

O *design* gráfico na poesia concreta e a poesia concreta no *design* gráfico

The graphic design in concrete poetry and the concrete poetry in graphic design

Priscilla Guimarães Martins

poesia, design gráfico, concretismo

A arte concreta dispõe-se a instaurar nova ordem sobre as estruturas consideradas antiquadas ao mundo moderno, idealizando a construção de uma sociedade igualitária através de respostas lógicas aos problemas emergentes dos centros urbanos em desenvolvimento. Para tanto, dialoga nas artes plásticas, no *design*, na poesia e na publicidade com a produção industrial, buscando integrar arte e indústria ao assimilar elementos culturais dos *mass media* e tornar a arte acessível através da produção seriada.

A presente pesquisa consiste no estudo do movimento brasileiro de poesia concreta e das produções de *design* gráfico dos anos 50/60, a fim de estabelecer pontos de leitura e investigar suas influências e particularidades em face ao contexto sócio-cultural no qual estão inseridos.

poetry, graphic design, concretism

The concret art has to introduce new order on the structures considered obsolete to the modern world, idealizing the construction of an egalitarian society through logical answers to the emergent problems of urban centers in development. Thus, it dialogues in the fine arts, design, poetry and advertising with the industrial production, searching to integrate art and industry when assimilating cultural elements of mass media and make art accessible through the serial production.

This research is to study the Brazilian concrete poetry movement and the graphic design products of the 50/60's to establish points of reading and investigating their influence and particularities in face to the sociocultural context in which they are inserted.

1. Introdução

A presente pesquisa consiste no estudo do movimento brasileiro de poesia concreta e das produções de *design* gráfico dos anos 50/60, a fim de estabelecer pontos de leitura e investigar suas influências e particularidades em face ao contexto sócio-cultural no qual estão inseridos.

No cenário político, essa é uma época de otimismo econômico e de corrida pela industrialização do país, em especial durante o governo JK (1956-1961). Em contrapartida, as vanguardas artísticas internacionais, que desde o início do século passado tratavam de pensar novas interfaces para a arte e a indústria em movimentos como o futurismo, o dadaísmo e o construtivismo, constituíram as bases para o surgimento do concretismo no Brasil.

Após a primeira *Bienal* de São Paulo, em 1951, que premiou a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill, a arte concreta ganhou grande repercussão no circuito artístico brasileiro e foi amplamente discutida e difundida no eixo Rio de Janeiro/São Paulo pelos grupos *Frente* e *Ruptura*, liderados por Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, respectivamente.

Estavam ligados ao *Ruptura* os poetas do grupo *Noigandres*: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, pioneiros da poesia concreta, e dois dos futuros principais nomes do *design* gráfico brasileiro: Geraldo de Barros e Alexandre Wöllner, que em 1958 fundaram juntamente com Rubens Martins e Walter Macedo, o primeiro escritório de *design* do país, o *FormInform*.

Nota-se, portanto, que a institucionalização do *design* como profissão no Brasil acontece simultaneamente à difusão dos postulados da arte concreta. Em 1951 é criado o *Instituto de Arte Contemporânea do MASP*, pioneiro na oferta de disciplinas de *design* no Brasil, e em 1963, surge a *Escola Superior de Desenho Industrial*, no Rio de Janeiro.

A poesia concreta deu novo sentido à leitura poética, explorando todas as potencialidades da palavra em suas instâncias verbal, sonora e visual (verbivocovisual), conferindo-a à categoria de

imagem, capaz de comunicar-se de forma verbal e não-verbal simultaneamente, e de “gerar, na expressão de Max Bense, estados estéticos” (CAMARA, Rogério: 2000). Para isso, a poesia fez uso das cores, da tipografia, dos espaços em branco da página, do suporte gráfico e de inúmeros jogos de palavras (caracterizados por aliterações, assonâncias e pela ausência de conectivos lingüísticos) como elementos visuais significantes. Com essa nova articulação sobre o espaço gráfico, rompeu com a estrutura imóvel do verso e da linguagem linear/discursiva.

Trazendo essas considerações para o campo do *design*, podemos citar os logotipos, partes integrantes de sistemas de identidade visual corporativa, que devem comunicar de maneira sintética e eficiente e atender a todas as especificações de reprodução gráfica nos mais variados tipos de suportes. Também são pensados dessa maneira alguns *slogans*, cartazes e títulos editoriais.

