

**Clecius Campos
Corrêa¹**

Agente da Modernização: A imprensa brasileira pelas mãos de Amilcar de Castro²

Modernization Agent:
brazilian press by Amilcar de
Castro's hands.

Agent de la Modernisation: la
presse brésilienne dans les
mains d'Amilcar de Castro.

Resumo

A busca por estilos de vida – parte integrante da modernidade fruto da modernização – foi uma das marcas do processo de modernização mundializada no Brasil. A figura do artista teve importância central no movimento de estetização do cotidiano que associava as estéticas vigentes aos estilos de vida. A partir das transformações ocorridas na arte durante a mundialização no Brasil, nos anos 1950 e 1960, com as novas formulações do Concretismo e do Neoconcretismo – baseadas nas diversas fases e reinterpretações do construtivismo europeu –, veremos como a imprensa não apenas foi influenciada por essas tendências, como foi reformulada e moldada pelas mãos dos artistas. A reforma gráfica realizadas no Jornal do Brasil pelo artista plástico Amilcar de Castro, estudada aqui, é exemplo dessa atuação.

Palavras-chave: Amilcar de Castro; Neoconcretismo; Jornal do Brasil; imprensa; arte moderna

Abstract

The search for lifestyles – an integral part of modernity resulting from modernization – was one of the hallmarks of the globalized modernization process in Brazil. The artist's figure was of central importance in the daily aestheticization movement that associated current aesthetics with lifestyles. From the transformations that occurred in art during the globalization in Brazil, in the 1950s and 1960s, with the new formulations of Concretism and Neoconcretism – based on the various stages and reinterpretations of European constructivism –, We will see how the press was not only influenced by these trends, but was reshaped and shaped by the hands of the artists. The graphic reform made in Jornal do Brasil by the artist Amilcar de Castro, studied here, is an example of this performance.

Keywords: Amilcar de Castro; Neoconcretism; Jornal do Brasil; press; modern arte

Résumé

La recherche de styles de vie - partie intégrante de la modernité, fruit de la modernisation - a été une des marques principales du processus de modernisation mondialisée au Brésil. La figure de l'artiste a alors pris une importance centrale dans l'effort de créer une esthétique du quotidien, qui associait les esthétiques en vigueur aux styles de vie. À partir des transformations dans l'Art découlant de la mondialisation du Brésil, dans les années 1950 et 1960, et par les nouvelles formulations du Concrétisme et du Néoconcrétisme - basés sur les différentes phases et réinterprétations du constructivisme Européen, nous verrons comment la presse n'a pas seulement été influencée par ces tendances, mais comment elle a aussi été reformulée et façonnée par les mains des artistes. La réforme graphique réalisée au Journal do Brasil par l'artiste plasticien Amilcar de Castro, étudié ici, en est l'exemple.

Mots-clés: Amilcar de Castro; Neoconcretisme; Jornal do Brasil; presse; art moderne.

¹Clecius Campos Corrêa. Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). <http://lattes.cnpq.br/8240603964033415>. <https://orcid.org/0000-0003-1000-0410>.

²O presente artigo é derivado da dissertação de mestrado "Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileiras dos anos 1950 e 1960" (CORRÊA, 2016), defendida por este autor em agosto de 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Introdução

O processo de modernização que vem transformando a sociedade ocidental urbana desde o século XIX encontrou uma plenitude a partir do século XX (ORTIZ, 1988). Ao integrar mudanças e avanços na ciência, na tecnologia, na expansão geográfica, nos meios de comunicação e em diversas outras áreas do conhecimento, a modernização compõe um conjunto de novas experiências humanas ao qual — usando a interpretação de Marshall Berman (1986) — podemos dar o nome de modernidade. Para Berman os países europeus iriam encontrar uma modernidade plena — com o estabelecimento de uma cultura mundial do modernismo¹ — a partir do século XX.

No Brasil, país cuja tradição monarca, rural e escravocrata durou até o final do século XIX, mas continuou ressonando até o fim da Segunda Guerra Mundial, a modernidade só foi implementada a partir de um processo de modernização fundado no desenvolvimento industrial acelerado e adequado às normas da produção internacional (COSTA PINTO, 1975; FERNANDES, 1975; ORTIZ, 1988; ORTIZ, 1994). Todo o plano cultural brasileiro foi transformado durante esta etapa de modernização — localizada temporalmente entre os governos de Getúlio Vargas (1951-1954) e de Juscelino Kubitschek (1956-1961) —, tendo como principal característica a internacionalização dos procedimentos, a qual se pode nomear modernização mundializada do Brasil (ORTIZ, 1988).

