

Histórico dos jornais brasileiros e a influência de Amílcar de Castro no design de página

A detailed report about the Brazilian newspapers and the Amílcar de Castro influence on the page design

Mota, Marcelo José da; Graduado; UNESP – Bauru
m.mota1972@uol.com.br

Nascimento, Roberto Alcarria do; Dr.; UNESP – Bauru
alcarria@faac.unesp.br

Amendola, Mariangela Fazano; Ms.; UNOESTE – P. Prudente
fazanoamendola@uol.com.br

Silva, José Carlos Plácido da; Dr.; UNESP – Bauru
jcplacidossilva@uol.com.br

Resumo

Este artigo de revisão aborda a história dos jornais brasileiros e a influência de Amílcar de Castro no projeto gráfico da página. O designer articula informação/produto com tecnologia/produção e seu objetivo, através de técnicas visuais e a manipulação de elementos gráficos, é garantir a harmonia da comunicação entre palavra e imagem. A geometria experimental de Amílcar ajudou o desenvolvimento dos jornais brasileiros na aplicação de conceitos de projeto e produção gráfica editorial.

Palavras Chave: Design Gráfico, Amílcar de Castro e jornal brasileiro.

Abstract

The present article is about the Brazilians newsletters history and the influence of Amílcar de Castro about graphic design and graphic project. The designer has articulated information/product with technology/production and his objectives, through visual techniques and manipulation of graphics elements, is to guaranty harmony and communication between word and image. The Amílcar experimental geometry helped the development the Brazilians newsletters to application of concept graphic project and production press.

Keywords: *Graphic Design, Amílcar de Castro and Brazilian newspaper.*

Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

Design da notícia

O conhecimento da tecnologia e da representação gráfica envolvidas no processo de produção da notícia na página permite ao designer a manipulação consciente e direta de elementos, entre textos e imagens, para garantir o sucesso da informação transmitida com a harmonia entre verbal e visual no produto impresso. Com o surgimento da imprensa e do jornal a sociedade evoluiu para o acúmulo do conhecimento e se tornou possível o retrato do dia-a-dia das cidades em forma de notícia. Hoje o jornal representa um complexo editorial, que através de gerações se fortaleceu como um grande agente cultural, capaz de levar a informação aos leitores, dividida em assuntos específicos e cadernos temáticos, de maneira veloz e harmoniosa com o design de página.

Este artigo de revisão tem como proposta apontar a atuação do designer gráfico na equipe de um jornal impresso diário, isto é as condições operacionais e as raízes técnicas no desenvolvimento do produto, indicando rumos e perspectivas para seu processo gráfico e visual. O entendimento da arte como um modo de se experimentar o mundo permitiu que a atividade gráfica exercida por Amílcar de Castro no jornal fosse tratada também como uma atividade experimental – para o artista, que sempre propunha novas soluções, mas também para o leitor, que era levado, pela observação e leitura das páginas, a experimentar novas situações perceptivas.

Jornal diário no Brasil

A história da indústria gráfica editorial no Brasil completa 200 anos; à medida que a população brasileira cresce com o meio urbano representando modernidade a indústria gráfica avança tecnologicamente com a ampliação de seus parques. No início os impressos eram um pouco mais voltados para periódicos e a publicações simples. Com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, no início de 1800, veio também a tecnologia da tipografia trazida por Antônio Araújo de Azevedo (CAMARGO, 2003, p. 19). Em 1808 foi criada a Imprensa Régia e no mesmo ano, em 10 de setembro, o primeiro jornal brasileiro: A Gazeta do Rio de Janeiro (1808 – 1821) que de início era semanal e logo passou a sair três vezes por semana. Outro jornal também editado no Rio de Janeiro pela Imprensa Régia que se destacou na formação da imprensa brasileira é O Patriota (1813 – 1814) que tinha sua diagramação ainda típica de livro como mostra a figura 1.