O *design* gráfico no país estava, então, sintonizado com os ideais do funcionalismo internacional disseminados principalmente pela Escola de Ulm, que pregava a economia de recursos para a transmissão de informação de maneira mais rápida e eficiente, dispondo das possibilidades visuais (tipo)gráficas de maneira racional e programada.

Neste trabalho foi realizado um mapeamento dessas produções e algumas análises de suas correlações, desde os referenciais teóricos do construtivismo e do funcionalismo internacionais até a prática de composição e seus produtos, que, em determinados momentos, resultam do trabalho conjunto entre poeta e *designer* - como na conhecida parceria entre Décio Pignatari e Alexandre Wöllner, na produção de algumas peças gráficas publicitárias.

Foram analisadas dentro da produção poética, as obras das fases pré-concreta (poesia espacializada) e concreta do grupo *Noigandres*, e, no campo do *design*, as produções institucionais como logotipos, sistemas de identidade visual e peças gráficas publicitárias desenvolvidas por Alexandre Wöllner, Rubens Martins e Aloísio Magalhães.

A princípio, foram estudados textos e manifestos dos movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX, a fim de compreender os referenciais teóricos que prepararam terreno para a arte concreta: cubismo, futurismo, dadaísmo, *De Stijl*, construtivismo e teoria *Gestalt*. E, na etapa seguinte, foram discutidos os manifestos dos movimentos concreto e neoconcreto dos grupos *Ruptura* e *Frente*, respectivamente, dentre outros textos de teóricos desses movimentos.

As análises realizadas não pretendem qualificar sintaticamente a poesia, nem formalmente as produções de *design*, mas desenvolver um exercício de observação, de maneira mais fenomenológica do que acadêmica, visando investigar semelhanças e particularidades através das associações que emergem do confronto visual gerado por justaposições de imagens, buscando resgatar as referências do período histórico/cultural em questão e seus desdobramentos que ainda ecoam nas linguagens verbais/visuais de trabalhos poéticos/gráficos contemporâneos.

2. A palavra em cartaz

Ao desenvolver uma metodologia própria de construção do poema, que deveria tanto comunicar sua estrutura quanto ser comunicado por ela, e ao preocupar-se com a difusão desta produção em escala industrial (poesia-cartaz) em tantos suportes quanto possíveis, a composição de uma poesia concreta aproxima-se da construção de um objeto de *design*, produto de um projeto que visa atender a funções específicas e comunicar-se através de seus valores estéticos. Assim, a poesia concreta e o *design* gráfico aproximam-se no ato projetual de busca pela síntese a elementos mínimos que facilitem a veiculação e o entendimento do máximo de informações relevantes a respeito de um determinado conceito.

Os poetas concretos, *designers* da linguagem – segundo Pignatari em referência a esta nova profissão que, então, emergia da era industrial e que resumia em si as atribuições comuns também à nova poesia que se configurava – lançaram mão de uma série de recursos (tipo)gráficos em suas composições poéticas. Os *designers*, por sua vez, incorporaram elementos sintáticos e semânticos da poesia concreta em seus projetos de identidade visual e de anúncios publicitários.

As principais características observadas nas obras poéticas e gráficas analisadas foram organizadas em três blocos principais e são as seguintes:

Materialidade do texto

A partir do advento da imprensa no século XV, com a utilização de tipos móveis e da prensa tipográfica pelo alemão Gutenberg, o texto adquiriu fisicalidade. O desenho de famílias tipográficas

é uma das atribuições do *designer*, e, na poesia concreta, a sutileza do desenho dos tipos assume um papel significativo e signifiante, funcionando tanto quanto o suporte gráfico como um agente estrutural ativo de escrita e leitura. Através da tipografia os poetas concretos ampliam o conceito dos caligramas, cujos primeiros registros datam do século III a.C., em que a imagem do texto devia ser apreendida antes de sua leitura, prenunciando figurativamente o tema do poema. Na poesia concreta, mais do que um tema, os poemas informam suas estruturas.