Parte integrante da modernidade fruto dessa modernização, a busca por estilos de vida — noção desenvolvida por Georg Simmel (1900) e reinterpretada por Leopoldo Waizbort (2000) — foi uma das marcas do processo de modernização mundializada no Brasil. A figura do artista teve uma importância central num movimento de estetização do cotidiano (FEATHERSTONE, 1995), que associava as estéticas vigentes aos estilos de vida. A partir das transformações ocorridas na arte durante a mundialização no Brasil, nos anos 1950 e 1960, com as novas formulações do Concretismo e do Neoconcretismo — baseadas nas diversas fases e reinterpretações do construtivismo europeu —, por exemplo, veremos como a imprensa não apenas foi influenciada por essas tendências, como foi reformulada e moldada pelas mãos dos artistas. A reforma gráfica realizada no Jornal do Brasil pelo artista plástico Amilcar de Castro é exemplo dessa atuação.

O esforço de modernização e a conseqüente estetização do cotidiano contribuíram para a consolidação de um mundo da arte² moderna brasileira. Aqui, propomos uma análise específica da forma como o artista Amilcar de Castro redesenhou o Jornal do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e como o caderno de cultura foi protagonista dessa reforma. A partir dessa análise, defende-se que as páginas de cultura dos jornais reformados tornaram-se mais relevantes no mundo da arte e também mais abertas às novas formulações estéticas do período, com o Concretismo e o Neoconcretismo.

¹ Maria Lucia Bueno, fundamentada em texto do historiador inglês Perry Anderson, estabelece uma distinção entre modernidade, modernização e modernismo: "modernização é um processo econômico e tecnológico, ligado à esfera material da sociedade. Modernidade é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização. Modernismo é um movimento artístico, que teve lugar na Europa no início do século XX, se tomando uma manifestação específica da modernidade nas artes. O modernismo não foi a realização da condição artística moderna, apenas uma de suas expressões." (BUENO, 2001, p. 42).

² Segundo Becker (2010), mundo da arte é a atividade conjugada e cooperativa de pessoas que contribuem para a produção de obras artísticas, com o objetivo de originar padrões — convenções — que fortaleçam a atividade de forma que ela permaneça (BECKER, 2010).

Estetização do cotidiano

Leopoldo Waizbort (2000) faz considerações sobre o estilo de vida a partir das definições propostas por Georg Simmel no livro *Filosofia do dinheiro* (1900). O estilo seria o conjunto de qualidades, tendências, disposições, efeitos, atmosferas e afinidades que caracterizam determinada época ou elemento histórico. Tomando o argumento de que a modernidade é caracterizada como o processo de cultura frente às transformações causadas pela modernização, o estilo de vida seria a tentativa do homem em “enfrentar a multiplicidade e o movimento que são as características fundamentais desse presente” (WAIZBORT, 2000, p. 179).

O enfrentamento, no entanto, se dá na tentativa de diferenciação dos demais, a partir da busca pela individualidade — uma constante para o homem moderno caracterizado por Baudelaire nos ensaios *O heroísmo da vida moderna* (1845) e *O pintor da vida moderna* (1860) (BERMAN, 1986). Apostando na problemática da divisão do trabalho proposta por Marx, Simmel aponta que na sociedade industrial haveria uma separação entre os objetos produzidos industrialmente e os sujeitos que os produzem, tornando tais objetos desprovidos de sentidos. A única produção de objetos que sobreviveria a esse esvaziamento de sentido seria a produção artística, uma vez que ela inverte a ordem da divisão do trabalho (WAIZBORT, 2000). Vejamos o argumento de Simmel esclarecido por Waizbort (2000):

A obra de arte é, como todo objeto, o resultado de uma objetivação do sujeito, só que o resultado dessa objetivação é diferenciado, pois é uma unidade que não é comum e essa unidade provém da “interioridade” daquele que a criou. Nos processos usuais de objetivação, nunca a subjetividade se envolve a tal ponto — ou, inversamente, se ela se envolve assim o resultado é uma obra de arte. (WAIZBORT, 2000, p. 181).

O caminho para dar sentido aos objetos que usamos no dia a dia seria, então, a estetização do cotidiano. Estetizar o cotidiano seria, de acordo com Mike Featherstone (1995), apagar as fronteiras entre arte e vida, entre alta-cultura e cultura popular e misturar os códigos de estilo em diferentes campos. Baseado em leituras de Baudelaire, Baudrillard, Jameson, Marx e Foucault — para citar alguns — o autor concebe a estetização do cotidiano nos três sentidos a seguir.

O primeiro consistiria na procura em apagar as fronteiras entre arte e vida: “a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa” (FEATHERSTONE, 1995, p. 99). A segunda maneira de ler a estetização do cotidiano seria o projeto de transformar a vida numa obra de arte — o principal interesse é a diferenciação do indivíduo frente às massas, a partir da manipulação do corpo, do comportamento, dos sentimentos e das paixões, aproximando-os às doutrinações estéticas das atividades artísticas em vigência. A terceira vertente da teoria da estetização do cotidiano desenvolvida por Featherstone (1995) refere-se à exposição acelerada, sobreposta e justaposta de imagens e signos que “saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea” (FEATHERSTONE, 1995, p. 100).

