

O PROJETO GRÁFICO E A VISIBILIDADE DA CULTURA NO JORNAL DIÁRIO DO SUL (1986-1988)¹

Ana Gruszynski²
Cida Golin³

Resumo: *O artigo analisa a dinâmica entre os projetos editorial e gráfico do jornal Diário do Sul do grupo Gazeta Mercantil, buscando compreender, por meio de um objeto histórico, como a forma gráfica foi capaz de expressar e sustentar um conceito de edição. Trata-se de um recorte da pesquisa Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988). Experiência singular em uma época em que o formato editorial tablóide se tornava hegemônico no Rio Grande do Sul, esse quality-paper valorizou a fotografia de autor e a ilustração, apostando em cadernos autônomos para driblar a austeridade de seu projeto gráfico. Percebeu-se o crescimento da visualidade da cultura na trajetória do jornal, expansão coerente ao valor desse segmento na identidade do periódico e que refletiu mudanças na cobertura cultural, seguindo estratégias comuns aos principais jornais brasileiros na década de 1980.*

Palavras-Chave: *Projeto gráfico. Diário do Sul. Jornalismo cultural.*

1 Introdução

A subordinação de textos e imagens a um espaço gráfico condicionado por características de papel e recursos de impressão é talvez o aspecto mais visível de um conjunto de tensões que perpassam a produção de um jornal. Sabemos que a forma física do suporte – tela ou papel –, seu formato e a disposição do espaço tipográfico são fatores que determinam a relação entre leitor e texto. No caso de uma publicação jornalística, o objeto gráfico é resultado de um conjunto de práticas e processos que compreendem valores específicos de um campo. Apresenta-se, pois, como um conjunto estruturado e articulado por vários elementos, que formata as mensagens e contribui para lhes conferir sentidos

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos em Jornalismo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: anagru@gmail.com.

³ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: cidago@terra.com.br.

(CHARAUDEAU, 2007). Especificidades narrativas imbricam-se a uma base material tecendo relações espaciais e temporais que esboçam condições de recepção.

Herdeiro de uma tradição vinculada à cultura do livro, o desenvolvimento do formato jornal se consolida em meio ao ambiente urbano e ao processo de industrialização. A necessidade de fazer circular um número maior de informações exigiu a alteração do modelo inicial de um caderno com quatro páginas. A ampliação do tamanho das páginas, título no cabeçalho da capa, destaque para a periodicidade, distribuição do texto em várias colunas, são algumas das características que se estabeleceram gradualmente mediadas pela qualificação das técnicas de impressão. Destaca-se ainda a redução do tamanho dos tipos como estratégia de apresentar mais notícias em menos páginas, reduzindo o custo e tempo de impressão dos exemplares.

Sousa (2005) apresenta quatro momentos designados como “revoluções gráficas” na imprensa. O primeiro compreende os séculos XVIII e XIX, quando se dá mais fortemente a distinção do jornal em relação ao livro. O fotojornalismo assinala a segunda fase ao longo de 1920 e 1940 quando ocorre uma progressiva hierarquização das informações, uma renovação do grafismo, e a fotografia aos poucos assume um papel de ancoragem gráfica. Tais fatores delineiam as bases para a concepção de jornal moderno sob o ponto de vista do projeto gráfico. Terceiro momento, a ênfase no design ganha espaço nos anos 1960, já com a presença da televisão e do sistema de impressão *offset*. A demanda por produzir *layouts* mais atrativos encontra na paginação modular uma alternativa às ênfases verticais ou horizontais abrangendo classificação de conteúdos diferenciada, fotos maiores e experiências tipográficas que visam criar uma identidade própria a cada publicação. Na década de 1980, a impressão a cores é introduzida de forma significativa. A tensão entre conteúdo e forma, fortemente vinculada aos recursos das tecnologias digitais de diagramação e produção gráfica que começam a se estabelecer no final dos anos 1970 marca o quarto momento. Desencadeia-se um movimento que nos insere em meio à complexidade do quadro midiático contemporâneo, em que a disputa pela atenção de um leitor-consumidor coloca o design em um lugar de destaque. Exemplar dessa fase é a infografia, onde texto e imagem se aliam para revelar os mais diversos aspectos de uma notícia.

Em busca de reconhecer como as fases apontadas por Sousa (2005) podem remeter a tendências comuns no âmbito brasileiro – embora com algum descompasso temporal – nos deparamos com um campo ainda carente de pesquisas que tratem especificamente do projeto

gráfico de jornais. Os estudos de Lessa (1995) sobre o Jornal do Brasil, de Ferreira Júnior (2003) sobre capas de jornais, e de Yazbeck (2002) sobre “a era das cores”, concentram-se na segunda metade do século XX, quando temos significativas reformas gráficas.⁴ Em obras acerca da história da imprensa, podemos inferir que também no Brasil a visualidade do impresso inicialmente se aproxima do livro e, aos poucos, assume uma identidade distinta. A fase de atenção ao design apontada por Sousa (2005), pode ser relacionada ao espaço que a diagramação começa a ocupar nas redações a partir de 1950. A introdução das tecnologias digitais de editoração, por sua vez, propiciou um investimento de empresas jornalísticas brasileiras na contratação de profissionais de renome internacional para desenvolvimento de projetos gráficos, valorizando o design como estratégia de conquistar e manter leitores.

