

Motivações para o Retorno da Iluminura

3.1

A Imagem Escrita dos Jornais na Modernidade

Para mim há uma enorme diferença entre a impressão de um artigo do Times e a impressão desleixada de um jornal da tarde barato... O reconhecimento de tipos de impressão é um dos ramos elementares para o perito em crimes (Sherlock Holmes – O Cão dos Baskerville)

Neste capítulo investigaremos a relação entre um novo modo de leitura que surgiu associado ao texto jornalístico e o aparecimento da sombra da iluminura. A modalidade de jornais que investigaremos restringe-se ao que tecnicamente poderíamos chamar de gazeta de notícias que se propunha ao jornalismo descompromissado,²⁴⁸ exemplificada por meio dos mais conhecidos jornais europeus, norte-americanos e nacionais, como o inglês *The Times*, o francês *Le Figaro*, o norte-americano *The New York Times* e os brasileiros *O Globo* e o *Jornal do Brasil*.²⁴⁹ Outras modalidades jornalísticas, como os jornais ilustrados, podem ser utilizadas, mas apenas como elementos para comparação.

²⁴⁸Entendemos que essa noção de descompromisso e neutralidade dos jornais é inatingível. Porém, esse desejo da neutralidade jornalística gerou um tipo de jornalismo que busca a objetividade da notícia. Michael Kunczik estabelece várias categorias de jornalismo, entre as quais o tipo descompromissado, e admite que nenhum jornal se enquadra em apenas uma categoria, mas existe sempre alguma que prevalece. KUNCZIK, Michael. *Conceitos de Jornalismo*. São Paulo: EdUsp, 2002.

²⁴⁹O *Jornal do Brasil* foi fundado em 1891, nos primeiros anos da República no Brasil, tendo na chefia de sua redação Joaquim Nabuco, vindo de Londres. Em 1893 um novo grupo, ligado a Ruy Barbosa, comprou o jornal que, nesse mesmo ano foi fechado por questões políticas; em 1894, porém, reabriu com perfil mais popular, dando ênfase ao noticiário policial e a caricaturas. Podemos depreender dessas observações que o *JB* começou com perfil plenamente compatível com essa neutralidade. Provavelmente teria como modelo o *The Times*, já que um de seus primeiros redatores-chefe estava inicialmente alocado em Londres. O *JB* afastou-se, após 1894, do descompromisso e da credibilidade, aproximando-se daquilo que podemos chamar de imprensa desacreditada junto às classes culturalmente dominantes. Aparentemente o sensacionalismo chegou a ser o tom do jornal e, só a partir de 1919, já com o Conde Pereira Carneiro, surgiu uma preocupação com o resgate de um perfil mais sério. Porém, nos anos 40, uma nova postura se impôs. Por necessidades financeiras, o jornal passa a valorizar os anúncios classificados, acima de tudo. A reforma gráfica de 1956 seria então uma nova tentativa de resgatar a neutralidade e a credibilidade, presentes na fundação do jornal.

3.1.1

Os primeiros jornais

A imagem escrita em jornais ingleses em meados do século XVII, como podemos ver no *The London Gazette* (Figura 3-1-1) de 1665, era diagramada em duas colunas, como os primeiros livros impressos dos séculos XV e XVI (Figura 3-1-2).²⁵⁰ Até o século XVIII as páginas dos jornais franceses pouco diferiam das páginas de um livro da mesma época. Se compararmos a primeira página do *L'Ami du Peuple* de 1789 (Figura 3-1-3) com a página introdutória do canto terceiro do livro *Jerusalém libertada*, publicado em 1784 (Figura 3-1-4), podemos perceber que elas compartilham o modo de diagramação. Portanto, podemos deduzir que os primeiros jornais herdaram a "estética da invisibilidade" das páginas dos livros modernos.²⁵¹

Por outro lado os jornais ingleses no século XVIII, como *The Times* (Figura 3-1-5), vinham assumindo diagramação em quatro colunas e formato maior do que o dos jornais do século XVII ou mesmo que os jornais franceses do século XVIII.²⁵² De acordo com Jeremy Popkin²⁵³ havia na França, no período pré-revolucionário, dois formatos distintos para os jornais: o *in octavo* (de coluna única), que a princípio era o formato dominante, mas que passou a ser substituído por jornais maiores *in quarto* (com duas ou três colunas), como o *L'Ami du Roi* (Figura 3-1-6). O formato *in octavo* passou a ser associado à panfletagem revolucionária partidária, e os jornais maiores (*in quarto*) assumiram um tipo de jornalismo mais isento. Os jornais franceses de formato mais amplo se aproximavam dos jornais londrinos – que

²⁵⁰"Nos séculos XVII e XVIII, um jornal não tem estrutura diferente daquela do livro." CHARTIER, Roger. *A Aventura do livro, do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998, p.82.

²⁵¹Podemos especular que esse "livro moderno" tenha sido gerado em meio à invenção da imprensa, e o novo modelo puramente legível estabelecido pela reforma protestante para a Sagrada Escritura. Porém, muitos outros fatores contribuíram para esse fato e infelizmente essa discussão foge ao limites deste trabalho.

²⁵²Robert Darnton relata a viagem de um francês à Inglaterra "em 1789, ele descobrira novos e admiráveis tipos de jornais: folhas muito grandes, com notícias atuais e anúncios publicitários, completamente diferente dos pequenos folhetos denominados *journaux* na França que eram escritos como ensaios." DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio. História da publicação da Enciclopédie 1775-1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p.389.

²⁵³ POPKIN, Jeremy. Jornais, nova face das notícias. In: *Revolução Impressa, a imprensa na França 1775-1800*. DARNTON, Robert (org.). São Paulo: EdUsp, 1996. pp. 195-223.

vinham inovando com manchetes, quatro colunas e formato *in folio* – e já demonstravam algum afastamento da imagem escrita dos livros.

A diferença que se foi estabelecendo, no final do século XVIII, entre as páginas de livros e de jornais se deve, de acordo com Stanley Morison, ao fato de que os livros eram "compostos para leitura consecutiva, e o jornal não: a natureza da página do livro é homogênea, a do jornal, heterogênea".²⁵⁴ Portanto, os diferentes modos de disposição do texto sobre a página, em livros e jornais, estão associados a imagens escritas voltadas para tipos distintos de leituras. Contudo, apesar de a imagem escrita dos jornais diferenciar-se daquela dos livros, ambas continuavam submissas à "estética da invisibilidade" e não produziam iluminuras. Desejamos, então, demonstrar que essa diferença entre a leitura homogênea e heterogênea fez com que as páginas dos jornais violassem involuntariamente a invisibilidade. Veremos como a partir dessa violação foi gradativamente surgindo, em alguns jornais, uma imagem escrita labiríntica e ilegível. Surgia, então, uma iluminura sem luz (que denominamos sombra da iluminura) bem antes de o design gráfico desconstrutivo começar a fazer uso desse mecanismo.

3.1.2

A sombra da iluminura nos jornais no final do século XIX e início do século XX

Segundo Francis Williams²⁵⁵ o londrino *The Times* foi o jornal mais influente durante o século XIX. Seu formato pouco mudou desde o final do século XVIII até o início do século XX, como podemos comparar nas figuras 3-1-5, 3-1-8 e 3-1-9, de 1790, 1815 e 1900, respectivamente. Houve aumento nas proporções da página e no número de colunas, mas, de modo geral, a massa de texto continuou a ser distribuída em fileiras verticais separadas por fios. Essa diagramação vertical acabou sendo adotada por quase todos os grandes jornais do mundo, como podemos perceber na primeira página do *The New York Times* de 20 de setembro de 1885 (Figura 3-1-10). Mesmo os jornais franceses que no século XVIII eram menores e algumas vezes

²⁵⁴MORISON, Stanley. *The English Newspaper*. Cambridge, 1932. pp.184-185.

²⁵⁵WILLIAMS, Francis. A era de Hearst e Northcliffe. In: *História do Século XX*. São Paulo: Editora abril, 1968. pp. 3-5.

diagramados como páginas de livros, durante o século XIX adotaram o que Jeremy Popkin chamou de "modelo inglês".²⁵⁶ Observando o exemplar de 10 de julho de 1880 do *Le Figaro* (Figura 3-1-11) percebemos mais proximidade gráfica com o *The Times* da Figura 3-1-8 do que com o *L'Ami de Peuple* (Figura 3-1-3) ou mesmo o *L'Ami du Roi* (Figura 3-1-6), ambos do final do século XVIII. Podemos verificar essa tendência também no *Jornal do Brasil* do final do século XIX (Figura 2-2-2). Portanto, durante o século XIX, os mais importantes jornais mundiais passaram a organizar sua massa de texto de uma maneira específica e, assim, se diferenciaram das páginas dos livros.