Ao desenhar logotipos para identidades visuais corporativas, os *designers* pensam o texto dessa maneira e buscam através do uso fisiognômico da palavra, sugerir idéias, movimentos, ou formas figurativas ou abstratas, acerca de uma determinada instituição ou conceito. Na poesia concreta, contudo, quando isto ocorre, o predomínio dessas sugestões se dá através de formas menos figurativas e mais abstratas, até por não interferir diretamente no desenho das tipografias, como ocorre nos logotipos, mas por propor jogos associativos através de uma sintaxe relacional fragmentada.

As cores são outra ferramenta imprescindível tanto no *design* gráfico quanto na poesia concreta. Os postulados do concretismo, influenciados especialmente pelo movimento *De Stijl* de Mondrian e Van Doesburg e pela teoria *Gestalt*, que analisa os fenômenos da percepção visual através dos contrastes entre forma e contra-forma (fundo), propõem uma economia cromática que potencializa em si a prismagem de todas as outras cores. Na poesia concreta, em especial durante a fase inicial da poesia espacializada, como na série *Poetamenos* de Augusto de Campos, verifica-se o uso das cores primárias e secundárias, empregadas de forma a agirem pelo contraste de suas complementares, atribuindo à poesia roteiros de leitura e diálogos de timbres. Mais tarde, na produção concreta propriamente dita, a poesia será apresentada na monocromia preto/branco, reforçando a idéia de síntese contida em ambas: no branco, a junção de todas as cores e no preto, a ausência delas. No *design*, as cores são elementos determinantes de significação e pregnância de um sistema de identidade visual, e, em alguns casos, chegam a ser patenteadas como patrimônio institucional. Nas peças gráficas analisadas, a economia cromática também é predominante, sob a justificativa de que uma marca deve ser reproduzida de maneira fidedigna nos mais variados tipos de suportes gráficos.

O uso de diferentes pesos tipográficos também representa outro aspecto da materialidade do texto explorada por poetas concretos e *designers*. Desde a poesia experimental dadaísta, as variações dos tipos redondos em itálicos e negritos assumem diferentes significados: o itálico como idéia de velocidade e movimento e o negrito como ênfase à estabilidade ao peso dos tons graves.

Rigor geométrico

A proposta fundamental do movimento artístico concreto é reorganizar o caos da sociedade moderna. Daí a necessidade de determinar funções objetivas a cada objeto ou às partes dele. Para tanto, cada unidade é pensada matematicamente e distribuída em módulos fixos que regulam o fluxo de informação e garantem sua estabilidade na composição.

Nota-se na poesia o uso de malhas construtivas (*grids*), assim como nos projetos gráficos analisados, através da composição tipográfica modulada e fragmentada em sílabas ou em letras justapostas em repetições e rebatimentos de caracteres marcados por alinhamentos em módulos e eixos fixos verticais, horizontais ou diagonais.

Outra característica observada foi o predomínio absoluto de tipos não-serifados, marcadamente modernos e inorgânicos, enfatizando a racionalização das formas. Na poesia é especialmente utilizada a família tipográfica *Futura*, desenhada por Paul Renner, que possibilita a exploração das semelhanças entre formas geométricas/tipográficas em jogos fisiognômicos de palavras: as letras O e A em caixa-baixa (minúsculas) da *Futura* são compostas por círculos perfeitos. Nas aplicações de marcas analisadas também predominam os tipos *sans-serif*, porém em famílias variadas e modificadas ou, muitas vezes, desenvolvidas especificamente para o logotipo em questão, tomando partido das informações que o sistema de assinatura institucional visa transmitir, conferindo-lhe identidade própria.

Limpeza gráfica

Assim como o texto ganhou materialidade com a tipografia, o mesmo aconteceu com os espaços em branco da página, os espaços intervocabulares e os espaços que ladeiam o texto (entrelinhas, recuos de parágrafo, margens, etc.).

A limpeza gráfica e o considerável respiro dos espaços em branco são observados tanto na poesia quanto no *design*, neste, inclusive, é usual determinar a área de proteção de uma marca,

de forma que nenhum outro elemento gráfico possa interferir em sua legibilidade ou comprometer o seu destaque, quando da justaposição com outras marcas. Na poesia concreta, o branco é um agente conteudístico que regula o fluxo do poema cinético reconfigurando-o em micro-poemas, atribuindo tempos e percursos de leitura distintos, assim como a dramaticidade e a plasticidade desses vazios que preenchem.

