de John Cage, em que o silêncio é, não a ausência de som, mas uma abertura aos ruídos: “O vazio é o *virtual*, o campo em que todos os sons são possíveis.” (TERRA, 2000: 102).

constituindo a experiência pessoal do tempo. Essa ação encontra paralelo com o livro-poema neoconcreto, conforme escreveu Ferreira Gullar no artigo *A poesia neoconcreta* (1975): “o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras; assim nasceu o livro-poema”⁵⁶. Contudo, a ênfase nas relações formais e espaciais, pelo emprego de variados tamanhos, pesos e tipos de letras, dispostas de modo a criarem-se ritmos e composições gráficas variadas, preserva a relação entre o *SDJB* e poesia concreta. É possível, assim, estabelecer relações do projeto do jornal com os dois movimentos poéticos e suas respectivas conotações espaciais e temporais, uma vez que as páginas do suplemento abrem a possibilidade para a vivência do tempo como sucessão, na linearidade sintática da leitura de seus textos; como simultaneidade e multiplicidade, na relações espaciais sugeridas pela diagramação; e, também, como duração, na experiência perceptiva do virar das páginas.

⁵⁶ Ibidem, p. 339.