

POESIA CONCRETA E PROGRAMAÇÃO VISUAL NOS JORNAIS IMPRESSOS: ENTREVISTA COM DÉCIO PIGNATARI

José Ferreira Junior

O poeta, *designer*, publicitário, tradutor, crítico literário, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Décio Pignatari, morto em 2 de dezembro de 2012, aos 85 anos, foi um intelectual brasileiro cuja atuação percorreu diversas maneiras de expressão artística, tendo destaque na Literatura por ser, juntamente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, fundador do movimento concretista no Brasil há 60 anos. Trata-se, sem dúvida, de um talento interdisciplinar, que percorreu empírica e teoricamente por áreas do saber que, somente nas últimas décadas, tiveram reconhecidas as pontes que sempre as ligaram, mas que ainda hoje sofrem oposição de espíritos pouco afeitos a abordagens fora do âmbito disciplinar. Décio Pignatari, por exemplo, é o criador da sigla LUBRAX, óleo lubrificante da Petrobras, criação publicitária que conjuga a inventividade poética com a eficiência da mensagem publicitária: verbal, sonora e visualmente. Na manhã de 11 de dezembro de 1998, o poeta me recebeu em sua residência, no bairro de Perdizes em São Paulo, para uma conversa sobre a contribuição da poesia concreta para as reformas gráficas pelas quais passaram os jornais brasileiros durante o século XX, objeto de minha pesquisa no doutorado, à época, na PUC-SP. Seleccionei alguns trechos da entrevista para este número inaugural da RICS, publicação que vem ao encontro do desejo atual de divulgar todo pensamento alicerçado numa postura interdisciplinar e sem maiores embaraços em atravessar fronteiras do conhecimento em busca de uma leitura rizomática no campo das Ciências Humanas e das Ciências Sociais.

José Ferreira Junior – O senhor poderia explicar um pouco como era e como ficou a programação visual – diagramação – dos jornais brasileiros antes e depois das reformas gráficas durante o século XX e qual a contribuição da poesia concreta, mesmo que de forma lateral?

Décio Pignatari - Os jornais tinham quase que uma diagramação padrão. E usavam a diagramação de modo quantitativo. Quero dizer mero suporte para as notícias. Estabelecia-se para cada página uma proporção entre ilustração e texto e se seguia mais ou menos essa proporção. O jornal era um suporte inerte. Já as revistas eram um pouco mais vivas e ativas. A famosa revista *Life*. E mesmo a *Time*. Elas eram um pouco mais ativas no sentido de não ter uma diagramação tão passiva. Tanto é que o diagramador da página de jornal seguia um certo padrão que tinha sido criado e pronto. Ele fazia com que as coisas coubessem ali naquela camisa força. E a própria ideia de tipografia não era muito encarada. Alguns tipógrafos ou linotipistas conheciam um pouco. Nenhum escritor conhecia nada de tipografia. Os escritores simplesmente mandavam o livro para compor, reviam as provas, eles só sabiam superficialmente e não tomavam conhecimento. Quando surgiu a poesia concreta, nós tivemos de começar a entender disso. Escolher entre um tipo sem serifa e um tipo serifada. Eu antes já tinha interesse por isso, porque eu estava ligado ao grupo de artistas concretos. Aqui em São Paulo havia um principal da arte concreta liderado pelo Valdemar Cordeiro e havia outros concretos autônomos. E tanto num caso como no outro começou a aparecer aqueles que entendiam de tipografia. Entre os independentes estava o Alexandre Wollner que conheci na Escola Superior da Forma [de Ulm na Alemanha]. No Rio, não posso dizer, mas seguramente o Amílcar de Castro [responsável para reforma gráfica do *Jornal do Brasil* nos anos 1950] tinha conhecimento. Não cheguei a ter um contato mais íntimo. Mesmo