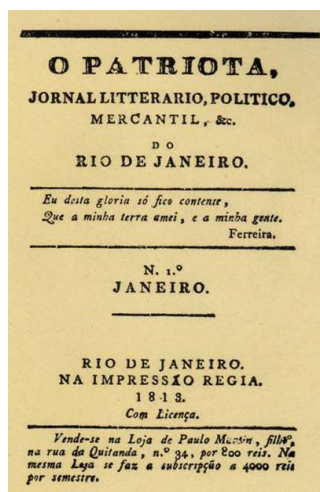


Figura 1: Primeira página do jornal brasileiro *O Patriota*, de 1813, Rio de Janeiro, com sua diagramação seguindo um padrão gráfico de livro. (CAMARGO, 2003, p.21).

As poucas máquinas de impressão que existiam no começo do século XIX no Brasil eram de empresas que editavam jornais e revistas mais importantes como o Diário de Pernambuco, fundado em 1825. Na segunda metade do mesmo século a mídia impressa começou a se destacar na vida intelectual dos brasileiros com um grande público consumidor de jornais, devido às novas condições sociais de desenvolvimento e alfabetização da população (figura 2).



Figura 2: Os periódicos nacionais mais importantes do início do século XX. (CAMARGO, 2003, p. 49).

O Jornal do Brasil, fundado em 1891, que foi dirigido por Rui Barbosa, se tornaria um dos mais importantes periódicos da época com o sistema de impressão rotativo em impressoras de nome Marioni, utilizando os primeiros clichês em zincografia no país (CAMARGO, 2003). O Jornal do Brasil também revolucionou o layout de página com o emprego de um melhor tratamento dos títulos e intertítulos divididos em colunas. Seu concorrente do mesmo período é o Correio da Manhã, do gaúcho Edmundo Bittencourt, fundado em 1901 com novas idéias para a sociedade da pequena burguesia sediada no Rio de Janeiro além de um bom jornalismo nacional e internacional urbano. Outros jornais cariocas de caráter público social e político apareceram como O Trabalho, em 1902, que era voltado à classe de operários e o jornal O Paiz, em 1909 destinado às classes dominantes. Em 1911, também no Rio de Janeiro ocorreu à primeira edição do jornal A Noite, fundado por Irineu Marinho, que seria a semente do império de comunicação do complexo Globo. Os periódicos se multiplicaram em um curto período de tempo e, ao final da década de 20, já existiam importantes jornais diários no cenário brasileiro como Imprensa, O Tempo, Diário Popular, Diário do Povo, Diário de Notícias, Manhã e Avanti. Em 1925 o jornal Diário de Pernambuco completara seu centenário com a publicação de um livro de impressão e acabamento refinados organizado por Gilberto Freyre, intitulado Livro do Nordeste, que afirma o papel e a importância do jornal no regionalismo cultural (CAMARGO, 2003, pg. 50).

O jornal O Estado de São Paulo, fundado em 1875 com o nome de A Província de São Paulo, muda seu formato com a direção de Júlio de Mesquita passando a se chamar República. No início do século XX o jornal inova com suas impressoras no parque gráfico e introduz novos modelos de composição com a utilização de páginas pré-planejadas em blocos e divisão de assuntos, espaços publicitários e diferenciações entre manchetes, títulos e corpo da notícia.

Após a Segunda Guerra Mundial o jornal brasileiro tem maior influência na formação intelectual da população e a primeira página passa a ser uma vitrine do conteúdo do periódico com a utilização de fotos e a fragmentação da notícia dividida em blocos (figura 3). A figura 3 ilustra o aumento da utilização da foto e a primeira página como um resumo do conteúdo interno do jornal, uma técnica utilizada até hoje pelos jornais. Os jornais, *Última Hora* e

Jornal do Brasil utilizavam ainda o processo tipográfico de impressão e o *Jornal da Tarde*, do grupo *O Estado de São Paulo*, marca a utilização do off-set como o processo gráfico próprio para o jornal e com melhores resultados de impressão, aumentando suas tiragens diárias e barateando o produto sendo imitado posteriormente pelos outros jornais nacionais de grande tiragem. Como ainda não havia institucionalizado o ensino do design gráfico no Brasil os artistas e autodidatas da época é que geralmente se envolviam com a diagramação e composição dos jornais. Era a concretização da integração entre arte e processo de produção editorial brasileira.