Todas as características observadas e descritas acima derivam de pressupostos funcionalistas e visam estimular a leitura/visão rápida e ativa do texto, funcionando como um convite a requintados jogos verbais/visuais que levam a um processo de reflexão sobre a própria linguagem. Nesse sentido, o leitor/observador se integra à obra ao recodificar suas informações e lhe conferir significados particulares e roteiros próprios de leitura.

A seguir, serão apresentadas algumas das obras selecionadas para análise, sempre justapondo uma poesia e uma peça de *design* para ilustrar as semelhanças formais descritas anteriormente:

Figura 1: *Paparazzi*, Alexandre Wöllner, 2004.



Figura 2: *Pluvial*, Augusto de Campos, 1959.

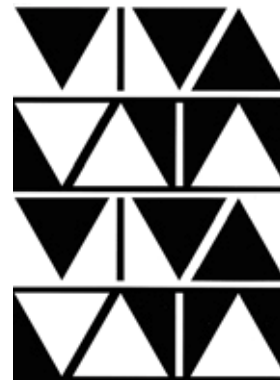


As composições geralmente empregam uma malha construtiva como base para a distribuição espacial dos caracteres em repetições e rebatimentos, marcados pelo alinhamento em módulos de eixos verticais, horizontais e diagonais. A fragmentação tipográfica e o uso fisiognômico dos tipos sugerem formas e ritmos, como na idéia de “cai em pé e corre deitado” no poema *Pluvial*.

Figura 3: *Casa Almeida e Irmãos*, Rubens Martins, sem data.



Figura 4: *Viva vaia*, Augusto de Campos, 1972.



A tipografia e o espaço gráfico, assim como os espaços em branco, são utilizados como agentes estruturais das composições. A sintaxe fragmentada sugere movimentos e roteiros de leitura, através de jogos entre forma e contra-forma (positivo/negativo), sintetizados por formas geométricas básicas e aplicações monocromáticas. O conceito de projeto, comum ao *design* e à poesia em sua composição matemática, se evidencia tanto nas estruturas que se constroem gradativamente quanto no processo de leitura.

Figura 5: *Prefasa Engenharia*, Alexandre Wöllner, 1976.



Figura 7: *Terra*, Décio Pignatari, 1956.

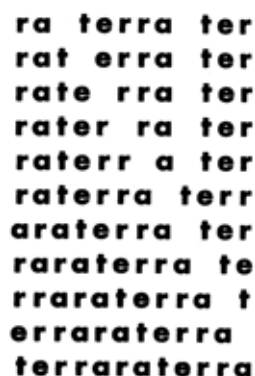


Figura 6: Anúncio *Disenfórmio*, Décio Pignatari e Rubens Martins, 1960.



Neomicina
Antibiótico de pequena absorção e de potente ação em contato com diferentes partes da infecção intestinal.
Falissulfatiazol
Droga de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora parasitária.
Sulfadiazina
Compara a inapetência atingida no fôco de origem das infecções intestinais, bem como as facetas distantes localizadas profundamente na mucosa intestinal.
Psaltina
Hidrato de carbonato colóide de frutas cítricas de efeito antídico (diminui a absorção de toxinas) e sintomático (usa como coadjuvante).
Humatropina
Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

Disenfórmio pediátrico
Neomicina 25 mg, Falissulfatiazol 125 mg, Sulfadiazina 120 mg, Psaltina 20 mg, Humatropina 0,3 mg. Volume para 0 cm³.

Disenfórmio comprimidos
Neomicina 50 mg, Falissulfatiazol 250 mg, Sulfadiazina 250 mg, Psaltina 30 mg, Humatropina 0,3 mg.

Prociex
Instituto Farmacológico de Produtos Químicos Xavier José Gomes Xavier & Cia. Ltda.

No logotipo *Prefasa*, o desenho tipográfico se revela gradativamente, através de seqüências de linhas e semicírculos, construindo na última linha o nome completo da marca. No anúncio *Disenfórmio*, o jogo tipográfico reconstrói o nome do anunciante enquanto desconstrói a expressão “problemas intestinais”, mal combatido pelo medicamento. Já no poema *Terra*, a intervenção ocorre na sintaxe das letras da palavra-título, criando uma diagonal vazia que regula a disposição dos caracteres até formar uma frase com sentido completo na última linha (*terra ara terra*) e sugerindo, através dos vazios, o movimento próprio da aragem.