A "natureza heterogênea" das páginas dos jornais resultou numa imagem escrita distribuída em estreitas colunas e salpicadas de títulos chamativos utilizando fontes de diferentes tipos e tamanhos. Stéphane Mallarmé percebendo que essa nova modalidade de distribuição textual causava profundas transformações no modo de leitura na Modernidade,²⁵⁷ criou o poema "Um lance de dados" (Figura 2-2-7), que impedia o olhar de seguir seqüencialmente – da esquerda para direita e de cima para baixo –, fazendo-o saltitar pela página atraído por um mosaico de notícias e diferentes formatos e tamanhos de letras. Aparentemente Mallarmé desaprovava a banalidade contida nos jornais e acreditava na superioridade da escrita poética, mas toda essa preocupação com o texto jornalístico acabou levando-o a tentativas de superação que nada mais eram do que profundas reflexões críticas a respeito desse modo de escrita da Modernidade. Portanto, a ilegibilidade encontrada em "Um lance de dados" deriva de uma possível ilegibilidade existente nas páginas dos jornais. No entanto, nos lembra Gonzalo Aguilar, um cidadão comum é capaz de ler um jornal (afinal eles se destinam à massa), "mas não é qualquer leitor de jornais que pode ler 'Un coup de dés'".²⁵⁸ Queremos dizer com isso que essa ilegibilidade anunciada nos jornais foi contornada por meio da "estética da invisibilidade" que gerava uma sensação de leitura seqüencial a essas páginas fragmentadas pelas notícias.

²⁵⁶POPKIN, Jeremy. *Op.cit.* p.208.

²⁵⁷"Mallarmé refletiria especialmente sobre a condição material do jornal"... "O jornal propõe uma nova dinâmica ao uso do espaço gráfico"... "distribuindo um mosaico de notícias com caracteres de corpos diversos". CAMARA, Rogério. *Op.cit.*, pp. 46-47.

²⁵⁸ AGUILAR, Gonzalo. *Op.cit.* p. 81.

Precisamos, então, entender melhor como se desenrolou nos jornais esse processo de ilegibilidade (que inicialmente foi contido pela "estética da invisibilidade").

Desde o século XIX até a primeira metade do século XX os jornais sofreram novas mudanças. Comparando duas páginas de *Le Figaro*, de 1880 (Figura 3-1-11), com duas páginas do mesmo *Le Figaro*, de 7 de setembro de 1959 (Figura 3-1-12), podemos perceber que aquele tipo de leitura "saltitante", que Mallarmé empregou em "Um lance de dados", ficou mais caótica, pois o pouco de sequencialidade que as monótonas colunas do século XIX ainda garantiam foi arruinado. Entendemos que esse modo de diagramação dinâmico – que se vai exacerbando cada vez mais – tem relação direta com o caráter heterogêneo da informação contida nos jornais. Rosalind Krauss²⁵⁹ afirma que mesmo a tentativa de organização por meio das seções (política, economia, esporte, cultura, etc.) desorganiza ainda mais as possíveis conexões entre os acontecimentos. Poderíamos dizer que as notícias publicadas são ainda mais desconexas do que os acontecimentos, e, assim, alguns jornais da primeira metade do século XX tornam-se um aglomerado de fragmentos que raramente produzia um fio condutor entre uma manchete e outra. Ler um jornal como esse estaria se tornando tão desorientador quanto ler "Um lance de dados" ou *Ulisses*, de James Joyce, ou *Lettres on America*, de Edward Fella. Contudo, existe alguma estratégia na imagem escrita dos jornais atuais que impede que o leitor se sinta perdido num labirinto de notícias desconexas.²⁶⁰ Podemos observar claramente isso na edição de 21 novembro de 1999 do jornal norte-americano *The State* (Figura 3-1-13), em que foram impressas, na parte superior da página, a fotografia de um time que comemora uma vitória e, embaixo, a que mostra o desamparo de um morador de rua. O deslocamento de um contexto para o outro é violento e contraditório. Existe, porém, um artifício – trata-se da iluminura funcionalista – nessa página de 1999 que gera uma conexão gráfica entre esses dois acontecimentos díspares. As páginas de *Le Figaro* de 1959, contudo, ainda não contavam com esse artifício. Os jornais no século XIX possuíam ainda poucas imagens e prendiam-se à "estética da invisibilidade", garantindo-se, assim, como exclusivamente legíveis. Isso, porém,

²⁵⁹KRAUSS, Rosalind. *Picasso Papers*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1998, p. 42.

²⁶⁰Leão Serva diz que o mais objetivo jornalismo tem como missão organizar, hierarquizar e categorizar os fatos e que "o resultado disso é uma página organizada". SERVA, Leão. *Jornalismo: a luz sobre o caos? In: Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Ed. Senac. pp. 49-63.

entrou em crise durante o século XX, gerando a leitura labiríntica que pode ser constatada nas figuras 3-1-12, 3-1-20 e 2-2-9.

"Um lance de dados" era ilegível justamente porque utilizava a leitura "saltitante" dos jornais para denunciar a crise do "exclusivamente legível" que esse novo modo de leitura poderia vir a determinar. Ao longo do século XX essa denúncia de Mallarmé tornou-se cada vez mais evidente, pois, com a introdução definitiva da fotografia, rompeu-se o fio das colunas, o que garantia uma caminhada puramente legível pelo percurso heterogêneo e fragmentado das páginas dos jornais. Podemos perceber em *Le Figaro* de 1959 (Figura 3-1-12) e *O Globo* de 2 de janeiro de 1959 (Figura 2-2-9) ou de modo ainda sutil no *The New York Times* de 1950 (Figura 3-1-14) e no *Daily Mail* de 1934 (Figura 3-1-20) que as manchetes, as fotografias, a publicidade e os blocos de texto geram uma desordem visual que impede o estabelecimento de uma hierarquia de leitura. Talvez essas páginas confusas dos jornais de meados do século XX fossem o melhor espelho dos acontecimentos. Enfim, durante a primeira metade do século XX a informação contida nos jornais tornou-se labiríntica, pois perdeu a antiga conexão seqüencial, que era estabelecida pelo fio condutor de colunas verticais.

Desse modo, podemos resumir: fica constatado que do século XIX até os anos 50 a imagem escrita nos jornais tornou-se cada vez mais ilegível; em meados do século XX a "estética da invisibilidade" ruiu nas páginas dos jornais, pois o visível exposto pela fragmentação do texto jornalístico passou a contaminar o legível de modo descontrolado; a estratégia da "estética da invisibilidade" foi vencida por uma poluição visual que tomou conta dos jornais; as páginas de muitos jornais se tornaram sombriamente iluminadas pela desordem dos acontecimentos.

Assim, concluímos que a confusão gráfica que ocorre em meados do século XX já estava latente desde o final do século XIX, como constatou Mallarmé em "Um lance de dados" e também James Joyce que, segundo Marshall McLuhan,²⁶¹ partiu do "mosaico", estabelecido pela informação jornalística, para criar o texto caótico de seu *Ulisses*. Portanto, a contaminação visível/legível surgiu de fato como indesejável

²⁶¹McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005, p.244.

câncer (causador de ilegibilidade) bem antes que o design gráfico desconstrutivo fizesse uso voluntário e experimental desse recurso.

3.1.3

Os jornais e a Sagrada Escritura

Como já abordamos nos capítulos 1 e 2.1., na Idade Média a imagem escrita no livro tornou-se o caminho visível e legível em direção à Verdade, e a iluminura foi instituída como a formula gráfica capaz de fazer **ver** e **ler** essa escrita reveladora. O mais legítimo dos livros medievais, a Sagrada Escritura cristã, determinou para si essa nova solução gráfica que produzia proposital contaminação visível na leitura. Na Modernidade, por sua vez, a sociedade burguesa – descrente do misticismo religioso e apegada ao pragmatismo – acabou elegendo os jornais como nova modalidade de "sagrada escritura" capaz de revelar a verdade. Nas palavras de Leão Serva: a "imprensa idealmente se pretende como espelho do mundo", ou seja, como legítimo reflexo dos fatos.²⁶² Contudo, essa verdade a ser refletida ou revelada pela escrita jornalística não era mais um mistério divino, mas sim os acontecimentos diários.