Figura 3: A renovação gráfica na grande imprensa nacional na década de 60. Nas fotos as primeiras páginas dos jornais Última Hora, Jornal do Brasil e Jornal da Tarde (CAMARGO, 2003, pp. 112 e 113).

Até meados de 1950 não existia no país nenhum curso destinado ao ensino de artes gráficas e design gráfico. Somente em 1951 é que foi criado um curso de nível superior no Instituto de Arte Contemporânea, o qual funcionava no Museu de Arte de São Paulo. Nessa mesma época e lugar foi criado também a Escola Superior de Propaganda. A proposta era a criação de profissionais que trabalhassem uma linguagem de comunicação com signos próprios e uma leitura universal. Esse embrião de renovação de linguagem visual iria culminar na criação em 1963 na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Seria a primeira escola oficial dedicada ao ensino do design. Falava-se em Bauhaus, Ulm, padrões DIN e tipografia. Formaram-se profissionais que influenciariam na industrialização gráfica brasileira e ajudariam a estabelecer o design gráfico como profissão. Foi neste cenário de revolução gráfica e tecnológica que o designer começou a atuar diretamente junto à imprensa.

O tratamento gráfico na página

Nos primeiros anos de 1900 o mundo se configurava industrialmente, renovado com as máquinas consequentemente as cidades tomavam forma com a disseminação dos conhecimentos técnicos e idéias políticas. Segundo Hurlburt (2002) neste início de século as artes gráficas assumem um caráter técnico de origem prático-funcional influenciando alguns grupos criativos e redutos europeus de artistas e arquitetos de vanguarda modernista. Um dos primeiros movimentos surgidos neste período é o Art Nouveau, um estilo que levou a consolidação do design gráfico como diferencial de planejamento e projeto e fixou a página impressa com a elaboração de formatos de letras e de marcas comerciais. Em decorrência dos novos meios de impressão, como o off-set, e com o aparecimento da litografia em cores (impressão em pedra), esta no final do século XIX, os artistas gráficos tornaram a comunicação visual mais dinâmica com a paginação e layout. Era o momento da criação de modernos posters informando, divulgando e influenciando a sociedade para a nova arte, bem

como a utilização do jornal como veículo informativo para seus experimentos visuais e gráficos. De acordo com o autor os maiores representantes do Art Nouveau são Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard e Gustav Klimt. O movimento foi caracterizado pela utilização de formas curvilíneas ou sinuosas, tornou-se um estilo marcado por um exagero gráfico e também pelo renascimento de alfabetos antigos e ornamentos.

O movimento cubista teve início em 1907 e com pouco tempo de existência teve influência na pintura, escultura e estabeleceu o design como o principal elemento no processo criativo. Seus maiores representantes são os espanhóis Pablo Picasso e Georges Braque que com o uso indiscriminado de tipos coordenados com estampas e rótulos colados em suas telas consolidaram o movimento. De acordo com o autor uma das principais características era o abandono da ilusão tridimensional com a utilização da pintura bidimensional e além do uso de letras estampadas ou gravadas abriu novas possibilidades para a tipografia. Uma outra característica era a geometrização das formas para a concepção das obras e uma visão simplista da arte.

Allen Hurlburt (2002) também cita o Futurismo, que teve início em 1909, como um movimento de vanguarda que também influenciou o futuro da página impressa com revolucionários artistas e escritores italianos para expressar uma visão mais dinâmica da realidade. Mas somente em 1911 e 1912 é que o movimento adquiriu uma expressão visual definitiva com o contato do grupo com Marcel Duchamp e suas pinturas e manifestações antiarte. A principal fonte de criatividade dos futuristas estava nas letras e na comunicação, até então em constante mudança através dos novos meios e mídias em desenvolvimento como o jornal em fase de expansão e de grande aceitação popular. Era a sugestão de uma nova estética adequada à era da máquina com a utilização de uma comunicação mais funcional e informativa, sem rodeios ou adornos desnecessários a leitura de tipos. Os padrões estabelecidos por estes movimentos ditaram sucessivas técnicas de comunicação visual impressa que, para o público leitor transformaria a página legível e satisfatória no uso de suas informações.