Se, por um lado, essa sistematização nos auxilia a visualizar os parâmetros gerais que orientaram o design de jornais, de outro, é na análise de como cada periódico se apresenta enquanto forma significativa que dialoga com um contexto singular que temos condições de perceber a dinâmica entre os projetos gráfico e editorial. Tendo isso em vista, nosso estudo parte de um objeto histórico, o jornal *Diário do Sul* (DS), um *quality-paper* do grupo Gazeta Mercantil (GzM) que circulou em Porto Alegre entre novembro de 1986 e outubro de 1988. Em 581 edições, ganhou diversos prêmios, entre eles o Prêmio Esso de Contribuição à Imprensa. Suas especificidades editoriais – concedendo à editoria de cultura um status semelhante à política e economia, além do tratamento sofisticado da fotografia de autor e da ilustração, entre outros aspectos –, o transformaram numa experiência significativa em uma época em que o formato editorial tablóide se tornava hegemônico no Rio Grande do Sul. Ao mesmo tempo, revela um período de consolidação dos cadernos diários de cultura como espaços editoriais autônomos que oferecem uma visibilidade disputada pelos agentes do sistema cultural.

Nosso objetivo, portanto, é analisar o projeto gráfico do jornal DS para compreender como ele manifesta valores editoriais de seu contexto específico, sobretudo no que diz respeito à cobertura cultural. Esta perspectiva se articula com tópicos desenvolvidos em textos anteriores, como processos editoriais e economia da cultura (GOLIN; GRUSZYNSKI, 2009a; GOLIN; GRUSZYNSKI, 2009b), resultantes da pesquisa *Jornalismo e representação*

⁴ As dissertações de FREIRE, E. N. **A influência do design de notícias na evolução do discurso jornalístico: um estudo de caso do jornal *O Estado de S.Paulo***, Facom (UFBA), Salvador, 2007 e PIVETTI, M. **Planejamento e representação gráfica no jornalismo impresso**. A linguagem jornalística e a experiência nacional, Eca (USP), São Paulo, 2006 destacam-se como trabalhos recentes realizados.

*do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986 – 1988).*⁵

2 O planejamento gráfico de jornais

O *layout* de um jornal segue critérios de edição jornalística, ao organizar as informações, dar-lhes uma hierarquia, determinando de que forma estas serão transmitidas – através de textos, fotos, ilustrações, infográficos, etc. – e como irão se relacionar. Critérios compositivos agregam-se a eles, ancorados em estratégias do campo da percepção visual para assegurar uma comunicação eficaz. A sintaxe visual (DONDIS, 1995) baseia-se em princípios que indicam as linhas gerais para a criação de composições, quais os elementos básicos que podem ser apreendidos, bem como as técnicas visuais a serem utilizadas no seu arranjo. A organização do material informativo nos diferentes suportes é questão primordial na configuração das mensagens.

Mouillaud (2002) situa o jornal como um dispositivo, forma que estrutura o espaço e o tempo, constituindo assim uma matriz que articula os conteúdos. A personalidade gráfica de um jornal implica em uma continuidade de seu estilo, que se manifesta, em um primeiro momento, através de sua capa. Ela irá permitir ao leitor identificar de modo imediato a publicação. No conjunto, o projeto gráfico define o formato, a mancha, as colunas e espaçamentos, a tipografia, as cores e os elementos iconográficos que consolidam um conceito de publicação. Sobre esta base, constituem-se diferentes apropriações do diagrama, assegurando uma variabilidade de *layouts* a partir de um esquema comum.

A periodicidade implica que cada projeto deverá viabilizar uma rotina de produção, em que páginas previamente diagramadas estabelecem posições e tamanhos de textos e imagens. Por vezes, a demanda temporal fará com que uma determinada cobertura seja enquadrada em um design pré-determinado, que talvez não favoreça a qualidade e/ou quantidade de informações obtidas. Na tensão entre forma e conteúdo, o projeto editorial baliza as decisões tomadas ao longo dos processos de edição, que envolvem os diferentes profissionais que trabalham nas várias etapas. A constituição de um manual de redação

⁵ Pesquisa realizada no LEAD/FABICO/UFRGS com recursos da UFRGS, FAPERGS e CNPq. A investigação estruturou-se a partir de análise de conteúdo, revelando uma panorâmica quantitativa da cobertura cultural e aspectos qualitativos no trato desse tipo de informação. Por meio de técnicas da história oral, entrevistas com 12 membros da equipe editorial permitiram uma perspectiva sobre os processos editoriais peculiares à história desse periódico. Conferir equipe em <http://www.ufrgs.br/lead/jornalcult.htm>

também estipula parâmetros que visam auxiliar na definição de coordenadas comuns de trabalho.