Estetizar o cotidiano torna-se uma necessidade urgente da sociedade moderna, caracterizada por uma confusão de referências apresentadas em ritmo frenético.

O estilo de vida gerado pela estetização é uma estratégia em busca de segurança e tranquilidade. Algo, sem o qual, os modernos não conseguem mais viver (WAIZBORT, 2000). Segundo Simmel, não basta ter posse de objetos de arte tradicional, é preciso levar traços da atividade artística para os espaços do dia a dia, a partir do consumo.

A obra de arte, que pende emoldurada na parede, que repousa sobre o pedestal, que é guardada na pasta, já indica através desse isolamento espacial que ela não se imiscui na vida imediata, como a mesa e o copo, a lamparina e o tapete. [...] O princípio do sossego, que a intimidade familiar precisa exprimir, levou com uma praticidade instrutiva prodigiosa à estilização desse espaço: de todos os objetos de nosso uso são decerto os móveis que suportam mais perfeitamente o cachet de algum estilo. (SIMMEL apud WAIZBORT, 2000, p. 236).

A figura do artista é de completa importância na definição do estilo de vida e na estetização do cotidiano que o caracteriza. Georg Simmel, na leitura feita por Waizbort (2000), vê o grande artista como a personalidade ideal no estudo do estilo de vida. É a partir do artista que áreas da vida cotidiana são estetizadas. Isto porque, conforme Berman (1986), os intelectuais – e aqui inserimos a classe artística – se beneficiam de privilégios especiais, sendo os responsáveis por responder às demandas permanentes pela inovação, com audácia e imaginação criativas.

Mais um traço da relação entre os intelectuais e os estilos de vida pode ser apresentado. Além do interesse pela aceitação de sua percepção sobre a vida, do valor estético e do valor cultural e intelectual de sua obra, o artista procura proclamar a superioridade de seu estilo de vida – garantida pela distância entre seu saber e o conhecimento defasado de sua audiência –, com o objetivo de “fazer com que outros adotem os estilos, modas e percepções ociosos que corporificam” (FEATHERSTONE, 1995, p. 110). Dessa forma, é identificável que os artistas são tanto agentes como influenciadores do estilo de vida na modernidade.

O processo de modernização mundializada do Brasil nos anos 1950 promoveu a consequente transformação na imprensa brasileira em termos de linha editorial – técnica de escrita jornalística e conteúdo – e de estrutura empresarial. Às alterações nas propostas de escrita e empresarial foi adicionada a necessidade de mudança gráfica no setor jornalístico. A entrada de capital e a liberação às importações de equipamentos possibilitou que as empresas jornalísticas entrassem numa fase de renovação e de expansão dos recursos gráficos. A intenção era utilizar as facilidades técnicas como meio de oferecer mais ao consumidor urbano. Tal movimento era necessário pois a imprensa brasileira só conseguiu se firmar como atividade moderna, urbana e industrial após os avanços supracitados, o que se deu na década de 1950, momento em que a televisão surgiu no Brasil, forçando a adaptação do jornal escrito (MEDINA, 1988).

Três periódicos cariocas deram início ao processo de modernização também pelo viés da comunicação visual: o Diário Carioca, a Tribuna da Imprensa e o Jornal do Brasil. O primeiro realizou sua reforma gráfica sob orientação de Pompeu de Souza e com a ajuda de Ferreira Gullar e Jânio de Freitas. A Tribuna da Imprensa também se reformulou na primeira metade da década – apesar de ter sido fundada no ano de

1951. Já o Jornal do Brasil passou por sua reforma entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960 (BARBOSA, 2007; SILVA, 1985; SODRÉ, 1977). Compreende-se a partir dos exemplos que a modernização gráfica foi uma tendência do período.

A reforma do Jornal do Brasil teve caráter exemplar e fez parte “do conjunto de iniciativas que resultaram na implantação do jornalismo moderno no Brasil do pós-guerra” (LESSA, 1995, p. 17). À sua sombra, Jornal do Comércio, Correio da Manhã e Diário de Notícias também buscaram realizar mudanças. A qualidade do jornalismo desenvolvido na redação do Jornal do Brasil no período da reforma e a eficácia mercadológica das mudanças apontaram o sucesso da empreitada. O Jornal do Brasil, inserido na nova tendência de jornalismo e amparado pela reforma visual, foi capaz de atrair anúncios maiores, crescer em tiragem e chamar mais a atenção das agências de publicidade, ganhando novos clientes (LESSA, 1995).