Após a Idade Média o texto bíblico progressivamente deixou de conferir legitimidade ao livro. A imagem escrita do livro pode ter buscado legitimação na ciência, e a *Enciclopédie*, de Diderot, talvez possa ser apontada como uma "sagrada escritura" da era da razão. No entanto, o poder do romance ficcional²⁶³ sobre a massa pequeno-burguesa, durante o século XIX, certamente levou a escrita dos livros a um distanciamento da noção de realidade que nem os romances realistas de Balzac e Gustav Flaubert²⁶⁴ conseguiram impedir. A Modernidade levou a uma dessacralização legível e visível do livro.²⁶⁵

²⁶²SERVA, Leão. *Op.cit.* p.61.

²⁶³No final do século XIX “o romance ainda era a principal forma literária (...) . No entanto (...) os jornalistas pareciam estar tomando conta de tudo”. BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.* p.203.

²⁶⁴Grande parte dos romances no século XIX era publicada inicialmente em folhetins, tal como *Madame Bovary*, de Flaubert, na *Revue de Paris*, em 1856, que só foi publicado em livro em 1857. No entanto, eram publicados em fragmentos (capítulos separados) nesses folhetins e só podiam ser encontrados na íntegra nos livros. A fragmentação do romance no folhetim faz parte de uma discussão sobre a Modernidade que não iremos desenvolver neste trabalho.

²⁶⁵“No período anterior a 1750, havia poucos livros, e os impressos eram muitas vezes tratados como sagrados. Após aquela data, por outro lado, veio um período de leitura extensiva, marcado

A história do design nos apresenta uma prova dessa dessacralização do livro na era industrial por meio das preocupações gráficas de William Morris. Ele buscou resgatar (mesmo antes da teoria de Walter Benjamin)²⁶⁶ a aura perdida dos livros devido à reprodutibilidade técnica da indústria gráfica. Sua produção de manuscritos iluminados, ainda na década de 1870 (Figura 2-2-6), foi certamente um primeiro movimento nesse sentido, quando teria dito: “era para ser maravilhoso e pôr um fim à imprensa.”²⁶⁷ Portanto, acreditava que o livro iluminado poderia superar toda a banalização do livro industrializado.

À primeira vista, a teoria do "livro ideal"²⁶⁸ de Morris conseguiu criar apenas mera nostalgia de iluminura ou pseudo-iluminuras, pois a tarefa de restituir à escrita do livro um caráter legítimo parecia ser impossível, posto que a escrita dos jornais já havia usurpado para si toda credibilidade.

Asa Briggs e Peter Burke²⁶⁹ nos mostram que os jornais encontraram na pretensa neutralidade da informação a credibilidade para sua escrita. Essa neutralidade causa a impressão de que a autoria da escrita dos jornais estaria acima dos interesses pessoais do escritor. A escrita jornalística passou a ser sacralizada como a escrita do livro havia sido na Idade Média. *The Times*, o mais poderoso jornal londrino no século XIX, passou a ser considerado o "quarto poder".²⁷⁰ Seria interessante, então, estabelecer proximidades entre a Sagrada Escritura cristã, na Idade Média, e a "sagrada escritura" do *Times*. Pode-se verificar de imediato que o título do jornal, até a década de 1930, utilizava fonte tipográfica de origem medieval (Figura 3-1-8), tendência, aliás, difundida mundialmente.²⁷¹ Seria,

pela proliferação e conseqüente dessacralização de livros”. BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.*, p.72.

²⁶⁶BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Teorias da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

²⁶⁷“it was to be wonderful and put an end to printing”. John Dreyfuss cita essa frase que teria sido retirada do catálogo da mostra *William Morris and the art of the Book*, na Pierpont Morgan Library, NY, 1982.

²⁶⁸William Morris usou a expressão "livro ideal" para expor suas noções gráficas. MORRIS, William. *The Ideal Book, the essays and lectures on the artes of the book*. Berkeley: Uni. of California Press, 1982.

²⁶⁹BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.197.

²⁷⁰BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.* p.197.

²⁷¹Até hoje, por exemplo, o *New York Times* usa tipos góticos em seu título, o que Erik Spiekermann e E.M. Ginger explicam como tentativa de evocar eras passadas, conferindo,

entretanto, possível alegar que a fonte tipográfica utilizada para escrever as palavras “the times” era um mero detalhe da imagem gráfica do jornal. No entanto, essas duas palavras constituem uma espécie de assinatura,²⁷² que personaliza a empresa como um todo. Portanto, era um aspecto extremamente relevante e que estabelecia conexão entre esse jornal e toda a tradição cristã da imagem escrita.

The Times era certamente, durante o século XIX, o modelo hegemônico de “gazeta de notícias” cujo texto pretendia transmitir a verdade imparcial, acima dos interesses pessoais. Talvez, por seu intermédio se tenha consolidado, no século XX, o conceito desse tipo de periódico.²⁷³

The Times não tinha a maior tiragem no final da era vitoriana. O sensacionalista *Daily Mail* (Figura 3-1-15), por exemplo, voltado para público mais amplo, atingiu em 1898 uma tiragem quase 20 vezes maior.²⁷⁴ Seu estilo, porém, que viria a ser chamado de “imprensa marrom”, possuía, sob o aspecto que queremos aqui enfocar, um ar de verdade adulterada e não autorizada, tal como um evangelho apócrifo. Seria como se no *The Times* residisse a nobreza da credibilidade e no *Daily Mail* a informação rasteira e desacreditada pelas classes dominantes. Da mesma forma que nos dias de hoje, por exemplo, as classes dominantes confiam mais na *Folha de S. Paulo* que em *O Povo*.

De acordo com Maurice Mouillaud,²⁷⁵ a função especular é característica de qualquer mídia. O mesmo autor cita *As Ilusões perdidas*, de Balzac, para afirmar que o jornal é o novo modo de produção da realidade na Modernidade. Acrescenta que isso se dá por uma artimanha chamada credibilidade, conquistada, pela difusão do mito da imparcialidade, ou seja, seria como o reflexo no espelho,

podemos deduzir, *status* de tradição. SPIEKERMAN, Erik. GINGER, E.M. *Stop stealing sheep & find out how types work*. Berkeley: Adobe Press, 2003, p.29.

²⁷²Erik Spiekermann e E.M. Ginger nos lembram que podemos reconhecer nosso jornal pela mera visualização do o título: “In fact, a newspaper gets its look, its personality, from the typefaces used (...) We easily recognize our favorite newspapers on the newsstand, even if only see the edge of a page”. SPIEKERMAN, Erik. GINGER, E.M. *Op.cit.*, p.13.

²⁷³“Mesmo quando os impostos sobre os jornais foram suspensos, provocando o aparecimento de novos periódicos, a lendária influência do *The Times* permaneceu tão forte, que todos os editores procuravam seguir seu modelo”. WILLIAMS, Francis. *Op.cit.*, p.3.

²⁷⁴WILLIAMS, Francis. *Op.cit.* p.3.

²⁷⁵MOUILLAUD, Maurice. *O Jornal, da forma ao sentido*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 2002, p. 224.

puramente a exposição do fato, sem qualquer interferência subjetiva. Uma "verdade" tornada pública por intermédio da escrita ou, mais precisamente, da palavra impressa.²⁷⁶ Do mesmo modo que a Sagrada Escritura era um espelho que refletia a Verdade divina, o jornal inglês *Daily Mirror* (Figura 3-1-7), que começou a circular em 1903, sugeria com seu título, significando "espelho diário", que sua escrita refletia a verdade cotidiana dos fatos.²⁷⁷

Podemos, então, afirmar que, sendo *The Times* o jornal de maior credibilidade no final do século XIX,²⁷⁸ seria a melhor personificação de um "espelho diário". Seria, então, esse respeitável jornal londrino uma espécie de "sagrada escritura da Modernidade"?

A Sagrada Escritura cristã era a Revelação tornada pública.²⁷⁹ Os jornais diários também possuíam esse caráter de revelação pública, pois sua leitura era compartilhada pela multidão. Diferente do livro moderno, que pode ser lido em qualquer momento de nossas vidas,²⁸⁰ o jornal surgiu como leitura diária quase simultânea, que nos coloca em sintonia com muitos outros leitores. Porém, essa leitura, que transcende a privacidade, apesar de pretender nos revelar os acontecimentos, através das notícias, só é capaz de nos fornecer uma das infinitas aparências dos fatos. Um relato que, na condição de jornal sério e digno de credibilidade,²⁸¹ se torna o relato mais autorizado.²⁸² Essa autoridade é devedora desse caráter público que faz a escrita do jornal superar as particularidades da

²⁷⁶MOUILLAUD, Maurice. *Op.cit.* pp. 273- 284.