No que se refere ao *Diário do Sul*, o estabelecimento de seu projeto editorial como um *quality-paper* o coloca junto a um perfil de periódico. Em geral, essas são publicações reconhecidas pela qualidade de sua cobertura informativa e edição, estilo de texto singular e artigos assinados por especialistas. Circulam prioritariamente por assinaturas, referenciam e dialogam com publicações de perfil similar. Seu *layout* se distingue pelo formato *standard*, privilegia o texto em detrimento da imagem e apresenta várias matérias na capa. Ainda que tais características venham sendo rediscutidas na contemporaneidade, verificamos que estes elementos coincidem com a proposta do DS traçada na década de 1980 (GOLIN; GRUSZYNSKI, 2009b). O jornal optou em incrementar a cobertura cultural em detrimento de nichos populares como esportes ou polícia, criando uma identidade editorial e gráfica na sua função de intermediário no sistema de cultura.

3 A visualidade no jornalismo cultural

No âmbito do jornalismo cultural impresso, observa-se que a dimensão visual trabalhada nos projetos gráficos representa importante critério de diferenciação discursiva. Trata-se de um elemento fundamental para a aproximação e vinculação entre publicação e leitor, fornecendo parâmetros para a interpretação da cultura. Ao mimetizar o próprio campo que reconstrói – o sistema de produção cultural –, a linguagem deste segmento admite recursos mais criativos, estéticos e até mesmo a exigência de um grafismo mais ousado. Historicamente, no Brasil, as revistas ilustradas do início do século foram laboratórios para experiências visuais, concretizando uma fórmula para atrair novos leitores, ao combinar textos leves, variedades, literatura e muitas imagens, elementos que persistem ainda hoje em graus distintos nesse segmento (GOLIN; CARDOSO, 2010).

O jornalismo cultural coloca-se como uma instância capaz de reprocessar o discurso formal das ciências e os códigos artísticos. Ao converter os saberes herméticos e esotéricos em linguagem próxima do público, a prática jornalística busca tornar esse repertório acessível a um auditório amplo. Na medida em que seu capital é a credibilidade, o jornalismo cria veracidades a partir de outros campos e interfere neles ao criar novos princípios de legitimidade: a visibilidade na mídia. No campo artístico, o processo de divulgação de uma obra de arte é mecanismo obrigatório para sua própria existência, a ponto de o processo de

criação e produção prever estratégias para conduzir o pensamento do artista até o público, momento em que o produto cultural se transfere de mãos (GOLIN; CARDOSO, 2010).

Pautado pela dinâmica das indústrias culturais e pela sua estrutura de lançamentos e distribuição, o jornalismo cultural contemporâneo percebe as manifestações estéticas a partir do espetáculo e do evento. Nesse processo, é visível o crescimento e a predominância do uso de imagens. Refletem desde opções editoriais – textos curtos pressupondo pouco tempo e disposição para leitura – até a predominância da cobertura televisiva que integra o gênero e que valoriza a imagem. Ao mesmo tempo em que carregam a herança dos cadernos semanais literários na sua tradição de fomentar a reflexão, o debate e a crítica, as páginas culturais funcionam a partir da lógica do lazer, atendendo a uma expectativa mercadológica da diversão (GADINI, 2009).

A visualidade dos cadernos culturais, em especial de suas capas, busca atrair e surpreender o leitor, servindo como mecanismo de consagração para os produtos ali exibidos. Como escreve Gadini (2009), pautar e ocupar a capa de um suplemento de cultura é sinônimo de prestígio e reconhecimento público, na medida em que o espaço recebido na imprensa acaba sendo assunto tanto quanto a notícia em si, afiançando a criação do superlativo e a publicidade da cultura. Uma boa visualidade passa a ser critério de seleção e o jornalismo cultural acaba se tornando um mecanismo de espetacularização dentro do sistema de cultura.

Neste cotidiano pautado pela lógica da divulgação e da oferta, percebe-se uma tensão entre o material visual recebido das assessorias e as imagens próprias, autorais, produzidas pelo jornal. Da mesma forma que a notícia pode reproduzir ou somente ampliar um release, há uma tendência em publicar imagens concebidas pela perspectiva dos produtores culturais, muitos deles amparados em generosas verbas publicitárias.

Se tudo o que tem prestígio ou capital simbólico acumulado tem maior possibilidade de se tornar visível no sistema cultural, percebe-se também uma clara disposição do jornalismo cultural em afiançar artistas e obras notórias, em consagrar o setor artístico-cultural hegemônico, seja ele resultante do mercado ou da tradição. Há uma grande ênfase da personalização nas narrativas imagéticas e textuais, facilmente percebida na apresentação dos temas a partir dos criadores, uma clara centralidade na pessoa e na autoria, facilitando a identificação do público com o assunto tratado (GOLIN; CARDOSO, 2010). Seguindo Benhamou (2007) e Tolila (2007), percebemos que a narrativa jornalística mimetiza a própria lógica da economia da cultura, ao enfatizar o criador, amplificar a singularidade e a

personalização como elementos vitais para formação do valor do bem cultural, seja ele único ou múltiplo (GOLIN; GRUZYNSKI, 2009b).