Amilcar de Castro e o Jornal do Brasil

Amilcar de Castro (1920-2002) foi um artista brasileiro alinhado às formulações do Neoconcretismo, nascido na cidade de Paraisópolis (MG). Foi escultor e, no início da carreira artística em Belo Horizonte – entre 1948 e 1952 –, quando aluno de Alberto da Veiga Guignard, trabalhou com materiais como ferro, gesso e barbante, criando formas abstratas e orgânicas. A partir de 1955, já vivendo na cidade do Rio de Janeiro, Amilcar aprofundou os ideais estéticos do Concretismo e caminhou em direção ao movimento neoconcreto, iniciando pesquisas com o tema da terceira dimensão a partir de operações de corte e dobra de chapas metálicas planas, inicialmente em ferro ou alumínio e, posteriormente, no final da década de 1960, com aço inoxidável (AMARAL; BELUZZO, 1977). A intenção inicial era criar estruturas em formatos geométricos que fossem capazes de expressar “esquemas de tensionamento e ruptura” (BRITO, 1985, p. 65).

Em 1959, assinou o Manifesto Neoconcreto, publicado no Suplemento Domínical do Jornal do Brasil. Em sua ligação com as vanguardas construtivistas, sempre mostrou determinação com a questão formal e necessidade pela ordenação, sem deixar de apresentar a problemática que envolvia o universalismo construtivista, por sua falta de expressão artística. Rejeitava o tratamento quantitativo e a construção seriada da forma (NAVES, 2011). Como resume Ronaldo Brito (1985), era um trabalho de “especulações com geometrias não-euclidianas” (BRITO, 1985, p. 70). Até a década de 1970, sua produção seria extremamente coerente tanto no processo criativo, quanto no operacional e na apresentação do objeto de arte (NAVES, 2011).

Nos anos 1980 e 1990, Amilcar passou a apresentar esculturas feitas em blocos de ferro ou de madeira grossa, recortados e deslocados – como se fossem desencalhados de seus cortes originais –, proporcionando jogos de luz por dentro dessas estruturas (BRITO, 1985). O aspecto de incompletude era parte de sua expressão artística em “deixar em suspenso o ‘tempo’ de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção” (BRITO, 1985, p. 69). Até aqui,

percebe-se a forte filiação de Amilcar ao movimento Neoconcreto, que também será manifestada no trabalho gráfico do artista.

Amilcar de Castro ingressou no *design* gráfico ainda nos anos 1950, assinando a diagramação da revista Manchete e a reformulação do Jornal do Brasil. Desde os tempos de Belo Horizonte, Amilcar era amigo de Otto Lara Resende, diretor da Manchete, que o recomendou para realizar a reforma da revista em 1956. Foi nessa experiência que o artista aprendeu o ofício de diagramador, com um profissional gráfico da casa. Trabalhou durante oito meses na Manchete – maio de 1956 a janeiro de 1957 – tempo que precisou para dominar a técnica da paginação, feita manualmente àquela época. Assim que se sentiu à vontade com o ofício, começou a fazer experimentações já na revista, a começar com o uso do espaço vazio (ALVES, 2005).

Na Manchete, Amilcar de Castro trabalhou com Ferreira Gullar, que fazia o trabalho de *copy desk*.³ Quando Odylo Costa e Reynaldo Jardim receberam a incumbência de reformar o Jornal do Brasil em 1956 – veremos detalhes dessa reforma na sequência –, Gullar, que então havia saído da Manchete para integrar o Jornal do Brasil, indicou Amilcar. A experiência na revista deu a Amilcar a função de dirigir o aspecto gráfico do jornal (ALVES, 2005). Nota-se que Amilcar estava cercado por influentes intelectuais que apostavam nas formulações do Neoconcretismo, o que possibilitou que seu trabalho fosse executado com certa liberdade, como veremos adiante.

Após o trabalho no Jornal do Brasil, Amilcar atuou em diversos outros projetos de diagramação, sendo alguns exemplos: A Cigarra (1958), Correio da Manhã (uma tentativa em 1963), Última Hora (1963), Enciclopédia Barsa (1964, não creditado), Diário de Minas (1964-1965), Província do Pará (Belém, década de 1960), Jornal da Tarde (Manaus, década de 1960) e Estado de Minas (1972).

A reforma gráfica do Jornal do Brasil deu-se em três etapas. A primeira de 1956 a 1958, a cargo de Reynaldo Jardim e Odylo Costa, filho; a segunda de 1958 a 1961, com Jânio de Freitas na chefia de redação; e a terceira a partir de 1961, com a liderança de Alberto Dines. Em todas elas Amilcar de Castro esteve presente.

O primeiro passo da reforma do JB ocorreu em junho de 1956. Naquele ano, o jornal era de propriedade da condessa Pereira Carneiro, viúva do conde papalino Ernesto Pereira Carneiro, morto em 1954. Condessa Pereira Carneiro era filha de um jornalista. Três anos antes do início dos trabalhos de reformulação gráfica, mesmo sem saber que assumiria o comando do Jornal do Brasil, a condessa já mostrava interesse em realizar uma reforma. Em 1954, com a morte do então marido, ela recebeu o jornal por testamento e passou a comandá-lo ao lado do genro M. F. Do Nascimento Brito. Convencida pelo poeta Reynaldo Jardim, a condessa permitiu a criação de uma página feminina (Figura 1) no Jornal do Brasil, em que fossem organizadas e publicadas, de forma sistemática, as notas, matérias e notícias sobre cultura. Desde 1883, o jornal já possuía uma seção feminina, mas esta não trazia os assuntos de cultura sistematizados (LESSA, 1995).