O dadaísmo, outro movimento de vanguarda modernista citado pelo autor, pretendia revitalizar as artes visuais com a quebra de algumas regras estabelecidas pelo Cubismo e sua representação racional. Foi iniciado em 1912, mas teve um período curto e seu fim em Weimar, Alemanha em 1922 (HURLBURT, 2002). Perdurou mais como um estado de espírito para as artes visuais com seu caráter niilista com a exploração de seus absurdos gráficos e incongruências chocantes. As contribuições do movimento mais importantes para o design gráfico foram a geometrização das formas e o uso dos tipos como uma nova experiência visual.

Nas décadas de 20 e 30, do mesmo século, o design passou a influenciar positivamente sobre a comunicação e passou para uma posição de destaque na composição gráfica. Os artistas das artes aplicadas, neste período, tiveram suporte de diversas áreas de conhecimento e principalmente da aplicação do projeto gráfico sugeridos por alguns movimentos de vanguardas modernistas como o Surrealismo, Art Decó e De Stijl. Hurlburt descreve esses movimentos como inovadores e contestadores dos movimentos anteriores de possibilidades criativas na página com uma resistência a simetria e ornamentos derivada das novas idéias tecnológicas da produção gráfica (pg. 35). Os designers somaram grandes benefícios com o surrealismo como a utilização de formas gráficas abstratas e estreitas ligações com as reações emocionais e os estímulos do inconsciente. Os principais expoentes do movimento foram Salvador Dalí e Juan Miro embora com criações e técnicas diferenciadas.

No Art Decó, um dos principais movimentos influentes para a arte contemporânea, de acordo com Hurlburt, os artistas gráficos fogem da simplicidade da apresentação e da

funcionalidade da forma. Sua origem se deu em Paris na Societé des Artistes Décorateurs, grupo que deu origem ao nome, mas suas raízes são variadas. O movimento déco era a favor de um design mais ordenado geometricamente abandonando as curvaturas livres e espontaneidade. A importância do movimento para a paginação e layout foi fazer uso dos espaços em branco e linhas de composição com destaque de títulos em negrito. A tipografia era bem elaborada com letras cheias e extremidades e cantos de complicado desenho.

Seguindo o histórico do layout da página, literalmente o nome De Stijl significa “O Estilo” e consolidou o design como diferencial e estratégico na composição e projeto. Seus principais representantes foram os notáveis artistas como o pintor Piet Mondrian e o arquiteto J.J.P. Oud. Sua disseminação como estilo para toda a Europa foi de responsabilidade do teórico Theo van Doesburg, que além de poeta, pintor, tipógrafo é o pioneiro do design moderno. A característica principal do novo estilo era o trabalho bem elaborado dos tipos e rigorosa precisão da divisão dos espaços, o contraste entre tensão e equilíbrio, alcançados com a assimetria. A concepção formal do movimento foi resumida por Van Doesburg em 1928: “A linha reta corresponde à velocidade do transporte moderno; os planos horizontais e verticais à manipulação mais sutil, ou às mais simples tarefas da vida e da tecnologia industrial” (apud HURLBURT, 2002, pg. 36).

A Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919, Alemanha, teve profunda influência no design moderno. Foi a escola na qual reuniu diversos teóricos, artistas e arquitetos dedicados a preparar a sociedade para a revolução industrial. Os antecedentes históricos que demarcam a modernidade da Bauhaus derivam da Werkbund e, conseqüentemente, ao Arts and Crafts e ao Art Nouveau de Van de Velde uma vez que esta se formou pela Escola de Belas Artes e a de Artes Aplicadas, existentes em Weimar (PEVSNER, 1994). A Bauhaus unia o conhecimento científico e técnico com a prática da criatividade.