Cabe observar ainda que se a apresentação visual inovadora e arrojada tem sido uma das características principais das editorias de cultura, ela é possibilitada também devido ao tempo de produção e planejamento desse segmento. Geralmente são setores que concluem suas páginas com maior antecedência em relação aos demais, rotina facilitada pela possibilidade de prever e planificar os conteúdos a serem publicados, sobretudo se for uma produção editorial específica aos cadernos de periodicidade semanal.

4 O planejamento gráfico no *Diário do Sul*

O *Diário do Sul* é herdeiro dos preceitos editoriais da *Gazeta Mercantil*, não somente nos princípios de apuração das informações e construção da credibilidade,⁶ mas também no planejamento gráfico sóbrio (FIG. 1 e 2). A GzM, partindo do paradigma do *Financial Times*, tinha como princípio ilustrar suas matérias com retratos estilizados a bico-de-pena de suas fontes e colunistas. O DS também estabeleceu normas rígidas para o desenvolvimento das edições, mas diferenciou-se dela ao valorizar as imagens, sobretudo no campo da cobertura cultural. A redação contava com uma série de ilustradores e um grupo de fotógrafos liderado por Jaqueline Joner. A função de editor de imagem, responsável pela edição de fotos, arte e textos, foi assumida por Jorge Gallina, autor do projeto gráfico. Inovação na época, proporcionou mais tempo para o editor de texto que, após entregar o material para diagramação, só via novamente o *layout* no momento de fechar os títulos e legendas. Segundo Gallina (2009), o texto e a foto deveriam ter peso equivalentes dentro do rigor daquilo que se chamou a “ditadura da diagramação”.

⁶ Cf. GOLIN; GRUSZYNSKI, 2009a e 2009b.



FIGURA 1 - Capa da primeira edição, 04 nov. 1986.



FIGURA 2 – P. 9, editoria de cultura, 04 nov. 1986.

O projeto gráfico foi elaborado sob a égide da fotocomposição e da montagem das artes-finais por colagem. O desenho da disposição das matérias na página era indicado em folhas de papel pré-traçado com o diagrama, as laudas de textos recebiam indicações de fonte, corpo, entrelinha, etc. a partir de cálculos que previam a ocupação do espaço e o posicionamento e tamanho das imagens era feito a partir de diagonais. O processo exigia que todos os originais fossem devidamente retrancados.

Durante a existência do DS, modificações foram realizadas no projeto gráfico em função do posicionamento das editorias (FIG. 3). No caso da cultura, percebemos que, na primeira fase, ela integrava o caderno principal, ocupando as páginas 08 e 09, seguida pelos segmentos de comportamento e lazer, que abrigava desde televisão, rádio, moda, esportes, passando por uma coluna de xadrez, quadrinhos e horóscopo. Havia uma nítida separação entre as manifestações artísticas (música, artes, cinema, literatura, dança, teatro) e o entretenimento, incluindo aí a televisão.



FIGURA 3 – Espaços da cobertura cultural no período de circulação do DS.

A hegemonia da cobertura cinematográfica no setor cultural levou à criação da editoria de Imagem em julho de 1987. Foi quando o cinema se deslocou para perto do vídeo e da TV, ainda dentro do caderno principal do jornal. Nessa época, o periódico acompanhou a popularização do videocassete e as mudanças radicais na recepção da obra cinematográfica. Aproveitando essa temática, criou em maio de 1987 um caderno semanal tablóide, *Espectador Vídeo*, suplemento com grafismo diferenciado e que contrasta com a sobriedade do corpo do jornal (FIG. 4 e 5). Utilizando, em algumas edições, também a cor vermelha em chamadas da capa e tipos sem serifa para os diferentes níveis de texto – com títulos fortemente destacados com fonte extra condensada e **bold** –, seu caráter dinâmico é também marcado por amplas imagens na capa e nas páginas internas. Por sinal, foi na edição de cadernos especiais diários, abarcando diversos temas, que o DS ousou diferentes propostas visuais como estratégia de personalizar visualmente a cobertura de assuntos singulares.

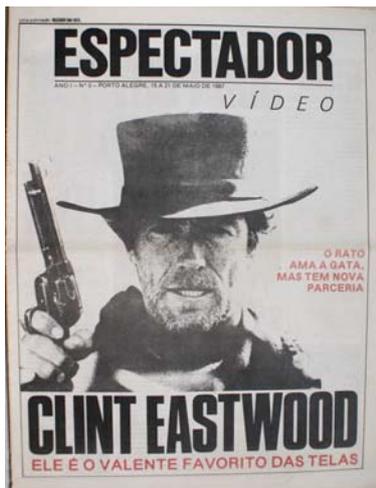


FIGURA 4 - Capa n.º 0, Espectador Vídeo, 15 a 21 mai. 1987.



FIGURA 5 - P. 2 e 3, n.º 0, Espectador Vídeo, 15 a 21 mai. 1987.