²⁷⁷A palavra espelho não pode ser associada unicamente à presença constante de grandes reproduções fotográficas na primeira página do jornal, porque essas imagens só vão ser introduzidas a partir de 1905. Certamente a foto vai contribuir para refletir o dia-a-dia. Acreditamos que já estava no texto, na notícia, o caráter de reflexo dos acontecimentos.

²⁷⁸BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.* p. 197.

²⁷⁹De acordo com a Bíblia católica a verdade (*emeth*), "conformidade com a realidade", pode ser natural ou sobrenatural. Ambas podem ser reveladas, sendo a primeira por meio da razão e da observação. A segunda pode ser inspirada e pública, tal como transmitida pela da Escritura Sagrada. *Dicionário Prático. Bíblia Sagrada*. Edição Barsa, 1966.

²⁸⁰Na Idade Média havia um sistema de horas rigoroso que fazia com que a leitura de alguns textos religiosos fosse simultânea.

²⁸¹Maurice Mouillaud diz que "a notícia ganha estatuto de novo real, passando ela própria a significar (...) o significado está na recriação do real (...) significado este que pode se assemelhar ao mito enquanto ordenador do real". MOUILLAUD, Maurice. *Op.cit.* p. 318. Peter Burke afirma que o jornal *The Times*, em 1860, exercia a função de observador que "não advoga qualquer interesse específico". BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.* p. 210.

²⁸²"O uso do termo 'autoridade' (...) é interessante (...). Para Cobden – que havia escrito em 1834 que 'a influência da opinião pública, tal como exercida pela imprensa', era a 'característica que diferenciava a civilização moderna'". BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Op.cit.* p.200.

opinião pessoal. Sendo assim, poderíamos deduzir que a escrita nos jornais de credibilidade assumiu, em alguns aspectos, o caráter de legítimo revelador público que a Sagrada Escritura possuía na Idade Média. Porém, essa semelhança abriga, também, grandes transformações.

De acordo com Walter Benjamin, o jornal viria causar profundas alterações no espaço e na temporalidade da narrativa, e na forma de transmissão do discurso.²⁸³ Estamos sugerindo que, na qualidade de “espelho da verdade” na Modernidade, *The Times* passa a dar sentido ao próprio tempo, na medida em que cria um discurso tendencioso, ou seja, subjetivo, mas dissimulado de discurso objetivo; como se não fosse uma opinião, mas sim o fato verdadeiramente. Dessa maneira, o jornal de maior credibilidade no mundo, naquela época, daria sentido aos acontecimentos e ao próprio tempo. É dessa forma que os jornais se tornam instrumentos indispensáveis à Modernidade burguesa, que encontra conforto em suas páginas, renascidas a cada novo dia para assegurar sentido para um mundo cada vez mais confuso.

Foi necessário traçar uma analogia entre a escrita dos jornais e a Sagrada Escritura cristã para que pudéssemos entender que o mecanismo da iluminura medieval migrará dos livros dessacralizados para as páginas dos jornais sacralizadas pela credibilidade. Acreditamos que esse transplante foi inevitável porque a relação entre a noção de mundo e a escrita que o espelha ainda se baseava no modelo medieval cristão. Porém, essa transposição do contexto religioso e místico para o contexto burguês e pragmático resultou numa iluminura sem conexão com a fonte de luz divina. Resultou numa iluminura sem luz, numa sombra da iluminura.

²⁸³ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

3.1.4

A imagem escrita nos jornais: da "estética da invisibilidade" à iluminura funcionalista

Allen Hurlburt²⁸⁴ afirma que por volta dos anos 60 os jornais ingleses e norte-americanos já estavam conscientes da necessidade do *grid* e de sua composição hierárquica como elementos visuais organizadores de suas páginas. Podemos constatar isso comparando as figuras 3-1-18 e 3-1-19, que mostram páginas editoriais do *The New York Times* de 1958 e 1978, respectivamente. Na Figura 3-1-19 pode-se notar que a presença da iluminura funcionalista gerou arejamento e ênfase horizontal, enquanto na Figura 3-1-18 a diagramação ainda estava presa à verticalidade e à linearidade da "estética da invisibilidade". Fica ainda mais clara a constatação dessa iluminura funcionalista se observarmos a primeira página do *JB* de 1960 (Figura 2-2-10). Queremos, então, analisar o processo que levou ao abandono da "estética da invisibilidade" e à adoção da iluminura funcionalista nas páginas dos jornais.

The Times, de Londres, que começou a circular em 1788, tinha a aparência destituída de atrativos visuais e assim se manteria mesmo no final do século XIX, quando jornais ilustrados, como o *Illustrated London News* (Figura 3-1-17) e *Le Petit Journal* (Figura 3-1-21), estariam encantando o olhar do grande público com imagens sedutoras. O “Legítimo Espelho Diário”, o lugar da escrita de credibilidade autorizada a revelar a "verdade" do dia-a-dia terrestre, permaneceria alheio a possíveis frivolidades associadas a alguma estetização de sua aparência gráfica. Apresentava-se como texto sólido, compacto, sério com poucas distrações visuais. Esse despojamento visual, porém, não simbolizava pobreza ou falta de recursos, pelo contrário, estava associado à alta tecnologia industrial, autoridade de informação e certamente ao poder legível do mundo masculino. Havia na mancha gráfica desses jornais “sérios” o mínimo de interferência do visível no legível. Eram jornais para ser lidos e não para ser vistos.

²⁸⁴HURLBURT, Allen. *Grid: a modular system for the design and production of newspaper, magazines and books*. New York: John Wiley & Sons. Inc., 1978, p.29.

Certamente não existe uma mancha gráfica neutra que produza uma página em que só existam elementos gráficos legíveis e nenhum elemento gráfico visível. A "estética da invisibilidade", então, refletiria a valorização do legível sobre o visível como característica que ressaltasse o pragmatismo burguês²⁸⁵ ou, talvez, o iconoclasmo protestante²⁸⁶ (afinal, o jornal é uma invenção basicamente alemã, holandesa e inglesa). Os atrativos visuais seriam mais adequados ao povo, às mulheres, às crianças, à frivolidade aristocrática, ou seja, teriam caráter de irresponsabilidade profana. Desse modo, o acesso à "verdade" dos fatos tornava-se aparentemente objetivo, sem a interferência sedutora da imagem.

The Times tomou da Sagrada Escritura o papel especular, de meio revelador da verdade. Porém, absteve-se do poder sedutor da imagem que os livros sagrados medievais empregavam. *The Times* negava o potencial visível a sua imagem escrita exclusivamente legível. Segundo Ana Cláudia Gruszynski "a limpeza gráfica" nos jornais era "vista como caminho correto para a expressão transparente do conteúdo",²⁸⁷ ou seja, a estética da invisibilidade teria sido aplicada nos jornais com o objetivo de transmitir a sua imagem escrita a "aparência" de verdade transparente. A "sagrada escritura" dos jornais desejava revelar uma verdade de acesso direto, diferente da obscura e misteriosa Verdade cristã. O grande dilema que viria a ocorrer é que esse modelo de "verdade de acesso direto" associada aos acontecimentos entraria em crise devido a dois fatores inter-relacionados: o caráter heterogêneo do texto jornalístico e a inevitável visibilidade tipográfica (que inclui não só o texto e as manchetes, mas também as fotografias). O modelo moderno de "verdade de acesso direto" e puramente legível foi obrigado a ceder lugar ao antigo modelo medieval complexo, ambíguo, enigmático, confuso e visível, pois o novo modo de leitura heterogêneo dos jornais ficou mais acentuado no decorrer do século XX, demonstrando que uma leitura linear era incompatível com a informação labiríntica que os jornais tinham a revelar ao público.

²⁸⁵Bourdieu explica que na segunda metade do século XIX a associação entre assuntos políticos e econômicos se apoderou dos jornais, que passaram a refletir os interesses dos "homens de negócio". BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.64.

²⁸⁶O que demonstraria que a "estética da invisibilidade" também é um modelo cristão.

²⁸⁷GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Op.cit.* p.38.

Podemos resumir dizendo que os jornais, até o final do século XIX, possuíam imagens escritas determinadas pela "estética da invisibilidade", mas aos poucos essa transparência linear e puramente legível foi sendo contaminada pela fragmentação visível da página. Isso gerou ilegibilidade. Então, a partir dos anos 50 os jornais partiram para um novo projeto de imagem escrita que valorizasse o visível, mas que superasse a ilegibilidade.