porque quem organizou e permitiu que se fizesse tudo aquilo foi o Mário Faustino. Ele tinha trabalhado na [Fundação] Getúlio Vargas, na Unesco. Era muito ligado à Condessa Pereira Carneiro [proprietária do *Jornal do Brasil*]. Aquela história que já se sabe. Havia outros jornais importantes no Rio: *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, etc. O Mário Faustino teve a ideia de que o melhor modo de dar um choque, um lançamento, um relançamento do jornal era criar um suplemento cultural visualmente diferente de tudo. Como toda arte concreta, mesmo no Rio que era um pouco mais arte abstrata do que concreta, era uma arte geométrica. Você não tinha [ainda] os filmes para impressão. Era clichê. Não havia ainda os filmes para impressão em off-set que permitiam você montar com facilidade. A diagramação não era tão fácil. Se o Amílcar operava com o sistema icônico, não verbal, que era seu campo, a pintura, e a visualidade, ele tinha de levar em conta também a parte verbal. E embora ele marcasse as manchas geometricamente, ele tinha de entender de um modo diferente como é que você ia dar a titulação, variar, botar na vertical, o corpo do tipo, usar serifa ou não serifa. A partir daí, sob a égide do Mário Faustino, surgiu o suplemento que foi uma grande surpresa. Começou em 55. Depois em 56 animou-se mais. Lançou-se a Poesia Concreta por intermédio do *Jornal do Brasil* em fins de 56. Em 56, 57, 58 até 59. A colaboração foi intensa. O grupo concreto mesmo era de São Paulo. A exposição de arte concreta em dezembro de 56 foi feita no Museu de Arte Moderna aqui do Centrão, nos *Diários Associados* da Rua 7 de Abril. Aqui não obteve tanta repercussão. Mas no Rio de Janeiro foi uma enorme repercussão. A exposição foi feita no saguão do MEC. Especialmente a poesia concreta provocou um reboliço. Mas nós participávamos intensamente do *Jornal do Brasil*, desde 56 em particular. Eu estava na Europa. Só voltei em julho de 56. Mas o Augusto e o Haroldo já tinham estabelecido ligação com Mário Faustino, com o José Lino que também era do Rio. De 56, em diante, que a coisa pegou fogo

mesmo. Nossa colaboração foi até a ruptura quando houve o rompimento. O Mário Faustino saiu. O grupo do Rio se apossou do suplemento. Foi pressionando a gente. Até que criaram uma dissidência. O chamado Neoconcretismo. Queria defender mais a intuição. Se nós defendíamos a teoria do objeto, eles defendiam a teoria do não objeto.

José Ferreira Junior – Mas até mesmo em termos semióticos, o que de fato aconteceu com a programação dos jornais?

Décio Pignatari – Semioticamente falando, o que é que foi que aconteceu? Aconteceu que a diagramação passou a ser programação visual. Ou seja, ela passou a ser escritura. A própria diagramação passou a ser escritura. O jornal não era mais uma coisa inerte. Você começava a escrever e perceber que você criava uma nova forma de ideograma na diagramação. Era curioso porque usava muito o branco do papel. Tal como a poesia concreta que se você fosse fazer uma proporção entre o espaço em branco e o número de palavras. O espaço em branco era sempre muito maior. E juntando isso com a arte concreta, eles começaram por influência, juntando as duas coisas, a usar muito o espaço em branco e passou a ser ativo. O espaço em branco não era simplesmente passivo suporte. Ele passou a ser ativo. Ele passou a dialogar com a própria figura ou texto no qual ele estava metido. O jornal teve um sucesso enorme a preço de nada. Pela simples inovação. Foi uma inovação, foi uma sacada do Mário Faustino. Então o preço em si para transformar um jornal de classificados num jornal importante foi muito barato. Foi apenas o preço da inovação. Havia um órgão naquele tempo, chamava-se SUMOC [Superintendência da Moeda e do Crédito, autoridade monetária da fase anterior à criação do Banco Central do Brasil] que controlava as cotas de importação. Então, num dado momento, alguém levantou a questão de que o suplemento do *Jornal do Brasil*, assim como a Poesia Concreta, não teriam

sido possíveis sem uma certa portaria da SUMOC, número X, que aumentou a importação da cota de papel. Então até isso ele falou.

José Ferreira Junior – As críticas à poesia concreta continuaram?

Décio Pignatari – A partir dali, e mesmo posteriormente, a Poesia Concreta foi combatida nos departamentos de letras da área estatal. Até hoje é um tabu. Nos setores da universidade privada não existe esse preconceito. A grande repercussão da Poesia Concreta foi no *Jornal do Brasil*. As edições nossas dos livros eram “clandestinas”. Eram privadas, particulares. Fora do comércio. Você não tirava mais do que 300 exemplares. 500 no máximo. A *Noigandres* número 4 foram só 200. *Meu Poema Organismo* quando eu fiz foram apenas 100. Era assim porque você mesmo financiava. Mas o curioso é que o nível médio do ensino começou a aceitar muito. Então foi muito engraçado porque os livros didáticos do ensino médio começaram a adotar essas brincadeiras porque para a garotada não havia problema. Eles não tinham preconceito. Eles achavam até muito engraçado. Você ficar fazendo brincadeira na capa do livro, dentro do livro. Então o livro entrou numa fase lúdica. E aí curiosamente a influência da poesia concreta se deu em revistas independentes. Aí as revistas semanais começaram a adotar certas coisas diferentes na diagramação. E foram as capas de livros e depois de cadernos que começaram a fazer coisas e organização espacial dos elementos verbais e não verbais.