Em julho de 1988, as editorias de Cultura e de Imagem se agruparam com a de Lazer e Comportamento em um caderno separado, seguindo a tendência dos diários nacionais ao combinar erudição e entretenimento. Em termos históricos, pode-se afirmar que este processo coincide com a consolidação do modelo dos "segundos cadernos" nos anos 1980, quando a grande maioria dos jornais passa a circular com um encarte diário de cultura (GADINI, 2003). Neste período, percebem-se mudanças significativas no design, valorizando a imagem em composições mais leves e ousadas. A *Ilustrada*, suplemento diário da *Folha de São Paulo* – e que refletia o projeto editorial do periódico gestado no final dos anos 1970 (ROMANCINI; LAGO, 2007) –, foi o referencial do período. No caso do *Cultura e Lazer* do DS, percebe-se uma proposta gráfica mais arejada que passa pelo declínio quantitativo de reportagens e da cobertura cultural neste caderno de 04 a 08 páginas que crescia no final de semana.

Um primeiro elemento a destacar é o formato – 35,5x57,5cm – que é um pouco maior do que o adotado usualmente hoje.⁷ Analisando a primeira fase do jornal, observamos que a subdivisão do espaço gráfico desdobra-se em um diagrama de capa que acolhe seis colunas, enquanto que o miolo tem margens um pouco menores e oito colunas (FIG. 6). Embora esta subdivisão permita diferentes combinações, privilegiou-se a disposição do corpo do texto ocupando apenas a largura de uma coluna, seguindo o padrão do conjunto do jornal. Títulos e fotos avançam por mais de uma coluna, dinamizando a composição. Eventualmente um olho na abertura de matérias tem o mesmo tratamento.

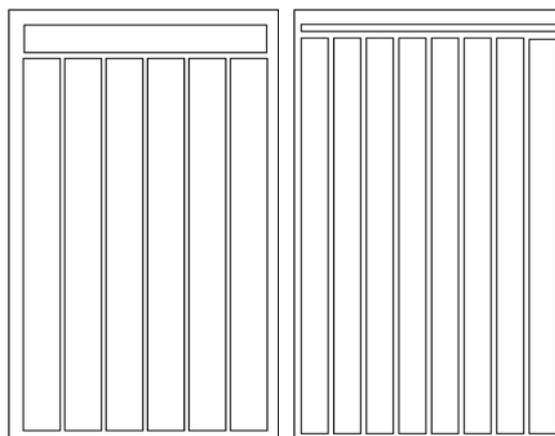


FIGURA 6 – Diagrama da capa (à esquerda) e miolo (à direita).
A mescla de seis e oito colunas será utilizada no caderno *Cultura e Lazer*.

⁷ A FSP, por exemplo, mede 32x56cm.

Ainda nesse primeiro período, a mancha não prevê espaço para áreas de branco como estratégia visual para arejar a leitura, ao contrário, os estilos tipográficos utilizados demonstram que o texto é a informação principal e volumosa. Como contraponto e tendo em vista os procedimentos de produção gráfica da época, entende-se que a principal ousadia visual do jornal foi valorizar a fotografia, elemento dominante e muitas vezes articulador dos textos no layout.

O *Cultura e Lazer*, por sua vez, marca uma nova forma de utilização do diagrama básico. Os esquemas de seis e oito colunas passam a ser utilizados simultaneamente nas páginas, tem-se a inserção de eventuais brancos como parte da composição e soluções rígidas são evitadas (FIG. 7 a 10). Embora serviços e roteiro, por conta do tipo de conteúdo, sigam o padrão verticalizado caderno principal, na capa e na contracapa impera o jogo entre diferentes combinações.



FIGURA 7 – Caderno Cultura e Lazer, 23 ago. 1988.



FIGURA 8 – Caderno Cultura e Lazer, 3 ago. 1988.



FIGURA 9 – Caderno Cultura e Lazer, 26 ago. 1988.



FIGURA 10 – Caderno Cultura e Lazer, 26 ago. 1988.

No que diz respeito à tipografia, mapeamos a presença de um conjunto de fontes que se mantêm constituindo assim uma identidade visual. Contudo, destaques tipográficos como o negrito e o itálico não conseguem se impor de modo consistente ao longo de uma mesma edição ou entre edições, e os espaçamentos verticais são muitas vezes inconsistentes ou confusos.⁸ Isso resulta da sistemática de produção que não permitia ajustes sofisticados como os introduzidos com a editoração eletrônica, sobretudo devido ao tempo necessário para isso. Ressalta-se ainda o jornal era fechado em Porto Alegre, composto e fotolitado inicialmente em São Leopoldo a 40km da capital, e impresso na cidade de Santa Cruz do Sul, distante outros 155km.