A sombra da iluminura produziu um caos legível/visível nas notícias fazendo com que a "sagrada escritura" dos jornais espelhasse um mundo em desordem. A reforma gráfica do *JB*, iniciada em 1956 (Figura 2-2-10), reflete a tentativa de utilizar a iluminura funcionalista para controlar essa contaminação do visível no legível, ou seja, para controlar a sombra da iluminura. Certamente era inconveniente e ineficiente para o Ocidente capitalista que suas "sagradas escrituras" (*The Times*, *The New York Times*, *Le Figaro*, *O Globo*, *JB*, etc.) refletissem um mundo de aparência desgovernada e sem destino. Porém, onde os jornais foram encontrar a solução para esse problema já que a iluminura funcionalista não havia sido desenvolvida nem por jornalistas nem para os jornais? Nosso objetivo agora é demonstrar que ao mesmo tempo em que a sombra da iluminura se apossava caoticamente das páginas dos jornais durante a primeira metade do século XX, a iluminura funcionalista ia sendo desenvolvida como projeto associado a outro modo de "sagrada escritura": os manifestos modernistas.

3.2

A "Sagrada Escritura" dos Manifestos Modernistas

A partir de meados do século XX a iluminura funcionalista, que definimos no Capítulo 2.2., foi a solução verbovisual capaz de criar unidade e desarticular o caos e as contradições das notícias díspares impressas lado a lado nas páginas dos jornais. Portanto, a iluminura funcionalista é o mecanismo responsável por fazer com que notícias legivelmente desconexas se apresentem visualmente integradas, tal como no exemplo da Figura 3-1-13. Contudo, enquanto a sombra da iluminura

se apossava das páginas das gazetas de notícias e as tornava ilegíveis, a iluminura funcionalista era desenvolvida em outro ambiente paralelo: a Vanguarda.

Já mencionamos que William Morris, no final do século XIX, tentou reiluminar a imagem escrita dos livros, pois percebeu a necessidade de se resgatar a aura que o livro possuía na Idade Média. Apesar de as páginas produzidas na Kelmscott Press não terem tido qualquer influência direta sobre os jornais (do final do século XIX ou do início do século XX), foi dentro do percurso funcionalista construído por Pevsner,²⁸⁸ de William Morris à Bauhaus, que ocorreu um resgate investigativo das estratégias verbovisuais da iluminura.

A iluminura funcionalista – envolvendo a composição do *grid*, a aplicação das categorias da *Gestalt*, o arejamento e as normas tipográficas da Nova Tipografia e do Estilo Internacional – aplicada ao jornal acabaria por cumprir uma missão que havia sido inspirada na Kelmscott Press. Morris retomou a iluminura (Figura 3-1-16) com o objetivo de resgatar uma unidade visível/legível que acreditava existir na imagem escrita medieval²⁸⁹ e superar o caos, a fragmentação e as efemeridades presentes na Modernidade industrial do final do século XIX. O jornal, ignorado por Morris,²⁹⁰ se havia tornado justamente o paradigma gráfico dessa Modernidade fragmentada, pois em suas páginas eram impressas notícias fugazes e desconexas. Dissemos que a experiência gráfica de Morris não passava de uma nostalgia de iluminura, ou seja, pseudo-iluminuras medievais, pois as páginas produzidas na Kelmscott Press não teriam conseguido restabelecer o mecanismo de leitura legível/visível. Porém, precisamos agora rever essa posição, pois existe em Morris um caráter quase messiânico, provavelmente fundamentado num socialismo utópico,²⁹¹ visando a uma espécie de salvação social, através do

²⁸⁸ PEVSNER, Nicolau. *Pioneiros do Desenho Moderno, de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

²⁸⁹ Morris entendia o *Livro de Kells* – que nós, com base em Umberto Eco, entendemos como modelo de ilegibilidade – como modelo de legibilidade. DREYFUS, John. *Op.cit.* p.8.

²⁹⁰ Morris não via necessidade de preocupação estética nas páginas impressas nos jornais. Ao falar sobre suas preocupações relativas ao arejamento das páginas dos livros, exime os jornais desse tipo de cuidado: "*except in such hurried and unimportant work as newspaper printing*". MORRIS, William. *Op.cit.*, 1982, p. 68.

²⁹¹ "Morris, por exemplo, dedicou grande parte de sua atividade intelectual e profissional à militância política, tornando-se um dos fundadores e vultos principais da Liga Socialista Britânica e autor de textos clássicos da esquerda como o romance declaradamente 'utópico' *News From Nowhvre*". DENIS, Rafael cardoso. *Op.cit.* p. 75.

retorno a um modo de vida pré-industrial. Sob essa perspectiva, sua experiência tipográfica e editorial pode ser entendida como reflexo de uma verdade que ela anuncia que está por vir. A missão do *Ideal Book*,²⁹² de Morris, não era revelar a Verdade original, como a Bíblia cristã, nem a verdade factual, como *The Times*, mas sim o projeto de ressacralização da imagem escrita capaz de solucionar a fragmentação caótica que a indústria trouxera para a sociedade ocidental. Portanto, quando a Kelmscott Press resgatou a imagem escrita medieval não pretendia restaurar a aura cristã da imagem escrita, mas implantar uma nova aura que, apesar de utilizar o passado como referência, anuncia o futuro de uma nova sociedade não industrial e não fragmentada.²⁹³ As páginas de Morris encontram luz e verdade num tipo de parusia sem Cristo.

Podemos, agora, rever o termo pseudo-iluminuras que adjetivamos para as publicações da Kelmscott Press. Seriam, então, legítimas iluminuras, porém a fonte de luz não se encontra mais num mistério original, como na Bíblia, mas sim num projeto, num futuro, numa utopia a ser alcançada. Esses livros eram espelhos dessa perfeição a ser atingida. Desse modo, as iluminuras de Morris, desde as manuscritas da década de 1870, funcionariam como manifestos de uma nova postura que pretende mudar a postura corrente, tais quais os que marcaram a Arte Moderna no século XX. Não se trata de um manifesto meramente legível, como o Manifesto futurista (Figura 3-2-7), mas um manifesto verbovisual, como A Antitradução futurista, de Apollinaire (Figura 3-2-1).

Acreditamos que tenha sido esse mesmo projeto de Morris de uma página iluminada (que superaria a decadência industrial do livro) o que foi aplicado às páginas dos jornais em meados do século XX. O *JB* reformado, de algum modo herdou o projeto das iluminuras da Kelmscott Press.²⁹⁴ Acreditamos que o *Ideal Book*, de Morris, involuntariamente associado ao *Le Livre*, de Mallarmé,

²⁹²Referimo-nos à palestra *The Ideal Book* ministrada por William Morris em 1893 sobre o livro como uma obra de arte. MORRIS, William. *Op.cit*, 1982.

²⁹³"The moral intensity of Morris's typographical writings"..."he does not merely wish to improve the printing of books: in fact"..."he wants to alter the course of Western history." PETERSON, Williams. Introdução. In: . MORRIS, William. *Op.cit*, 1982, p. xxiii.

²⁹⁴Na introdução da publicação dos ensaios e palestras de Morris sobre tipografia, Williams Peterson admite que essa busca de Morris por um livro ideal via Idade Média contribuiu para o design de páginas no século XX. PETERSON, Williams. Introdução. In: MORRIS, William. *Op.cit*, 1982, p. xxxv.

resultaram num "*ideal newspaper*" almejado pela reforma gráfica do *JB* nos anos 50 (e pela maioria dos grandes jornais do mundo). Morris teria iniciado o processo e Mallarmé, desvendado o procedimento. Desse modo, a Kelmscott Press e "Um lance de dados" teriam sido os estopins de uma nova modalidade de "sagrada escritura iluminada": os manifestos modernistas. Entendemos que foi por meio dessa nova modalidade de arte,²⁹⁵ os manifestos, que o Ocidente resgatou (conscientemente) o mecanismo da escrita iluminada. Assim como a iluminura medieval se tornou uma modalidade de imagem escrita adequada à Sagrada Escritura cristã, a iluminura funcionalista se adequaria à "sagrada escritura" dos manifestos.

3.2.1

Os manifestos e as manifestações

Arthur Danto afirmou que "o modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos".²⁹⁶ Toda arte produzida dentro desse contexto teria sido não só guiada por algum manifesto, mas também faria parte deles. Danto nos explica que não era necessário que houvesse um manifesto explícito para que as obras cubistas ou *fauvistas* se portassem como manifestações que não só exemplificam os manifestos como, também, participam de sua revelação. Nesse sentido o *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Malevitch, e as *Composições*, de Mondrian, operavam como manifestos ou como partes integrantes de narrativas messiânicas que são "manifestos velados",²⁹⁷ ou seja, tanto as obras quanto a teoria produzidas por esses artistas modernistas seriam partes integrantes dos manifestos. A partir disso podemos afirmar que, do mesmo modo que Danto entendeu os textos críticos de Clement Greenberg como manifestos da pintura

²⁹⁵Marjorie Perloff defende que os manifestos se tornaram uma nova modalidade artística característica das vanguardas européias. PERLOFF, Marjorie. Violência e precisão: o manifesto como forma de arte. In: *O Momento futurista*. São Paulo: edUsp, 1993. pp. 151-204.