Quando a fotografia surge no cenário editorial, no século XIX, ela era pouco expressiva e os recursos de impressão da época não ajudaram em seu efetivo uso. Foi ao final da Segunda Grande Guerra que a imprensa fez uso do universo fotográfico com caráter puramente informativo, ela desviou o olhar do leitor das ilustrações que provocou um aumento na sensibilidade do emprego visual da notícia dada. Este fato se perdurou até a década de 60 quando os periódicos começaram a destacar o conteúdo verbal das informações transmitidas. Esta evolução tipográfica da representação verbal da notícia levou os jornais a buscar um melhor tratamento dos títulos, manchetes e as equipes de arte no tratamento visual da página.

A partir da década de 80, no século passado é que o design consolidou-se como um eficiente e diferenciado conceito trabalhado no periódico editorial. A combinação de alguns elementos visuais na página é a solução para a adaptação dos jornais aos novos modelos de comunicação. A figura 4 ilustra o exemplo da comunicação visual aplicada aos jornais brasileiros e a revolução gráfica estabelecida no periódico Folha de São Paulo. Na figura, a primeira capa ainda com o nome de Folha da Noite, de 1921, configura uma poluição visual dos tipos e a falta de signos visuais, a capa de 1967 já com a fotografia muito utilizada no cenário editorial e a capa de 2002 com a moderna configuração de página e a utilização de uma *grid* editorial. O projeto gráfico do periódico Folha de São Paulo historicamente ajudou na utilização da infografia, a notícia em forma visual, e a mudança dos tipos gráficos. Outra característica das inovações gráficas brasileiras sugeridas no periódico é uma maior utilização da foto e a criação do *lead editorial* ou lupa, um parágrafo resumido com o conteúdo da notícia (AGUILERA, 2005).



Figura 4: A evolução gráfica da primeira página do jornal Folha de São Paulo, capas das edições de 1921, 1967 e 2002 consecutivamente. (PRIMEIRA PÁGINA, 2006, pp. 13, 101 e 229).

O Design e a revolução gráfica da estética brasileira

Construtivismo é o termo designado para o movimento de vanguarda russa de um grupo de artistas expressionistas reunidos em torno de Wassily Kandinsky na Alemanha e do De Stijl que agrupou Piet Mondrian, Theo van Doesburg que estavam envolvidos em pesquisas abstratas e o suprematismo por Kazimir Malevitch, em 1915 na Rússia (HURLBURT, 2002). Os experimentos do grupo de Mondrian deram origem ao Neoplasticismo, em 1917 na Holanda, no qual os artistas pregavam a abstração geométrica, formas simples e cores puras no trabalho artístico. A nova linguagem plástica neoplasticista, em defesa de um ideal universal, tinha como características principais a rejeição do espaço tridimensional pictórico e das curvas e propôs uma nova ordem da informação visual de pureza da informação gráfica.

O objetivo do construtivismo é a liberdade na criação com a utilização de fotomontagem, da colagem e tipografia nas artes aplicadas. O ideal construtivista foi muito influente para a formação da arte e do design moderno que inclui as experiências artísticas cubistas e a produção experimental da Bauhaus. Com a separação do grupo russo pelo exílio de seus integrantes houve uma grande influência de suas idéias na configuração do design em outros países, destacando o Brasil como precursor do movimento na América Latina, ou mesmo por ter uma identidade própria e uma nova linguagem gráfica autêntica e inovadora.