A tipografia nas diferentes fases do jornal era predominante de família serifada para textos informativos com utilização de itálico para textos opinativos (FIG. 7). Observando suas características de condensação, visualizamos um projeto gráfico que visa acolher o maior número de caracteres. Família sem serifa era utilizada somente para cartola, olho, assinatura e indicação de serviços. É importante observar, contudo, que o *Cultura e Lazer* também inova em relação ao caderno principal ao introduzir títulos de matérias de capa em tipos sem serifa (FIG. 10 e 24), utilizando recursos de extrema condensação como estratégia de atração visual.⁹

⁸ Na fig. 13, por exemplo, podemos observar o título “Partidos [...] final” composto em variação expandida e espaçamento entrelinhas maior, como solução para ocupar espaço na página.

⁹ O recurso acareta a distorção do design da fonte e recomenda-se evitá-lo. No contexto tecnológico da época, enunciava a atualidade da produção, já que isso só era possível com a fotocomposição que substituiu os tipos em metal.

5 A imagem e a representação do sistema de cultura

O DS apresentava-se como um jornal que “tinha cultura na capa”¹⁰ e que não disputaria leitores na banca, espaço em que a agressividade da primeira página constitui um atributo importante. Ao analisar os exemplares, percebemos que há uma ênfase nesta editoria, que, não raro, disputa a atenção do leitor com a manchete de política e economia, como vemos nas capas reproduzidas nas figuras 11 a 16 que trabalham a foto autoral e a ilustração, apresentando sinopses das principais matérias do dia. Na figura 16 podemos observar o tratamento gráfico das chamadas que remetem às matérias no corpo do jornal.



FIGURA 11 - Capa 16 mar.1987.



FIGURA 12 - Capa 19 jan. 1987, destaca-se a força do retrato de Elis Regina.



FIGURA 13 - Capa 08 nov. 1986, raro exemplo de visualização do espaço urbano (Feira do Livro).

¹⁰ Slogan divulgado nas campanhas publicitárias do jornal.



FIGURA 14 - Capa 05 nov. 1986.



FIGURA 15 - Capa 17 mai. 1988.



FIGURA 16 - Capa 21 e 22 mai. 1988.

Gallina (2009) referiu a importância da temática de cultura nos anos 1980, período de redemocratização, e do quanto esse segmento traduzia uma estratégia para incrementar a visualidade do periódico. Conforme seu diretor Helio Gama Filho (2008), o jornal dirigia-se ao público de classes A e B, formados na sua origem por executivos, e que se expandia para camadas médias de profissionais liberais, formadores de opinião e trabalhadores intelectuais. Logo, percebeu-se que os temas culturais deveriam ser potencializados para fidelizar o público-alvo, considerando que o consumo cultural expressa hierarquias, hábitos e distinções sociais e cresce conforme o aumento do nível sócio-cultural.

No âmbito do fotojornalismo, a publicação priorizou o olhar interpretativo do fotógrafo, informando de modo singular e fugindo da obrigação do flagrante. Joner (2009) definiu a identidade da fotografia do DS por meio da construção do retrato e do uso da grande angular, valorização dos personagens, eliminação do ruído e busca da síntese. A grande angular promove um enquadramento distanciado da realidade, proporciona certa ironia e tom reflexivo, atraindo de forma inusitada o olhar do leitor. A intenção estética que cercava cada foto, contraponto ao flagrante, visava criar no leitor o desejo de permanecer na imagem. Assim como o tempo longo de leitura previsto para o texto, haveria a expectativa de maior contemplação da cena, associando-se à sugestão de que o preto e branco seriam as cores que mais permaneceriam na memória (FABRIS, 2004). Buscando atingir o patamar referencial da fotografia de revista, o material do DS era produzido em um prazo curto, considerando a criação, execução e as fases do laboratório analógico, revelação e edição dos contatos. O

projeto gráfico defendia que somente o editor de fotografia teria autoridade para cortar as imagens, uma ousadia em relação às hierarquias predominante nas redações da época.

No caso da editoria de cultura, percebemos a tensão recorrente entre ilustrações e fotos autorais produzidas a partir da perspectiva do jornal e a predominância do material originado de assessorias, das agências e periódicos internacionais que o jornal assinava e do próprio arquivo da redação. O DS, em uma época anterior à internet, nasceu com uma biblioteca e um banco de dados estruturados para subsidiar, com dados e imagens, a construção das principais matérias de cada edição. Segundo Joner (2009), as fotos que recebiam mais ênfases no planejamento gráfico eram aquelas produzidas pelo jornal, ainda que fosse grande a concorrência com o material externo.

Uma imagem fotográfica é, em síntese, uma relação de espaço (localização) e de tempo (época) (SOUSA, 2005). No caso do DS, as imagens dão ênfase a determinados aspectos do sistema de cultura: visualiza-se, por exemplo, o predomínio do retrato do artista. As fotografias enfatizam a singularidade e a personalização, reiterando o critério próprio ao campo cultural: a crença coletiva no valor do criador. Como escreveu Bourdieu (1983), o que faz o valor da obra não é a raridade do produto, mas a raridade do produtor presente na assinatura e na *griffe*. Torna-se difícil dissociar as obras de seus autores, uma espécie de legitimação, em novos moldes, da figura do demiurgo, do gênio romântico, processo esse inserido na produção e consumo contemporâneo de celebridades.

