

*Guillaume Apollinaire, Il pleut, Paris:1914
Este poema visual é um dos exemplos mais celebrados
desta forma de comunicação. Confirmam-se neste
trabalho os pressupostos operacionais para a sua
'leitura': o poema terá de ser lido e visto para produzir
sentido.[reproduzido de Stefan Themerson,
Idéogrammes lyriques, in Herbert Spencer (org.), The
liberated page, Lund Humphries Publishers,
London:1990, p.82]*

Poesia Visual

Jorge Bacelar

Universidade da Beira Interior

2001

POESIA VISUAL

A poesia visual resulta da intersecção entre a poesia e a experimentação visual. Sendo a tipografia um meio *visual* por excelência é, no entanto, pela subordinação à fonética silábica ou alfabética, que o seu uso se universaliza e impõe. Contudo, a dimensão visual da tipografia nunca se desvaneceu por completo, apesar de subalternizada ao texto (ou à *ideia* que o uso atribui ao texto). Convém ter em conta que a escrita alfabética é relativamente recente, e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Percorrendo a história das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.

A poesia visual, podendo ser considerada resultante, como foi dito, duma intersecção entre a poesia e a experimentação visual, pode igualmente ser vista como o resultado duma sobreposição entre a escrita e o desenho, uma vez que toda a escrita tem origem no desenho (a escrita poderá ser entendida como um desenho de palavras). Porque é possível pensar simplesmente em imagens, tal como se pode pensar simplesmente em palavras. Portanto, se a escrita e o desenho são meios de comunicação mental, será na mente onde a poesia e o traço primeiro se encontrarão.

Mas se escrita, desenho, pintura e tipografia já têm sido objecto de referencia e categorização, falta fazer uma caracterização de *poesia*. O que será, então, a poesia? Socorro-me da resposta de Alberto Pimenta:

*“(...) Eu, apesar de não saber também o que essa palavra significa, não faço a pergunta. Não, porque saber o significado não me resolve nenhuma questão. O significado é paragem no tempo, e a questão é justamente o movimento. Porque poesia durante muito tempo parece que foi sonoridade, ritmo sonoro obtido com palavras; só muito mais tarde se tornou sobretudo escrita e, depois disso ainda, imagem criada a partir de palavras escritas: ritmo visual. Esta evolução dá naturalmente que pensar. (...)”*¹

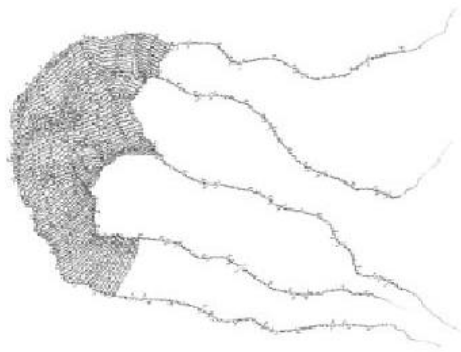
¹ - Alberto Pimenta, *Acerca da poética ainda possível*, in *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*, Fernando Aguiar; Silvestre Pestana (orgs.), Ulmeiro, Lisboa:1985, p.31

A escrita, ao libertar-se gradualmente da função inicial de puro registo de coisas ou factos, descobre e desenvolve uma dimensão artística, dispersando-se pelas mais diversas formas de representação. Ultrapassando, portanto, o seu estádio utilitário, a escrita tornou-se uma forma de arte e, como tal, acompanhou e contribuiu para a evolução das sociedades em que surgiu e actuou, reflectindo a sua concepção do mundo: os seus gostos, modos de pensar, de comunicar e, sobretudo, da sua capacidade de inventar.

Ikon e logos

1 - Johanna Drucker, *Figuring the Word: essays on books, writing and visual poetics*, Granary Books, New York:1998, p.57

2 - *Idem*, p.59



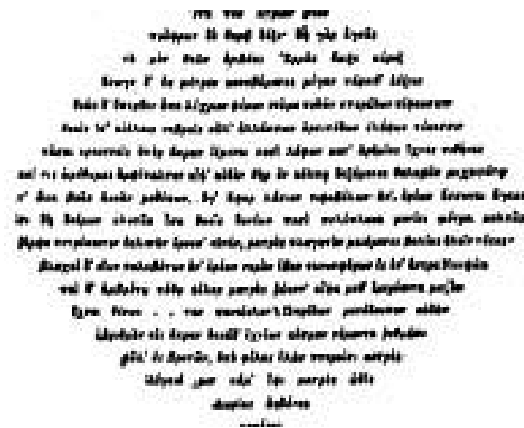
Ana Haterly, *Escuta o conto profano*, tinta da china s/ papel, 1998. [Catálogo da exposição Hand Made, obra recente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa:2000]. *Exemplo da fusão do ikon e do logos, bem como do carácter 'somático' que a escrita demonstra, e que pode ser integrado com sucesso na experimentação visual.*