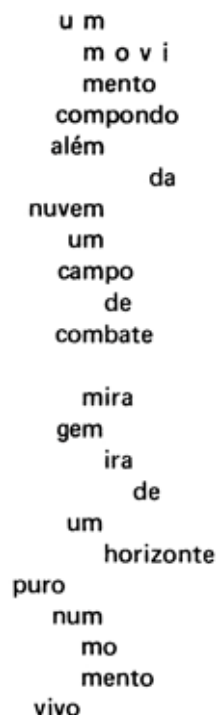
Figura 8: *São Luiz Nestlé*, Alexandre Wöllner, 1972.



Figura 10: *Doçúcar*, Aloísio Magalhães, 1960.



Figura 9: *Um movimento*, Décio Pignatari, 1956.



No logotipo *São Luiz Exta* um eixo determina o rebatimento das formas. O texto é apreendido como imagem. Na aplicação em automóvel do logotipo *Doçucar*, a palavra-título da marca se decompõe em um jogo simultaneamente gráfico e sonoro. Na poesia *Um movimento*, a sintaxe fragmentada se organiza a partir de um eixo central que define também as repetições fonéticas (verbivocovisual).

3. Conclusão

No Brasil dos anos 50, o desenvolvimento das artes de linhagem construtiva e a institucionalização do *design* como profissão estiveram intimamente ligados pelo fato de seus agentes transitarem em ambos os campos. Portanto, suas manifestações dialogaram em torno de ideais comuns e suas produções convergiram, possibilitando o entendimento a partir de uma análise comparativa, desenvolvida neste trabalho.

A partir de uma leitura imagética sensível e do confronto de duas ou mais referências visuais, buscou-se reinserir os objetos analisados e, a princípio, de naturezas artísticas diversas, em um contexto comum que valida sua importância histórica, remonta um período de grande efervescência cultural e lança um olhar sobre os desdobramentos que essas manifestações continuam exercendo nas linguagens visuais contemporâneas.

Os objetos estudados aqui iniciaram ao seu tempo uma discussão acerca do fenômeno da fragmentação do discurso e das estruturas lineares de comunicação, abrindo espaço para a compreensão do universo dos meios digitais, exaltados por seu potencial não-linear, mas nos quais a linearidade ainda impera e, inclusive, preserva em seu vocabulário descritivo as nomenclaturas tradicionais de meios analógicos, especialmente as derivadas do milenar código. Porém, nos meios digitais, já se pratica efetivamente a não-linearidade informacional, como nos bancos de dados que são rearranjados conforme as necessidades do usuário tantas vezes quanto forem acessados, produzindo incontáveis roteiros de leitura e navegação.

Essas novas tecnologias exigem do profissional de *design* constante especialização, demandando novas soluções de *interfaces*, combinando constantemente as mais variadas formas de linguagem e os suportes nas quais elas se apresentam, reforçando o conceito de *design* enquanto metodologia de produção de imagens e de comunicação.

4. Agradecimento

Este trabalho foi desenvolvido em pesquisa de Iniciação Científica orientada pelo professor Rogério José Câmara, junto ao grupo de pesquisa PLACE – Plano Conjunto de Espacialidades. O projeto contou ainda com o apoio financeiro do programa PIBIC – Ufes / Petrobrás.

5. Referências

- AMARAL, Aracy A. (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950/1962*. Rio de Janeiro, São Paulo: Pinacoteca, 1977.
- CÂMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro, RJ: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, de Augusto, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Prétextos para poesia*, in Caderno Ouro Rio Arte. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1985.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.
- MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- MUNARI, Bruno. *Artista e designer*. Vila da Feira, Portugal: Editorial Presença, 1984.
- WÖLLNER, Alexandre. *Pioneiros da comunicação visual*, in ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, SP: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

6. Sobre o autor

Priscilla Guimarães Martins, graduanda, Universidade Federal do Espírito Santo.

Estudante do curso de Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual e bolsista de Iniciação Científica durante 3 anos. Em 2008 ganhou o prêmio de “Melhor Pesquisa nas Áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes” na *XVIII Jornada de Iniciação Científica da Ufes*.

priscillamartins@oi.com.br