²⁹⁶DANTO, Arthur. *Após o fim da arte, a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUsp, 2006, p.33.

²⁹⁷DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.31.

modernistas,²⁹⁸ podemos considerar *A Nova Tipografia*, de Jan Tschichold, um manifesto modernista da imagem escrita.

Historicamente, a modalidade manifesto surgiu no século XVI como modo de declaração pública, solene e escrita, já com função de descrever, justificar e recomendar. Só no século XIX ganha caráter de oposição e tem sua autoria relacionada a um grupo. É também no final desse século que é utilizado por um grupo de artistas para declarar publicamente suas idéias. Estamos nos referindo ao manifesto simbolista de 1886, publicado no jornal francês *Le Figaro*.²⁹⁹ Porém, devemos acrescentar que os manifestos revelam uma nova verdade a ser conquistada, à qual devemos nos converter ou, do contrário, nos tornaremos "hereges".³⁰⁰ Desse modo, os manifestos modernistas não afirmam somente o que é verdadeiro, mas também o caminho em direção a essa verdade. Os manifestos modernistas informam um destino que consiste de um retorno reflexivo à essência. Tanto Mitchell³⁰¹ quanto o próprio Danto³⁰² observam o caráter auto-reflexivo do modernismo. Portanto, *A Nova Tipografia* seria um manifesto que, ao mesmo tempo em que aponta para a verdade tipográfica almejada, também a volta para a instituição da tradição tipográfica em busca de uma resposta para a pergunta: O que é verdadeiramente a escrita? Nessa busca da verdade, *A Nova Tipografia* negou a ilusória "estética da invisibilidade" e resgatou a escrita explicitamente visível. O modernismo estabeleceu essa busca crendo que a imagem escrita alfabética ocidental não fosse uma convenção circunstancialmente instituída no passado, mas que tivesse essência atemporal. Desse modo, essa reflexão modernista determinou um retorno às convenções da iluminura cristã, mas as assumiu como a verdade essencial da escrita. Isso provavelmente ocorreu porque essas convenções cristãs estariam de tal modo arraigadas à cultura que poderiam facilmente ser confundidas com uma natureza essencial da escrita. Portanto, a essência para qual *A Nova Tipografia* apontou é aquilo que definimos

²⁹⁸DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.75.

²⁹⁹Essa definição de manifesto foi retirada de Nathalie Heinich. HEINICH, Nathalie. Les manifestes et l'avant-garde artistique. In: *2 Rencontres internationales de sociologie de l'art-grenole*. BROOHAERS, Marcel (org.). Bruxelles: La lettre volée, 1994.

³⁰⁰É o próprio Danto que utiliza esse termo. DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.33.

³⁰¹MITCHELL, W.J.T. *Op.cit.* 1995, pp. 35-36.

³⁰²DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.74.5.

como iluminura, ou seja, a essência tipográfica que o modernismo funcionalista encontrou nada mais foi do que uma convenção medieval.

No Capítulo 2.2. explicamos as conexões entre a iluminura medieval e seu resgate modernista, que denominamos iluminura funcionalista. Agora queremos demonstrar em que ambiente esse resgate se deu e quais foram as motivações para isso. Para tanto, queremos evidenciar que os manifestos modernistas e também suas manifestações (textos teóricos ou obras) funcionavam como "sagradas escrituras" da Vanguarda e produziram um projeto de imagem escrita ideologicamente comprometido. Essa modalidade de "sagrada escritura", como a Sagrada Escritura cristã e os jornais, apontava para uma verdade a ser revelada, mas diferente da verdade caótica exposta pelos jornais ou da verdade misteriosa e incomensurável exposta pela Sagrada Escritura; a verdade que os manifestos modernistas revelavam possuía sentido claro. Tanto os manifestos construtivistas, como *A Nova Tipografia*, como manifestos futuristas e até mesmo manifestos dadaístas apontavam para uma solução certa. Diferente das notícias dos jornais que, a princípio, apenas expunham os fatos, sem gerar nenhum sentido, os manifestos indicam um caminho. A verdade factual dos jornais é bem distinta da verdade a ser construída e revelada pelos manifestos e suas manifestações.

O ambiente ideológico da "Era dos Manifestos" foi o esteio para o desenvolvimento da iluminura funcionalista. A analogia entre a Sagrada Escritura cristã e a "sagrada escritura" dos manifestos é a medida para entender a relação ideológica entre a iluminura medieval e a iluminura funcionalista, assim como a analogia entre a Sagrada Escritura cristã e a "sagrada escritura" dos jornais foi a medida para se entender a relação ideológica entre a iluminura medieval e a sombra da iluminura.

A Figura 3-2-2 mostra uma brochura de 1928 para *A Nova Tipografia* em que estão definidos os princípios a ser seguidos e, também, exemplificado visualmente o ideal gráfico a ser atingido. Esse panfleto não é oficialmente denominado manifesto, mas funciona como tal. Essa brochura pode ser entendida como metaimagem para nossa teoria de que a iluminura funcionalista teria sido adequadamente desenvolvida para a "sagrada escritura" dos manifestos.

3.2.2

A sombra da iluminura nos jornais como motivação para a iluminura funcionalista

Apesar de a "Era dos Manifestos" ter sido o esteio para o desenvolvimento da iluminura funcionalista, ela não foi sua motivação. A motivação foi um problema que já abordamos: a ilegibilidade provocada pela sombra da iluminura nos jornais. Embora o ambiente ideológico dos jornais não tenha contribuído para solucionar esse problema, foi ali que ele ocorreu. Já deixamos claro que "Um lance de dados" parte de uma reflexão a respeito da leitura dos jornais. Também já provamos no Capítulo 2.2.2. que o poema de Mallarmé foi o estopim gráfico para toda a iluminura funcionalista. Sendo assim, a iluminura funcionalista desenvolvida em meio à "sagrada escritura" dos manifestos modernistas teria sido um projeto que partiu do problemático e incômodo indício da sombra da iluminura que se havia apoderado das páginas das "sagradas escrituras" dos jornais. Então, enquanto os jornais, no início do século XX, estavam sendo dominados pela ilegibilidade da sombra da iluminura, os manifestos tipográficos modernista estavam desenvolvendo a iluminura funcionalista.

Nosso intuito, então, é evidenciar que a iluminura funcionalista foi desenvolvida para tentar superar a ilegibilidade ocasionada pela sombra da iluminura que vinha gerando falta de sentido para as notícias. A credibilidade da "sagrada escritura" dos jornais que resgatava a fé nas Sagradas Escrituras estava indicando uma verdade caótica e indesejável. Os enigmas que ideologicamente se adequavam à Idade Média não eram bem-vindos pelo pragmatismo objetivo da ideologia burguesa. Uma página de jornal labiríntica, como a de *O Globo*, de 1959 (Figura 2-2-9), ou de *Le Figaro*, de 1959 (Figura 3-1-12), era indesejável apesar de ser ideologicamente coerente com um veículo disposto a revelar de modo descompromissado fatos desconexos. Porém, os editores dos jornais foram descobrindo (ou sempre souberam) que não desejavam realmente revelar informação imparcial, desejavam apenas que o público leitor acreditasse nessa imparcialidade.

Mesmo quando os jornais ainda ignoravam *A Nova Tipografia*, Jan Tichichold já se preocupava com as páginas dos jornais e as julgava como a imagem

escrita representativa da Modernidade.³⁰³ Contudo, Tschichold aponta que os jornais no final da década de 1920 ainda eram diagramados como em meados do século XIX e ressalta que essa diagramação estava ainda presa à imagem escrita dos livros.³⁰⁴ Evidencia-se, então, que um dos principais manifestos da tipografia modernista (*A Nova Tipografia*) tinha consciência da importância das páginas dos jornais para a imagem escrita na Modernidade ocidental. Desse modo, fica evidente que a iluminura funcionalista desenvolvida como parte de um projeto da "sagrada escritura" dos manifestos se iria adequar às páginas dos jornais. Por outro lado, fica também evidente que essa iniciativa não partiu dos jornais; o que partiu dos jornais foi o problema.