O retrato fotográfico apresenta um sujeito como representação, implica na inscrição de uma identidade por meio da encenação de uma máscara social construída pelo modelo e pelo fotógrafo (FABRIS, 2004). Nesse sentido, verificamos características comuns à coleção de retratos produzidos pela equipe de fotógrafos do DS (FIG. 17 a 22) na intenção diária de valorizar o personagem e a síntese, como relatou Joner (2009). Constatamos a presença, na grande maioria das imagens analisadas na amostra qualitativa,¹¹ e que se confirma ampliando este recorte, de um sujeito criador estático, que assume a cena da pose para o fotógrafo e, portanto, para o leitor, e que raramente está em movimento. Essa atitude teatral corresponde à própria máscara de sua função social. Quando se movimenta, a ação ocorre no contexto profissional, no cenário do filme, da música ou das artes cênicas. Eventuais enquadramentos do fotógrafo ao alternar ângulos, entre o plongé e o contraplongé, sugerem relações subjetivas de conferir destaque ao criador retratado, sujeito que ocupa o lugar narcísico do

¹¹ Cf. amostra e parâmetros de análise em <http://www.ufrgs.br/lead/jornalcult.htm>

campo cultural. Recorre-se constantemente aos elementos típicos no retrato burguês oitocentista, ou seja, a iluminação do rosto e das mãos .



FIGURA 17 - The Cure, 21 e 22 mar. 1987. Foto Genaro Joner.



FIGURA 18 - Grupo de oficinairos e o escritor Assis Brasil, 27 set. 1988. Foto Genaro Joner.



FIGURA 19 - Mímico na praça, 30 de set. 1988. Foto Genaro Joner.



FIGURA 20 - Ivone Pacheco, figura do jazz portoalegrense, 31 mar. 1987. Foto Jaqueline Joner.



FIGURA 21 - Abandono da Casa de Cultura, 06 nov. 1986. Foto Genaro Joner.



FIGURA 22 - Cyro Martins 05 ago. 1988. Foto Luciane Garbin.

Seguindo dados da análise qualitativa, as legendas geralmente assumem uma função complementar, partem do texto e interpretam a foto, emolduradas por títulos sugestivos, que nem sempre explicitam o conteúdo da matéria. A predominância do plano médio e do primeiro plano, ao expressar particularidades e indicar uma relação do objeto narrado com um sujeito, oblitera o cenário e o contexto. Ao contrário das narrativas textuais, que fornecem uma exaustiva descrição do sistema cultural local, quase não se visualiza a presença do espaço externo nas imagens fotográficas (FIG. 13). Apenas raros cenários, geralmente fechados e do próprio espaço artístico: o palco. Essa visada sobre a produção fotográfica corrobora os resultados da amostra quantitativa dos segmentos culturais, em que se verificou a prioridade dada às pautas de cinema, seguida pela música. Além das cenas de filmes, parece ser o músico o principal sujeito sob os holofotes e, nesse sentido, os retratos constituem um

panorama significativo do rock do período, das bandas que surgiam no contexto local e nacional e dos expoentes internacionais (FIG. 23).



FIGURA 23 – Sting em Porto Alegre, 04 dez. 1987.

Se as fotografias assumiam a condição lúdica de interpretação, de recriação do sujeito e do espaço – ideal defendido pela equipe do DS – foi o exercício da ilustração que levou o jornal mais próximo do caráter artesanal e artístico da imagem dentro da rotina industrial. O DS investiu em uma equipe ampla de ilustradores reconhecidos no mercado gaúcho como Vasquez, Moa, Iotti, Jaka, entre outros. Dentro dos limites de sua experiência, resgatou práticas como a do *Pasquim* ou mesmo de revistas e *quality-papers* internacionais que, além de um corpo de articulistas, mantiveram um núcleo de artistas e ilustradores afinados com os respectivos projetos editoriais. Conforme Hermes (2005), a ilustração ideal chama atenção para o texto, funciona como uma isca ao conjugar informação e emoção, sendo também um descanso para o olho. Ultrapassando o mero complemento visual, ela interpreta e pode resumir o texto com o qual dialoga. Nas figuras 24 a 26 vemos exemplos de desenhos produzidos por Jaka e Vasquez, ilustradores mais frequentes na editoria de cultura, que garantiram, pela sua constância, a personalidade gráfica do periódico.



FIGURA 24 - Ilustração de Vasquez, 28 set. 1988.



FIGURA 25 - Ilustração de Jaca, 08 nov. 1986.



FIGURA 26 - Ilustração de Jaca, 24 ago. 1988.

Ao contrário das fotografias, e dependendo do ilustrador que acolhia as pautas culturais, verificamos uma ampliação da representação do cenário cultural, sem a ênfase tão constante na figura do artista. De caráter interpretativo, as ilustrações, muitas vezes, caminham para resultados mais abstratos, nem sempre descritivos, e dialogam com matérias sobre processos culturais. São reportagens envolvendo política e economia, assuntos densos e que ganham um aspecto lúdico apoiado na mão e no traço do ilustrador. O tom artesanal e bem humorado era dado também às pequenas vinhetas desenhadas para o roteiro, segmento de serviço de suma importância no projeto editorial do DS e que ganhou maior relevância gráfica na última fase do caderno de cultura.