Segundo Teles (1978), em seus escritos sobre as vanguardas e o modernismo brasileiro, na América Latina em geral e no Brasil no período pós 2ª Guerra Mundial, o construtivismo esteve presente para a formação de uma identidade nacional. Dentre os movimentos observados no país com influência do vanguardismo russo está o concreto de São Paulo (Grupo Ruptura) e no Rio de Janeiro (Grupo Frente). A investigação paulista do concretismo é centrada no conceito de pura visualidade da forma, o grupo carioca opõe-se ao paulista com maior articulação entre arte e vida e uma maior ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho plástico e artístico (TELES, 1978). Em 1952, em São Paulo pelo lançamento da revista Noigandres, editada pelos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos e por Décio Pignatari os quais formavam o grupo Ruptura, com influência direta do De Stijl, da Bauhaus de Walter Gropius e da Ulm de Max Bill. No Rio de Janeiro, em 1954, o Grupo Frente tem como teóricos os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. O grupo concreto carioca prega a experimentação das todas as linguagens, justaposição de elementos e maior utilização de recursos gráficos. Seu fundador é Aluísio Carvão e dentre seus membros estavam Décio Vieira, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica (TELES, 1978).

O neoconcretismo é estabelecido com o manifesto de 1959, que reuniu Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e

Theon Spanúdis. O movimento de ruptura concreta é contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, defendem a liberdade de experimentação e o retorno às intenções expressivas da subjetividade. Como resultado a recuperação das possibilidades criadoras do artista.

Os princípios do manifesto concreto e neoconcreto afastam da arte qualquer conotação lírica ou simbólica. O artista, manipulador de signos e portador da informação, terá maior autonomia para expressar-se no seu trabalho ou mesmo caracterizá-lo com uma identidade própria. Os grupos discutem pesquisas sobre percepção visual informadas pela teoria da Gestalt como também a defesa da integração da arte na sociedade urbana. Segue um trecho do manifesto Neoconcreto assinado por Amílcar de Castro em 1959:

“A expressão neoconcreto marca uma tomada de posição em face da arte não-figurativa – geométrica (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma exacerbação racionalista... Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra de arte sobre a teoria”. (Manifesto assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Welssmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanúdis, e publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 22 de março de 1959, apud TELLES, 1978, p. 346).

Amílcar de Castro (1920-2002), designer, escultor e poeta foi um grande colaborador para a criação de uma identidade gráfica brasileira. Nascido em 1920, Paraisópolis, Minas Gerais, estuda escultura em 1942 na Escola de Arquitetura e Belas Artes em Belo Horizonte. Segue o curso livre de desenho e pintura de Guignard e em 1944, forma-se em direito pela UFMG. Em 1952, transfere-se para o Rio de Janeiro, abandonando totalmente a figuração por influência de Max Bill. Faz diagramação para as revistas *A Cigarra* e *O Cruzeiro* e em 1953 realiza sua primeira escultura concretista. Em 1956, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio. Inicia a nova diagramação do *Jornal do Brasil*, em 1957, com uma proposta de um layout mais estruturado e elaborado graficamente num diagrama pré-estabelecido. Ele cria um novo conceito de layout, limpo, sem fios, vinhetas e maior aproveitamento do espaço branco. Como mostrado na figura 5 a evolução gráfica, por Amílcar, possibilitou a combinação de diagramas entre as páginas, a modulação geométrica, a variação de fontes, de pesos e interposição das grids editoriais (figura 5). Nas duas primeiras capas mostradas na figura o novo projeto gráfico do *Jornal do Brasil* por Amílcar de Castro, primeira página do periódico *JB*, de 1956, antes da reforma gráfica e a primeira página, de 1959, depois da reforma de Amílcar; e, na mesma figura, uma página do projeto editorial da *Folha de São Paulo* “*Jornal de Resenhas*” que marca a criatividade e ousadia de Amílcar na diagramação e design de página.



Figura 5: Primeira página do periódico Jornal do Brasil, de 1956, antes da reforma gráfica e depois da reforma por Amílcar em 1959; e página “Jornal de Resenhas”, Discurso Editorial de 14 de julho de 2001, n.º. 76, paginada por Amílcar. (AGUILERA, 2005, p. 105).