A iluminura funcionalista produzida em meio a uma ideologia "alternativa" e "opositora"³⁰⁵ – em relação à ideologia burguesa "dominante"³⁰⁶ – é, também, uma reflexão sobre essa mesma ideologia à qual ela se opunha. Os jornais que analisamos (figuras 2-2-2, 2-2-9, 3-1-9, 3-1-10, 3-1-11, 3-1-12) nada tinham a ver com essa ideologia da "Era dos Manifestos". Afirmamos isso porque queremos frisar que a iluminura funcionalista que os jornais adotarão a partir da segunda metade do século XX foi desenvolvida em meio a questões ideológicas que *The Times*, *New York Times*, *Le Figaro*, *O Globo* e mesmo o *JB* não compartilhavam apesar de a terem usado como princípio de reflexão. O fato de os jornais, na segunda metade do século XX, adotarem a iluminura funcionalista, desenvolvida em meio a uma ideologia de manifestos, fará com que a imagem escrita dos jornais passe a assumir algumas características dos manifestos. Partindo do princípio de W.J.T. Mitchell de que toda imagem é ideológica, quando essa iluminura funcionalista for empregada para substituir a ilegibilidade da sombra da

³⁰³"Although newspaper typography is, in general, characteristic of our time and, at least in principal, shows how good typographic organization can be, there are also many examples where newspaper setting could be raised to a level really expressive of our times." TICHCHOLD, Jan. *Op.cit.* p.212.

³⁰⁴"Modern newspaper are not very different from those of, say, 1850 (...) Newspaper, remained even until today in their original dependence on book typography". TICHCHOLD, Jan. *Op.cit.* p.212.

³⁰⁵Estou utilizando os termos de Janet Wolff. WOLFF, Janet. *A Produção social da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982, pp. 65-66.

³⁰⁶Também termo de Janet Wolff. WOLFF, Janet. *Op.cit.*, 1982, pp. 64.

iluminura fará com que a imagem escrita dos jornais sofra uma transformação ideológica.

3.2.3

A nova aparência dos jornais: manifestos pós-modernistas

Os jornais atuais possuem imagem escrita afinada com a iluminura funcionalista. Observando algumas páginas premiadas de jornais contemporâneos (figuras 3-2-5 e 3-2-6) verificamos quão agradável se tornou a imagem escrita jornalística e quão afastados da ilegibilidade estão nossos olhos, diante dessas páginas. Livres do caos da sombra da iluminura, as "sagradas escrituras" dos jornais puderam aferir às notícias a aparência de organização e sentido. A sombra da iluminura nas páginas dos jornais impedia que o leitor encontrasse sentido para as notícias, pois a poluição visual fazia com que os fatos parecessem caóticos. Porém, a harmonia visual gerada pela iluminura funcionalista conseguiu criar uma imagem escrita que nos passa a sensação de que o mundo está sob controle e de que a escrita que o reflete e o revela parece fazer sentido, ou melhor, parece saber em que direção os fatos se encaminham. A leitura dos jornais agora nos traz uma aparência de certeza que foi emprestada da "Era dos Manifestos", pois o mundo labiríntico e enigmático, nas páginas dos jornais da primeira metade do século XX, ganhou a aparência de uma grande e clara narrativa. As notícias expostas por meio da sombra da iluminura se tornavam fragmentos desconexos, mas com a iluminura funcionalista transformaram-se em peças perfeitamente encaixáveis de um quebra-cabeça. A iluminura funcionalista faz o leitor ter a sensação de que, apesar de os fatos não serem lineares, como num romance ficcional, eles também não são caóticos.

A legibilidade da iluminura funcionalista afastou desses jornais reformados toda instabilidade e sensação de caos e descontrole que havia quando eram dominados pela sombra da iluminura. Essas páginas, agora iluminadas de modo funcional, transmitem uma certeza a seus leitores: de que o mundo está sob controle e se encaminha numa direção cada vez mais estável, pois a cada nova reforma gráfica essa iluminura funcionalista "evolui" e se vai tornando cada vez

mais e mais "perfeita". Desse modo, os jornais parecem ter assumido a função que os manifestos possuíam na "Era dos Manifestos". Segundo Arthur Danto essa "era" teria findado na década de 1960, levando com ela todas as "grandes narrativas";³⁰⁷ acreditamos, porém, que os jornais contemporâneos nos tranquilizam com suas imagens escritas harmônicas que nos fazem ver a cada novo dia que uma seqüência visual se mantém concatenada pelo mesmo *O Globo*, o mesmo *JB* ou o mesmo *The New York Times* de cada manhã. Por mais que as notícias sejam radicalmente diferentes a cada novo dia, a identidade visual da imagem escrita desses jornais nos faz **ver** (nos dá a impressão) que são apenas partes de um quebra-cabeça que pode ser adequadamente montado.

A partir da década de 1950 as "sagradas escrituras" dos jornais foram sofrendo reformas gráficas que implantavam a iluminura funcionalista e fizeram com que esses jornais assumissem esse ar tranquilizador. A reforma gráfica do *JB* de meados dos anos 50 e início dos anos 60 está inserida nesse processo mundial que resultou, também, de uma aproximação entre a ideologia de mercado (à qual os jornais estavam associados) e a ideologia da Vanguarda (à qual os manifestos estavam associados). Vários autores da história do design gráfico documentam que após a Segunda Guerra Mundial as experiências gráficas e tipográficas da Vanguarda começaram a ser absorvidas pelos interesses capitalistas. A mais clássica dessas absorções refere-se ao uso das regras da Nova Tipografia, ou melhor, do Estilo Internacional, para confecção das identidades visuais corporativas das empresas multinacionais.³⁰⁸ Queremos ressaltar que a reforma gráfica do *JB* pertence a esse período e faz parte desse processo.

Em suas páginas, porém, essa transição da sombra da iluminura para a iluminura funcionalista, ao mesmo tempo em que exemplifica claramente esse processo, também exemplifica uma crítica ou, melhor, um questionamento a respeito dessa transição. Isso se deve ao fato de a reforma gráfica ter ocorrido num momento em que as normas funcionalistas concretas estavam sendo postas

³⁰⁷ Arthur Danto associa os manifestos modernistas às grandes narrativas de Lyotard, pois tanto a "Era dos Manifestos", de Danto, quanto as "grandes Narrativas", de Lyotard, se encerram na pós-Modernidade.

³⁰⁸ Ver o Capítulo 22 (*Corporate Identity and Visual Systems*) da história do design gráfico escrita por Philip Meggs. MEGGS, Philip. *Op.cit.* pp. 363-389.

em prática ao mesmo tempo em que a crítica neoconcreta estava sendo desenvolvida. Veremos a seguir que é essa característica (ao mesmo tempo concreta e neoconcreta) exclusiva do *JB* que o torna um exemplo muito mais interessante que os demais jornais brasileiros e mundiais que sofreram reforma gráfica nas décadas de 1960 e 1970.

3.2.4

A crítica neoconcreta à aparência de manifesto aplicada aos jornais

Primeiramente, é preciso entender que quando a reforma gráfica teve início o *JB* não estava sofrendo efeitos da poluição visual causada pela sombra da iluminura, como ocorria em *O Globo* (Figura 2-2-9), do mesmo período, e em outros jornais do mundo (figuras 3-1-12 e, de modo sutil, 3-1-14), pois o *JB* se havia afastado do perfil de gazeta de notícias descompromissada e se convertera num jornal de classificados. Porém, no momento em que o *JB* toma a decisão de mudar esse perfil e voltar a se alinhar com as "sagradas escrituras" dos jornais, ingressa no processo que assinalamos, em que a ideologia tipográfica da Vanguarda mais e mais se aproximava do mercado. Devido a essa transição (de um jornal de classificados para um jornal formador de opinião) o *JB* não possui uma fase exemplarmente labiríntica, como ilustrada nas figuras 2-2-9 e 3-1-12. O *JB* parte de uma primeira página ainda diagramada em colunas, como os jornais do final do século XIX (ver figuras 3-1-8, 3-1-10 e 3-1-11), e ingressa diretamente na iluminura funcionalista, sem passar pela sombra da iluminura.

O processo mundial de implantação da iluminura funcionalista nos jornais consolidou-se nos anos 60, segundo Allen Hurlburt.³⁰⁹ No *JB*, porém, devido à influência neoconcreta, esse processo gerou também uma reflexão crítica sobre a ilegibilidade da sombra da iluminura que estava sendo "corrigida" pelo funcionalismo. Apesar de o *JB* ter migrado diretamente da diagramação em colunas (da "estética da invisibilidade") para a iluminura funcionalista, isso não o impediu de refletir sobre a sombra da iluminura que havia contaminado as páginas

³⁰⁹Esse autor refere-se diretamente à implantação da composição a partir de um *grid*. HURLBURT, Allen. *Op.cit.* p.29.

das gazetas de notícias desde o início do século XX e já se tornara evidente naquele período em que se desenvolveu a reforma gráfica.