É curioso perceber o estratagema desenvolvida por Reynaldo Jardim à época.

³ Copydesk: corpo de redatores experientes, responsáveis por revisar os textos jornalísticos escritos pelos repórteres com intuito de adequá-los às técnicas de escrita e, assim, aos mitos da imparcialidade e da objetividade da imprensa (BARBOSA, 2007).

Para compreender, é preciso voltar um pouco na história. Desde 1906, o Jornal do Brasil, já publicava anúncios classificados em sua primeira página. A inspiração seria o jornal londrino Times, que procedia da mesma forma no início do século XX. No ano de 1921, o Jornal do Brasil radicalizou a estratégia mercadológica, dedicando 80% de sua primeira página aos pequenos anúncios. Esta seria a configuração do jornal até a reforma gráfica chegar à primeira página do jornal em junho de 1959. Durante este intervalo, o grande volume de anúncios na primeira página deu ao Jornal do Brasil a alcunha de “Jornal das Cozinheiras”, leitoras supostamente mais adeptas às ofertas de empregos (LESSA, 1995). Começar uma reforma com a criação de uma página feminina no “Jornal das Cozinheiras” mostrou-se uma importante estratégia para alcance certo do público majoritário do periódico. As mudanças foram testadas na página dedicada às mulheres.

A página feminina foi publicada pela primeira vez em abril de 1956. Mário Faustino, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar eram alguns de seus colaboradores. Conforme o espaço ganhava notoriedade, sua relevância no meio cultural ia aumentando, levando o jornal a ampliá-la e transformá-la em seu caderno cultural, nomeado a partir daquele momento de Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, a exemplo do caderno que já havia sido editado em outras ocasiões desde a década de 1930. O sucesso do suplemento encorajou a direção do jornal a mudar completamente suas feições ao longo das décadas de 1950 e 1960 (LESSA, 1995). Em síntese, a reforma do Jornal do Brasil seria iniciada em seu caderno de cultura, originado a partir de uma página feminina.

O ano de 1956 ficou marcado pela chegada de Odylo Costa, filho, ao Jornal do Brasil. O jornalista assumiu a chefia da redação, com o objetivo de promover a reforma. Foi tarefa de Odylo executar demissões e contratações para o jornal, criando uma redação jovem e comprometida com as mudanças vindouras. Neste contexto foram contratados Ferreira Gullar, Jânio de Freitas, Wilson Figueiredo, Carlos Lemos, Hermano Alves, Quintino de Carvalho, José Ramos Tinhorão, Carlinhos de Oliveira, Nilson Lage e o artista Amilcar de Castro (LESSA, 1995). Amilcar foi um dos primeiros. Como já mencionado, era conhecido de Odylo dos tempos da Manchete e chegou ao Jornal do Brasil em 1957 como assistente da chefia de redação. Sua atribuição era dirigir a parte gráfica da reforma. Amilcar encontrou a redação dividida em setores, que seriam no futuro as editorias, e um jornal com péssima impressão, muitos negritos, grisês, vinhetas e fios. O trabalho do artista foi o de limpeza e simplificação, com o objetivo de garantir mais funcionalidade à leitura (LESSA, 1995).

Amilcar tentou levar para a página do jornal os conceitos de objetividade e neutralidade buscados pela linha editorial.⁴ Dois axiomas formulados por Amilcar eram a síntese do trabalho: “Jornal é preto no branco” e “Fio não se lê” (LESSA, 1997, p. 21). Nada mais objetivo e neutro.

A retirada dos fios, carro-chefe da reforma ocorreu em 29 de março de 1957 (Figura 2). A página escolhida foi a quinta do primeiro caderno: a página do editorial

⁴ Nos anos 1950, houve um esforço dentro das redações de constituir uma atividade jornalística autônoma em relação à literatura — modalidade de escrita que estivera, até o início dos anos 1950, intimamente ligada ao jornalismo. Tal esforço ocorria em busca da objetividade e da neutralidade da notícia — mitos do jornalismo (MARCONDES FILHO, 2002) —, a partir da adoção de modelos estrangeiros de produção textual (BARBOSA, 2007).



Fig. 2 – Retirada dos fios do Jornal do Brasil. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5314302154461/10072033-2Alt-002009Lar=001440LargOr=004854AltOri=006772.JPG>. Acesso em: 9 ago. 2015.

assinado por Aníbal Freire, que precisou ser convencido por Amilcar. Com menos debate era possível realizar alterações mais visíveis no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, chefiado e editado com mais independência – inclusive fora da redação – por Reynaldo Jardim, simpático à questão gráfica e “extremamente ousado nas soluções gráfico-editoriais” (LESSA, 1997, p. 22). Jardim conduzia o caderno como um suplemento literário, a contragosto de Odylo, permitindo que o espaço tivesse um padrão visual bem mais avançado do que o restante do jornal.