A escrita propaga-se ao longo de um largo espectro, desde o traço gestual mais elementar até ao signo normalizado e estandardizado. Toda a escrita tem a possibilidade de ser vista e lida, de se apresentar como matéria e funcionar como signo de algo ausente. Pode ser estruturada e modelada, ou simplesmente acumulada, de acordo com as convenções e o uso. Pode ser encontrada, apropriada, manipulada e apagada. Como forma de expressão individual, a escrita é um signo “*somaticamente inflectido*”,¹ uma produção da pulsão corporal que procura uma identificação com a imagem por si produzida.² Como sistema cultural e social, a escrita participa no jogo semiótico de produção de significados, enquadrada pelas regras e constrangimentos dos sistemas de linguagem. A riqueza da linguagem escrita provém destas características multifacetadas, das quais emergem, como consequência, muitas contradições e resistências, que se constituem como sementes para novas possibilidades no seu território.

É a partir do momento em que se torna possível estabelecer uma relação sobreponível entre o *ikon* e o *logos*, que se pode desenhar uma cronologia para o poema visual, que faz remontar a sua origem à mais longínqua antiguidade. Assim, se já foi estabelecido por alguns historiadores que os poemas visuais surgem a partir do princípio do século XX com os futuristas – com as suas ‘palavras em liberdade’ e a sua ‘revolução tipográfica’ – a que se seguem todas as experiências dos dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto, teremos de sustentar essa cronologia em séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, mandalas, além de todos os outros textos e objectos identificáveis como ‘poéticos’.

O carácter místico da escrita é assumido com grande rigor no Oriente, particularmente na China e no Japão, onde o poeta-pintor-calígrafo é uma entidade cultural paradigmática. Mas também na Índia, no Tibete e noutros países do extremo oriente a escrita é, ou foi, uma prática mística e esotérica. Passando para o Médio Oriente e Norte de África, continuaremos a encontrar ao longo dos tempos um vasto panorama de textos figurados e poemas-objectos com implicações culturais similares.

“Como um paradigma da complexidade da leitura que os poemas-visuais exigem, depois imitada e renovada ao longo dos séculos, considere-se o célebre poema conhecido como O ovo, atribuído a Símias de Rodes (século III a. C.), aqui reproduzido em versão tipográfica



Um dos mais antigos poemas-figurados ocidentais que se conhecem, esse texto foi composto segundo as regras da escrita bústrofédica, em que a disposição das linhas imita os sulcos que o arado (puxado por bois) deixa nos campos (bústrofedon, em grego). A leitura deve fazer-se alternadamente pela seguinte ordem: o 1º verso é a primeira linha; o 2º a última linha; o 3º a segunda linha; o 4º a antepenúltima, e assim sucessivamente, até se atingir o fim do poema na décima linha. Exteriormente, a composição, que alude à forma de um ovo, é constituída por dois triângulos, cujos vértices se opõem, sugerindo a forma de um losango, figuras geométricas carregadas de simbolismo esotérico, depois largamente imitadas ou, se quisermos, glosadas, por muitos poetas-visuais ao longo dos séculos.¹

1 - Ana Haterly, *A escrita como arte de (re)conhecer* in Luís M. Araújo (org.), *A Escrita das Escritas*, Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa:2000, pp.169-70

Desde o Império Romano, passando pelo período Carolíngio, ao longo da Idade Média, até aos séculos XVII e XVIII, continuam a surgir os textos-imagens, em que a composição na página, isto é, a disposição de palavras, letras e outros signos, concorre para a formação duma pluralidade de significados e, naturalmente, de leituras.

1 - Augusto de Campos, no ensaio 'Ponto - Perspectiva - Poesia Concreta' (1956), acentua a importância de 'Un Coup de Dés': "esse grande poema tipográfico e cosmogónico, significa mais, sozinho, do que toda a barulheira vanguardista que se fez alguns anos mais tarde. (...) o primeiro corolário do processo de Mallarmé assenta na necessidade de uma tipografia funcional que reflecta com eficiência as metamorfoses ou os fluxos e refluxos do pensamento (...) pelo uso de tipos diferentes (...)" cfr. Mary Ellen Solt, *Typography and the visual concrete poem*, Visible Language, vol. 6 nº 2, 1972, p.112.

2 - O movimento do texto em direcção à acção é fulcral nas propostas estéticas do futurismo. É de salientar a asserção de Marinetti que a arte moderna deveria assimilar uma concepção tecnologicamente avançada de linguagem: não apenas limitada às palavras ou frases, mas capaz de transcender essas e quaisquer outras fronteiras, incluindo as espaciais, temporais ou linguísticas. Com essa finalidade é proposta uma nova concepção de linguagem, assente na noção de *parole in libertà*. Estas palavras-livres rejeitam a sintaxe e a gramática tradicionais em favor de um discurso orientado para a velocidade e simultaneidade. O futurismo pugnava pelo domínio do homem sobre a natureza, através da simbiose do poder e precisão das máquinas com a imaginação humana. "A imaginação do poeta deverá entrelaçar sem fios coisas distantes, apenas através das palavras em liberdade". Outra expressão de Marinetti, *l'immaginazione senza fili*, é igualmente relevante para a estética futurista, pois manifesta tanto o desejo de liberdade dos constrangimentos materiais, como a vontade de fusão com as tecnologias que criam e controlam a organização social num mundo irreversivelmente mecanizado.