Podemos afirmar, então, que a implantação da iluminura funcionalista (vinculada à aparência gráfica da "sagrada escritura" dos manifestos modernistas) em substituição à sombra da iluminura (vinculada à aparência gráfica da "sagrada escritura" dos jornais) foi problematizada pelo *JB* por meio da iluminura neoconcreta que definimos no Capítulo 2.2.8. A contradição existente num jornal que se pretende neutro e que escolhe para si uma aparência panfletária da Vanguarda só pôde ser experimentada pela iluminura neoconcreta: ideologicamente capaz de fazer com que o leitor/observador tomasse consciência das convenções contraditórias que envolviam a leitura e a visão de textos jornalísticos com aparência de manifestos.

Precisamos, então, nos recordar de que esse processo que estamos tentando analisar é mais complexo e contraditório do que essa simples dicotomia (jornal/caótico *versus* manifesto/organizado), pois, apesar de a aparência de manifesto ser à primeira vista inadequada para um jornal (que pretende expor informação de modo isento), foram as páginas dos jornais do final do século XIX que levaram Mallarmé a criar "Um lance de dados", e a partir disso toda a iluminura funcionalista se desenvolveria. Isso significa que o aparente antagonismo entre jornal + sombra da iluminura *versus* manifesto + iluminura funcionalista na verdade esconde a proximidade dessas duas soluções gráficas.

A iluminura neoconcreta é a metaimagem capaz de demonstrar essa proximidade entre a iluminura funcionalista e a sombra da iluminura. O *Livro-Poema*, produzido no final dos anos 50 por Ferreira Gullar (figuras 3-2-3 e 3-2-4), pode ajudar-nos a ilustrar a retomada do questionamento sobre a ilegibilidade nos jornais executada pelo Neoconcretismo. O *Livro-Poema* faz o caminho inverso da Poesia Concreta, pois, enquanto esta última parte do problema de ilegibilidade causado pela leitura saltitante denunciada por "Um lance de dados" para chegar à legibilidade da iluminura funcionalista, o *Livro-Poema* parte dessa comunhão entre legível e visível (desenvolvida pela Poesia Concreta) para retornar à ilegibilidade. O *Livro-Poema* é um não-objeto que sugere ao leitor/observador

que leia um livro sem capa,³¹⁰ o que pode fazer em fragmentos ou como um todo, pois existe uma posição final em que as palavras espalhadas nas diversas páginas ficam alinhadas num só plano (Figura 3-2-4). O *Livro-Poema* possui, então, dois estados: um estático (Figura 3-2-4) e um dinâmico (Figura 3-2-3). No momento estático a leitura funciona de modo harmonizado tal como numa Poesia Concreta, já no estado dinâmico a leitura se fragmenta por meio da paginação (Figura 3-2-3). Quando alinhadas num só plano as palavras do *Livro-Poema* podem ser lidas como no poema concreto "Tensão" (Figura 2-2-13); quando folheado, porém, a iluminura funcionalista se fragmenta, isolando as palavras e incluindo no processo de leitura os espaços em branco, o formato das páginas e o ato de folhear. Essa leitura dinâmica (e experimental) torna o texto ilegível. Ao questionar a objetividade do livro moderno e da Poesia Concreta, essa obra de Ferreira Gullar fragmenta tanto o livro quanto o poema, fragmentação que acaba por se remeter à leitura heterogênea dos jornais e à sombra da iluminura.

A tipografia modernista e a Poesia Concreta haviam encontrado um antídoto contra a ilegibilidade saltitante denunciada por "Um lance de dados", mas o *Livro-Poema* volta a problematizar essa solução, sendo uma retomada dos questionamentos de Mallarmé. Porém, a ilegibilidade saltitante de "Um lance de dados" referia-se a indícios da sombra da iluminura encontrados em jornais ainda diagramados em colunas (Figura 3-1-11); a leitura problematizada no *Livro-Poema*, por sua vez, diz respeito a outro contexto, no qual as páginas do *JB* estão cada vez mais legíveis devido à implantação da iluminura funcionalista (Figura 2-2-10). Desse modo, o *Livro-Poema* revela a ilegibilidade dissimulada da iluminura funcionalista. Essa experiência reflexiva de Ferreira Gullar parece compreender que todo o sentido lógico de leitura, gerado pela iluminura funcionalista aplicada aos jornais, resulta de um artifício momentâneo que cria uma aparência homogênea para textos heterogêneos.

Do mesmo modo que o estado estático do *Livro-Poema* (Figura 3-2-4) pode ser dilacerado com o folhear das páginas, a iluminura funcionalista existente

³¹⁰ Os jornais funcionam como fascículos sem capa de um livro; onde a cada dia recebemos um capítulo novo e não nos preocupamos em encadernar porque sabemos que o número de fascículos é infinito.

na 1aSDJB pode ser fragmentada à medida que os espaços em branco que aglutinam as palavras passem a participar da leitura. O *Livro-Poema* enfatiza, por meio da ação explícita do folhear, o procedimento de fragmentação de uma iluminura funcionalista. No *Livro-Poema* a fragmentação se torna mais óbvia do que na 1aSDJB; esta, porém, tal qual aquele, também possui dois estados: o estático, pelo qual pode ser lida como uma iluminura funcionalista, e o dinâmico, pelo qual o leitor/observador se predispõe a um tipo de leitura experimental e de exceção (que se baseia na leitura do poema "Árvore", de Ferreira Gullar, e que definimos no Capítulo 2. Ver o canto superior esquerdo da Figura 2-2-16), que tenta obter cognição por meio da leitura dos espaços em branco.

O *Livro-Poema* mostra-nos enfaticamente aquilo que na 1aSDJB está quase imperceptível. No entanto, ambos nos demonstram que, por mais que a iluminura funcionalista dê à imagem escrita do jornal uma aparência coerente dos manifestos, a sombra da iluminura (e o caos que ela veicula) estará sempre assombrando as páginas dos jornais. A 1aSDJB e o *Livro-Poema* nos mostram que basta um leitor/observador capaz de superar as regras de leitura que lhe são impostas para que as peças do quebra-cabeça deixem de se encaixar e se fragmentem em pedaços desconexos de um enigma insolúvel, mas, ao mesmo tempo, eles permitem a esse mesmo leitor/observador maior consciência crítica daquilo que lê. Isso significa que esse leitor/observador será capaz de superar o sentido que os jornais impõem a seus leitores passivos. Serão leitores/observadores capacitados a reorganizar as notícias e a traçar outras conexões que o quebra-cabeça armado pelos jornais nos impede de ver.

A aparência gráfica do Manifesto Neoconcreto, publicado no mesmo exemplar do SDJB de 22 de março de 1959, é coerente com todas as características que explicamos a respeito da iluminura neoconcreta. Esse manifesto possui a particularidade de pertencer, ao mesmo tempo, ao que definimos como "sagradas escrituras" dos manifestos e às "sagradas escrituras" dos jornais. A imagem escrita do Manifesto Neoconcreto (Figura 3-2-7) tem a aparência de uma iluminura funcionalista, mas, do mesmo modo que a 1aSDJB ou o *Livro-Poema*, possui um estado dinâmico em que toda a legibilidade funcionalista entra em crise. A importância fundamental desse manifesto é que

suas manifestações se expandem por todo o SDJB. Desse modo, grande parte dos SDJBs (do período de Amílcar de Castro) se tornou manifestos que excepcionalmente eram exemplares de um jornal ou exemplares de jornal que excepcionalmente eram manifestos. Do mesmo modo que a iluminura neoconcreta possuía características tanto da iluminura funcionalista quanto da sombra da iluminura, o SDJB possuía características tanto de jornal quanto de manifesto. Portanto, a crítica neoconcreta à aparência de manifesto empregada nos jornais não é um juízo de valor, mas uma auto-reflexão. A iluminura neoconcreta não é nem a favor nem contra a legibilidade ou a ilegibilidade; ela apenas as confronta e as aproxima numa mesma página, permitindo ao leitor reconhecer a utilidade, a semelhança e a importância das opções de leitura que as convenções ocidentais oferecem.

A iluminura neoconcreta demonstra que o ilegível pode ser utilizado como um modo de se pensar a respeito do legível. Por meio dessa estratégia neoconcreta podemos constatar que o ilegível não é ausência de leitura, pois o ilegível torna visíveis os componentes da leitura que comumente são invisíveis e permitem ao leitor/observador refletir sobre as convenções que determinam a harmonia legível/visível existente na iluminura funcionalista.