6 Considerações finais

A partir do exemplo histórico do *Diário do Sul*, esta análise percorreu a dinâmica entre os projetos editorial e gráfico, ou seja, o quanto a forma gráfica foi capaz de expressar e sustentar um conceito de edição. No caso da editoria de cultura, objeto escolhido para problematização, percebeu-se o crescimento da sua visualidade na trajetória do jornal, expansão coerente ao valor desse segmento na identidade do periódico. Esse crescimento refletiu, por outro lado, uma mudança no próprio tratamento da cobertura cultural. Durante a maior parte do tempo, ela se misturou no corpo principal do jornal, seguindo rígidas normas gráficas, disputando o prestígio da capa com as demais editorias e oferecendo somente a abertura de páginas como lugar de maior visibilidade. Garantia, porém, uma divisão mais precisa entre as manifestações artísticas e o entretenimento.

Ao ganhar a autonomia de um encarte, a cultura ilustrada e o valor dado à narração extensa, características explícitas do projeto original, ficaram mais difusas na aproximação entre os temas eruditos e o entretenimento. Historicamente, essa escolha seguia uma estratégia comum aos principais jornais brasileiros e anunciava algo que se tornou uma regra nas rotinas do jornalismo cultural das décadas seguintes: textos menores, imagens mais amplas e uma equipe de trabalho enxuta. A reunião de três editorias em um caderno único refletiu também a crise financeira que o jornal atravessava e demissões na redação.

Enquanto materialidade gráfica, o caderno favoreceu estratégias comuns ao jornalismo cultural de valorização dos eventos e produtos. A maior visibilidade propiciada pela capa e, em segundo plano, pela contracapa, potencializava o espaço de decisão e de julgamento jornalístico. Ao interpretar e representar o sistema cultural, era preciso, a cada dia, hierarquizar pautas e escolher entre as notícias culturais àquelas que ganhariam graficamente o lugar de consagração. Percebemos, nesse processo, uma ênfase imagética na figura do artista, uma valorização do espetáculo, mas também a percepção de que a política, a economia e as rotinas de criação eram perspectivas relevantes e que, não raro, abriam o caderno cada vez mais associado ao consumo e ao serviço, com seus longos roteiros internos.

Entendemos que a história gráfica do jornal *Diário do Sul* alavancou seu perfil peculiar de *quality-paper* refletindo uma tecnologia de época e arranjos pouco ortodoxos de infra-estrutura industrial. Em pesquisa realizada pelo marketing da empresa, constatou-se que os assinantes valorizavam os editoriais e a fotografia. A memória dos leitores também associava o jornal à ilustração. Não foi à toa que, passados mais de um ano de circulação, as fotos de Jaqueline Joner e a página infantil “Saco de gatos”, em um movimento inverso ao cotidiano de um jornal, descartável no dia seguinte, ganharam as paredes de galerias locais. Por parte de um segmento das artes, exprimia o reconhecimento a determinadas características visuais de um periódico que elegeu a cultura como elemento de distinção gráfico e editorial.

Referências

- BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- FABRIS, A. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FERREIRA JÚNIOR, J. **Capas de jornal**: a primeira imagem e o espaço gráfico-visual. São Paulo: Editora SENAC SP, 2003.
- GADINI, S. L. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro. **Cadernos da Comunicação**, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, v.8, 2003.
- _____. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.
- GALLINA, J. [Entrevista]. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 25 mar. 2009.
- GAMA, H. [Entrevista]. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 08 dez. 2008.
- GOLIN, C.; CARDOSO, E. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, C; GOLIN, C; BRITTOS, V. **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. (no prelo da Coleção Observatório Cultural)
- GOLIN, Cida; GRUSZYNSKI, Ana. Cultura e processos editoriais: a representação do sistema artístico-cultural no Diário do Sul (1986-1988). In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2009a.
- _____. Parâmetros do sistema artístico e cultural no jornal Diário do Sul (1986-1988): a centralidade da economia na cobertura de cultura. **Revista FAMECOS**, v. 40, p. 36-43, 2009b.
- HERMES, G. **As ilustrações de jornais diários impressos**: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, São Leopoldo, 2005.
- JONER, J. [Entrevista]. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 13 jan. 2009.
- LESSA, W. D. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- MOUILLAUD, M.; PORTO, S. (org.) **O jornal**. Da forma ao sentido. Brasília: Editora UnB, 2002.
- ROMANCINI, R. e LAGO, C. **História do jornalismo no Brasil**. Florianópolis, Insular, 2007.
- SOUSA, J. P. **Elementos do Jornalismo Impresso**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.
- TOLILA, P. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- YAZBECK, Y. A era das cores. In: CALDAS, A. (Org.) **Deu no jornal**: o jornalismo impresso na era da internet. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.