Aos poucos, os avanços no SDJB chegavam ao miolo do caderno principal. Em março de 1957, as páginas perderam a moldura e foram cortados os fios entre as matérias e abaixo dos títulos, que ficaram sem os reforços em negrito. Em 30 de junho, o Jornal do Brasil foi publicado completamente sem fios ou vinhetas. Os fios voltariam a aparecer no miolo até o ano de 1958, quando eles foram novamente retirados das páginas de esportes, editadas por Jânio de Freitas e Carlos Lemos (LESSA, 1997). O trabalho que Amilcar já realizava no caderno de cultura era gradualmente ampliado para todas as páginas do jornal.

Os avanços na primeira página também foram paulatinos. O jornal vinha de uma tradição de quase 40 anos publicando pequenos anúncios na capa. Os classificados vinham acompanhados, até 1956, de pequenas manchetes centralizadas no topo. Em 1957, Odylo sugeriu a publicação de uma fotografia centralizada, abaixo das manchetes. Ele estaria inspirado pelo Jornal do Brasil do início do século, quando charges de Raul Pederneiras eram impressas na primeira página. Mudanças graduais permitiram a inserção de duas fotos na capa, eventualmente dispostas de forma assimétrica ao longo de 1959 (LESSA, 1997).

É importante salientar que Amilcar de Castro deixou o Jornal do Brasil em abril de 1958, após um desentendimento com Odylo, e voltou para o periódico em março de 1959, quando o jornalista já não fazia parte da equipe. Durante este intervalo, Reynaldo Jardim continuou promovendo intervenções cada vez mais ousadas no SDJB. Segundo Lessa (1997), os parâmetros da reforma gráfica eram exercidos com a liberdade própria daquele espaço editorial.

Quanto à dinâmica da reformulação gráfica, existe um movimento que parte das oposições entre os cadernos diários e o SDJB, e entre a primeira página e o miolo dos cadernos diários. As premissas gerais da reforma são estabelecidas por Amilcar nos cadernos diários. No entanto a independência de edição do SDJB, o descompromisso político – e compromisso estético – próprio de um suplemento cultural, assim como a feliz junção das inteligências gráficas de Reynaldo Jardim e Amilcar de Castro, o colocam como área ideal para a vanguarda das experimentações de linguagem. (LESSA, 1997, p. 57).

Além do caderno de cultura, outra editoria que avançou no período foi a de esportes, liderada por Jânio de Freitas e Carlos Lemos. Odylo deixou o jornal em dezembro de 1958, supostamente afastado por ser militante udenista ativo. A chefia de redação passou pelas mãos de Wilson Figueiredo – que readmitiu Amilcar de Castro em março de 1959 – e caiu nas de Jânio de Freitas em maio de 1959. Freitas e Amilcar passaram, então, a trabalhar juntos na reformulação total da primeira página do Jornal do Brasil (LESSA, 1997). Porém, percebe-se que era preciso identificar as

diferenças entre os passos largos que puderam ocorrer na reforma do suplemento cultural e o cuidado necessário à reformulação do miolo e da capa, como aponta a citação a seguir:

[...] existem necessidades editoriais próprias dos cadernos diários, as quais vão sendo equacionadas por Amilcar e Jânio de Freitas. O início da segunda fase da reforma com a mudança radical da primeira página, coloca todo o jornal como terreno de experimentação. Neste processo, a primeira página é transformada diariamente, e estas experiências e soluções são, pouco a pouco e na medida do possível (pois a primeira página tinha a sua estrutura pensada para funcionar como vitrine do jornal), repassadas para o miolo. (LESSA, 1997, p. 57).

Em 2 de junho de 1959, é apresentado o novo *layout* da primeira página do Jornal do Brasil, completamente sem fios (LESSA, 1997). O novo desenho trouxe manchetes, fotos e textos dispostos assimetricamente e cercados na esquerda e no pé por um grande “L” de classificados (LESSA, 1995). Na Figura 3, pode-se observar como ficou a diagramação.

De um lado está a capa do JB em 31 de maio de 1959 e, do outro, a capa com o novo desenho em 2 de junho do mesmo ano. Este seria considerado o momento mais inspirado da carreira de Amilcar de Castro enquanto diagramador do Jornal do Brasil:

Este segundo período de reforma do jornal, orquestrado pela dupla Jânio de Freitas / Amilcar de Castro, se caracteriza por um enorme dinamismo e criatividade. Amilcar, sem ignorar o experimentalismo do SDJB mas amarrado às disposições editoriais do jornal diário, elabora os princípios de um raciocínio projetual centrado na busca da funcionalidade da leitura, através da economia de elementos gráficos e ordenação sensível da informação. Jânio, por seu lado, era um jornalista que construía o texto igualmente preocupado com o mínimo de redundância. Esta busca da essencialidade como princípio os aproximava. Jânio de Freitas, com uma enorme vivência da prática jornalística e grande sensibilidade para as questões gráficas, era interlocutor ideal para a aventura estética de Amilcar como diagramador. (LESSA, 1995, p. 28).