Em 1959 assina o manifesto neoconcreto brasileiro. De 1968 a 1971 mora em Nova Jérsei, nos Estados Unidos quando retorna e estabelece residência em Belo Horizonte. A partir de 1973 leciona na faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na Fundação de Arte de Ouro Preto e na Escola Guignard. Além de representar o Brasil em vários países europeus e latinos, Amílcar se destaca como escultor e artista plástico com sua geometria poética em metais e cerâmica. É um dos grandes colaboradores para as Bienais brasileiras desde sua primeira edição em 1951. O cartaz do neoconcretista Antonio Maluf, da 1º Bienal Brasileira realizada em São Paulo, como mostra a figura 6, escolhido por um concurso nacional foi o primeiro cartaz construtivista brasileiro. Maluf era companheiro de Amílcar e colaborador para suas experimentações (CAMARGO, 2003). A mesma figura também mostra uma primeira página do suplemento dominical concebida por Amílcar de Castro na divulgação do neoconcretismo em 1959 destacando a construção geométrica, a ousadia e o jornal como a grande mídia articuladora de idéias (figura 6).



Figura 6: Cartaz da primeira Bienal de São Paulo por Antonio Maluf em 1951 (CAMARGO, 2003, p. 102) e a primeira página do suplemento dominical por Amílcar de Castro na divulgação do neoconcretismo em 1957 (AGUILERA, 2005, p. 54).

As esculturas e desenhos de Amílcar de Castro nascem com o fazer, com o experimentar o espaço, que surge na confrontação do olhar. Na diagramação dos periódicos, o procedimento é semelhante. Foi um dos meios que Amílcar de Castro explorou para exercitar a sua poética. O jornal, contudo, apresenta também especificidades que não são vivenciadas nas esculturas e desenhos de Amílcar de Castro. As particularidades do jornal com relação aos outros meios com que o artista lidou dizem respeito, sobretudo, ao principal elemento constitutivo da página: o signo gráfico, a palavra.

Conclusão

Com a evolução da imprensa moderna tornou-se possível a institucionalização e canonização do design gráfico como linguagem e informação. Portanto é evidente o papel ideológico e de produtor cultural assumido pelo design gráfico para dar sentido e formar a identidade social, ele legitima e idealiza a contemporaneidade de produção e consumo de informações.

A utilização do design de página provoca no produto editorial um estreitamento de relações entre o universo editorial, designer e leitor que quando aplicado na página, garante a adaptabilidade visual. Amílcar de Castro influenciou a mudança gráfica nos periódicos brasileiros e proporcionou novos modelos para a manipulação de elementos informativos na página como na relação comunicativa entre produto, conteúdo e leitor. Amílcar foi um grande poeta das formas que transmitiu suas habilidades artísticas nos diagramas das páginas do jornal, transformou a linguagem editorial e inseriu nos periódicos arte e expressão gráfica. Para o design um personagem que lutou para a valorização do design gráfico como agente manipulador da informação gráfica na imprensa e no relacionamento direto da redação com o departamento de arte gráfica do jornal.

Referências

AGUILAR, Nelson (org.). **Catálogo Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

AGUILERA, Yanet (org.) **Preto no Branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro**. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. São Paulo: Senac, 1999.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CAMARGO, Mário de (org.) **Gráfica: arte e indústria no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DePAULA, Marcus Vinícius. **O Neoconcretismo e o mito da primeira página**. Anais do 7º Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Paraná: 2006.

DONDIS, Donis A.; Camargo, Jefferson Luiz. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

HURLBURT, Allen. **Layout: O Design da Página Impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.

LIMA, Guilherme Cunha; AZEVEDO, Dúnya. Amílcar de Castro: um pioneiro que revolucionou o design de jornais brasileiros. In: CONGRESSO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. **Anais do Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: P&D Design, 7. ed., 2006. CD-ROM.

MORAES, Ary. O redesenho de jornais impressos e seus atores. **Estudos em Design**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 81-87, ago. 1996.

MORAES, Ary. Ler Jornais: reflexões sobre a significação da página. **Estudos em Design**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 37-46, dez. 1998.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de Semiótica Aplicados ao Design**. Rio de Janeiro, 2AB, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius** (tradução João Paulo Monteiro). 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PRIMEIRA PÁGINA: **Folha de São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. Rio de Janeiro: 2 AB, 2002.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2 AB, 1998.