José Ferreira Junior – Depois do rompimento com a turma do Rio de Janeiro, em que publicação vocês divulgavam a poesia concreta?

Décio Pignatari – Conseguimos depois em São Paulo uma página num jornal antigo e decadente chamado *Correio Paulistano*. Um negócio de direita. Em todo caso, nós não tínhamos muita opção. Nós estávamos fora do ar. Eles ofereceram uma página semanal, depois quinzenal para que a gente colocasse as coisas. Nós chamamos

Alexandre Vollner para fazer a diagramação dessa página que ganhou o nome de Invenção. Então toda quinta-feira, nós íamos para a oficina do jornal compor. Então a poesia concreta ficava concreta mesmo porque você tinha que compor o chumbo, ver como é que era. Fazia assim, fazia assado. Tirava a prova. Você verificava. Corrigia. Durou um ano e meio. Depois que terminou a página, ela virou revista. A revista *Invenção* que durou cinco números. A revista *Invenção* é toda programada por mim. Eu programei inteirinha e fiz o desenho da capa. O desenho da capa, por sinal, que eu então num dado momento a gente tinha um carimbo que usava para a diagramação: a palavra Invenção. E a gente provava a tinta num papel chupão. E eu quando fui fazer a capa, eu olhei aquelas invenções todas sobrepostas, aquilo eu recortei e fiz a capa com base na prova do carimbo. E toda a tipografia também. Eu fiz bem simples. Tudo serifado, exceto a parte de clichês e matrizes especiais. Tudo o que era texto obedecia a um padrão de corpo de tipo, de tipo serifado. Garamond simples. Então esse foi um trabalho gráfico meu. Além disso, eu fiz umas capas. *Noigandres* número 1, eu desenhei. Número 3, que lançou a poesia concreta, eu também fiz o projeto. Nós trabalhávamos juntos, eu, Augusto, Haroldo. A capa eu é que fiz.

José Ferreira Junior – Além do *Jornal do Brasil*, havia outros exemplos de inovação?

Décio Pignatari – Foi nesse entretempo que surgiu em São Paulo a inovação que foi o *Jornal da Tarde* [vespertino do grupo empresarial que edita até hoje o jornal *O Estado de S. Paulo*]. Uma grande revolução. Eu estava indo para Brasília para lecionar e ajudar a montar a Escola de Comunicação [da Universidade de Brasília, UnB] que estava sendo programada pelo Pompeu de Sousa, jornalista do antigo *Diário Carioca*. Ele mesmo elogiava muito a grande inovação que foi o JT. Aí que as condições tecnológicas

tinham permitido. De um lado toda a influência construtiva da arte concreta nessas alturas já tinha mais de dez anos. A poesia concreta, sete ou oito anos.

A área publicitária no Brasil sempre foi muito dinâmica no sentido de você atualizar a tecnologia. Técnicas de impressão, tecnologias litográficas. Essas coisas. Já havia surgido a impressão em off-set. Os filmes todos. E havia surgido uma coisa nova para efeito de visualidade. Pela primeira vez você tinha de se cotejar com outra mídia que era a televisão. A televisão já era muito forte. A influência da televisão começou a alterar a diagramação dos jornais. O Brasil nunca teve uma caracterização jornalística muito boa, como é na Europa, como foi nos Estados Unidos. Com os matutinos, os vespertinos e edições extras e tal como na Inglaterra que eu acho que é até hoje. Nós não tivemos muito essa tradição. Nos tempos antigos, sim. Havia matutinos e vespertinos. Depois a coisa ficou meio mistura. O que existe são jornais mais populares onde o mundo verbal é bem reduzido. Os assuntos locais têm precedência. Muita ilustração e hoje muita cor também. Mas realmente o JT fez uma diagramação muito avançada. O que não quer dizer que não tenha sido feita antes. Alguma coisa nesse sentido. Na *Última Hora* [jornal carioca que circulou nos anos 1950, 1960 e alguns anos da década de 1970], tinha um argentino [Andrés Guevara]. Bem característica de jornal vespertino. Tinha havido coisas anteriores. Mas elas não tinham uma consciência construtiva como passou a ter depois o JB e o JT. Inovou na tipografia. Uma enorme liberdade no diálogo entre texto e imagem. Foi notável pela audácia e pela clareza de sua diagramação. Em geral isso existe. Um veículo responde a um outro veículo. Veículos dialogam entre si ou “trialogam”.

BIOGRAFIA DO AUTOR

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Pós-Doutorado em Literatura pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).