A terceira fase da reforma gráfica ocorrida no Jornal do Brasil tem início no ano de 1961, com a liderança de Alberto Dines. Segundo o próprio jornalista, a preocupação maior era arrumar e coordenar as matérias conforme a atração temática. Isto porque o leitor teria mais interesse em encontrar numa mesma página textos com temas afins e informações que se complementam. A separação temática fez sucesso e foi posteriormente adotada pela maioria dos jornais brasileiros (DINES, 1986).

O Diário da Noite desenvolveu um estilo de indicar no final de determinada matéria a página onde o leitor poderia encontrar outras informações do mesmo assunto. No Jornal do Brasil, esta preocupação, levada à perfeição por uma equipe de profissionais voltada para servir ao leitor, permitiu a criação de uma série de recursos gráficos e editoriais que resultaram num jornal extremamente fácil e atraente de ler. (DINES, 1986, p. 70).



Fig. 3 - Montagem com capas do JB, mostrando "L" de Classificados. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5314302154461/10102448-2Alt=002065Lar=001440LargOri=004627AltOri=006638.JPG>> e em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4799105843012/10102448-2Alt=002065Lar=001440LargOri=004627AltOri=006638.JPG>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

Segundo Ferreira Gullar (in AMARAL; BELLUZO, 1977), Amílcar, em sua obra plástica, partiu dos preceitos do Concretismo, retendo características gerais, como o despojamento, as estruturas definidas e a expressão direta e rejeitando, principalmente, a noção quantitativa da forma:

[...] que se traduz na construção seriada, na composição de elementos adicionados uns aos outros. E se a rejeitou foi porque esse modo analítico de encarar a estrutura conduz a uma linguagem contraditoriamente intelectualista e ótica; dada a maneira exterior como a forma é concebida tem o artista de recorrer a efeitos visuais para lhe emprestar dinâmica. (GULLAR, 1961 in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 241).

Amílcar era contra a dinâmica. Negava a necessidade da profusão de elementos adicionais para catalizar a dramaticidade do objeto de arte. Criava obras monumentais e pesadas, sem se valer de artifícios extras, além do corte e da dobra nas chapas de ferro – Figura 4.

Amílcar exaltava a forma simples, manipulando-a na busca de um gesto detido que fosse capaz de emanar o nascimento da forma e captá-lo (GULLAR, 1961 in AMARAL; BELLUZO, 1977).

Sua ligação com o construtivismo, que tanto partido tirou dessa noção, se mostra também na determinação formal acentuada e na vontade de ordenação. Mas aquele estranhamento faz que, aqui, o processo de formalização

adquira uma particularidade relevante: se essas obras supõem e solicitam uma percepção altamente estruturante, não lhes corresponde uma matéria indolente e disponível, à espera de um olhar ativo que a organize. Existe nela uma relutância que é, obviamente, muito mais que o resultado de um fazer canhestro. Nas esculturas e desenhos, Amilcar de Castro se impõe uma dificuldade extremamente produtiva, ressaltando também o que há de problemático no universalismo construtivista. (NAVES, 2011, p. 235-237).



Fig. 4 - "Sem Título". Amilcar de Castro [1950-200]. Foto: Romulo Fialdini. Fonte: SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34809/sem-titulo>>. Acesso em: 22 de set. 2019.

Seu trabalho nas artes influenciou a direção adotada para a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*. Segundo Carlos Lemos (in AMARAL; BELLUZO, 1977), antes da intervenção de Amilcar, os jornais brasileiros e quase todos os jornais do mundo eram paginados em X ou diagonal. O leitor precisava percorrer a página fazendo diversos movimentos oculares em busca dos textos, das fotografias e dos títulos. Esta "terrível confusão" (LEMOS in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 244) era, no entanto, apreciada pelos jornalistas que visualizavam uma página movimentada.

Amilcar não queria movimento. Queria facilitar o leitor, deixando-o correr a vista em seu movimento natural, facilmente, sem aquele terrível correr de olhos para lá e para cá, sem ter um ponto focal que destacasse o principal e deixasse o resto fluir normalmente. E daí caminhou-se para o que se convencionou chamar de paginação vertical. Os títulos, os textos e as fotografias, as diversas massas, não se interpenetravam. Estavam sempre arrumadas verticalmente, em blocos, de uma, duas ou três colunas. As fotografias eram sempre grandes, para servirem como o ponto focal da página. (LEMOS, 1970 in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 244).

Conforme Silva (1985), o arranjo vertical na página do jornal otimiza a leitura, tanto em rapidez quanto em compreensão. Os espaços vazios, tão defendidos por Amilcar de Castro, também teriam função de legibilidade.

Com a utilização desse arranjo tipográfico de forma mista, verificamos a importância do espaço entre os blocos de composição, para que se tenha o perfeito entendimento. A legibilidade seria fatalmente prejudicada se aproximássemos esses arranjos, confundindo dessa forma totalmente o leitor. Salientamos neste exemplo a importância do espaço vazio na veiculação impressa. (SILVA, 1985, p. 35-37).

Amilcar aplicou no jornal também as premissas de seu trabalho plástico coerente desde sua filiação ao Neoconcretismo. O mesmo fazia com suas outras produções artísticas como desenhos, gravuras, cerâmicas e trabalhos gráficos inaugurais. Era contra a separação entre arte e vida, porém fez questão de ser cuidadoso quanto à necessidade de se identificar a experiência estética da experiência cotidiana, de forma que a arte sublinhasse e articulasse o não artístico. Queria que o campo da arte e as vivências fossem postos em contato, sem possibilitar um trânsito extremamente fluido entre as áreas (NAVES, 2011). Este aspecto pode explicar a unidade de seu trabalho frente às atividades não artísticas, como a diagramação.

Considerações finais

Em particular, a reformulação do SDJB pelo Jornal do Brasil na década de 1950 promoveu uma verdadeira comoção nas redações dos demais jornais diários. Segundo Arthur Dapieve (2002), a partir da publicação do suplemento, o caderno tornou-se “objeto de desejo de quase todos os grandes e médios jornais brasileiros” (DAPIEVE, 2002, p. 94). Para o autor, esta pode ser uma das razões que explica o motivo pelo qual o jornalismo cultural é a opção número um de expressiva parcela de jornalistas formandos e recém-formados. O Caderno B do Jornal do Brasil, surgido a partir do SDJB, mas publicado diariamente, tornou-se uma referência na imprensa do país.

“Caderno B, você ainda vai ter um” poderia ter sido o slogan dos jornais brasileiros. Cedo ou tarde, todos os mais importantes criaram ou recriaram seus suplementos, às vezes traindo sua inspiração já nos títulos: Dia D (de O Dia), Tribuna Bis (da Tribuna da Imprensa), Caderno 2 (de O Estado de S. Paulo). (DAPIEVE, 2002, p. 95).

O caderno cultural brasileiro, nascido a partir do Caderno B do Jornal do Brasil, destinava-se não só a tratar de cultura, “mas também a ser, ele próprio, um produto cultural” (DAPIEVE, 2002, p. 95).

A partir da análise das páginas de cultura dos jornais dos anos 1950 e 1960 é possível identificar a atuação do mundo da arte moderna brasileira. Embora existisse desde a década de 1930, o SDJB foi ganhando mais relevância no mundo da arte a partir da reforma realizada por Amilcar de Castro em 1957. O espaço passou a ser abrigo da produção literária concreta brasileira, tendo publicado rotineiramente poemas do gênero. Foi no suplemento que o Grupo Frente ganhou espaço para publicar, em 1959, o Manifesto Neoconcreto. O SDJB publicou também os textos que ajudariam a fortalecer a estética das produções concreta e neoconcreta nas décadas de 1950 e 1960. Foi nele que Ferreira Gullar escreveu a série Etapas da arte contem-

porânea, em seis domingos seguidos no primeiro semestre de 1959:

Durante o período em que se tornou uma ferramenta da arte concreta, foi criticado e seu corpo editorial chegou a tentar desvincular sua imagem ao movimento construtivo paulistano. O suplemento acolheu os manifestos e textos favoráveis e contrários ao Concretismo, porém dedicava seu espaço à cultura como um todo, contendo crítica literária e artística, reprodução de contos, poemas, romances e novelas, colunas sobre música, cinema, folclore, arquitetura e dança. Em 1959, quando a reformulação do *Jornal do Brasil* já havia chegado à primeira página do caderno principal, o SDJB apresentava mais conteúdos além dos mencionados: teatro, religião e mercado literário, por exemplo. Durando até o ano de 1961 – e tendo sido editado aos sábados em 1960 – o SDJB chegou a ter dez páginas.

Referências

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro: uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

AMARAL, Aracy A.; BELLUZO, Ana Maria M. (org.) **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**, São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, Imesp e Fapesp, 2001.

CORRÊA, Clecius Campos. **Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960**. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

COSTA PINTO, L. A. **Sociologia e desenvolvimento: temas e problemas de nosso tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. 4. ed. amp. e atual. São Paulo: Summus, 1986.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

LESSA, Washington Dias. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. Ed. rev. amp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

----- **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. São Paulo: Summus, 1985.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Submetido em: 03/08/2019

Aceito em: 12/12/2019