3 - cfr. Johanna Drucker, *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923*, University of Chicago Press, Chicago, London:1994, p.223

Passando ao século XIX continuaremos a encontrar a reformulação da relação entre texto e imagem através de experiências que culminariam na aparição de 'Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard',¹ de Mallarmé, cuja primeira edição data de 1879, e que influenciaria decisivamente Gomer e o grupo Noigandres, que o saudou como seu precursor. No 'Plano Piloto para Poesia Concreta' o grupo Noigandres assume como seu primeiro 'salto qualitativo' as 'subdivisões prismáticas da Ideia', por ele preconizadas, usando o espaço em branco e os recursos da tipografia como elementos substantivos da composição.

Os trabalhos de Stéphane Mallarmé influenciaram a actividade poética dos inícios do século XX, impulsionando a experimentação gráfica, entre escritores e artistas plásticos, numa época em que a tipografia comercial e a imprensa de massas eram absorvidas pelo Futurismo, Dada e pelas colagens Cubistas. Poetas que nunca tinham trabalhado com imagens, ficavam entusiasmados com as possibilidades oferecidas pela experimentação moderna, para expandir o potencial poético da escrita, pela organização das formas, espaços e distribuição da linguagem escrita de acordo com um esquema que entrelaçaria forma e significado em novas e inauditas direcções.

Possivelmente o mais conhecido de todos os chamamentos às armas nesta revolução, é o trabalho do futurista Italiano Filippo Tomaso Marinetti, que com os seus textos-visuais 'Parole in libertà' e 'l'immaginazione senza fili', entre outros, inaugurou uma era de interacções entre as artes visuais e literárias.²

Desde 'Un coup de dés...', de Mallarmé até cerca de 1923, um pouco por toda a Europa, nomeadamente em França, Itália e Rússia, existiram movimentos de experimentação radical no campo da tipografia e da poesia. Tendo em conta o seu carácter instrumental, o objectivo não consistiria na experimentação dos limites e possibilidades da tipografia *per se*, mas sim na busca de novos horizontes para a linguagem (e mensagem) poética.

1923 marca o fim desta explosão experimental com a 'morte' de Dada na produção de Tristan Tzara, 'Coração movido a gás', em Paris.³ O período de graça da arte de vanguarda na Rússia estava a terminar, começando a surgir no horizonte as sombras normalizadoras do realismo socialista, sublinhadas com o premonitório suicídio de Maiakovsky. Simultaneamente, os pioneiros do experimentalismo tipográfico, nomeadamente El Lissitzsky, começavam a explorar outros campos promissores para a expressão visual, como a fotografia e o cinema, testando as possibilidades de abordagens estéticas radicais como contributo para a construção de uma nova sociedade. Em Itália, as *Palavras em Liberdade*, embora mantendo ainda uma certa expressividade

1 - Mesmo a produção pictórica associada ao Surrealismo, com nomes sonantes como Magritte, Dalí, Delvaux, Ernst, etc., está nitidamente marcada por uma preocupação 'literária', constituindo-se as telas como aberturas para os universos oníricos dos seus autores, relatando os seus delírios com precisão fotográfica.



René Magritte, O modelo encarnado, 1937
[rep. Jacques Meuris, *Magritte*, Benedikt Taschen, Köln:1993, p.35]

gráfica, começavam a perder as asas, ganhando rigidez, em paralelo com a burocracia do regime de Mussolini. O trabalho de Fortunato Depero, ícone de um Futurismo tardio e maduro, constitui-se como exemplo. De volta a Paris, o futurismo e o dadaísmo, começavam a ser associados à guerra recém-terminada e, deixando de ser novidade, iam gradualmente perdendo adeptos e interesse.

O Manifesto do Surrealismo, de André Breton, marca o fim dum capítulo rico em experiências visuais na tipografia, impondo, tal como Lissitzky com a fotografia, uma deslocação do objecto de interesse. Esse campo passaria a ser a literatura.¹ Durante as duas décadas seguintes, os resultados da experimentação tipográfica viriam a ser absorvidos pela publicidade e aplicações comerciais. Pode-se reduzir a nada a experimentação tipográfica durante o período em que o Surrealismo dominou a produção artística de vanguarda na Europa. Cortando o cordão umbilical que ligava, na sua génese, o movimento surrealista às técnicas casuais de Dada, André Breton e os seus seguidores inibiram a conspicuidade das formas visuais das páginas impressas, retomando a severidade editorial dos livros de texto. Linhas de texto diagonais, variações de corpos e tipos, os 'adereços' tipográficos sortidos, em suma, todos os focos de tensão visual, foram abolidos. As imagens regressaram às suas cercaduras, passando a ter uma presença discreta, cuidadosamente embutidas nas colunas de texto. O conteúdo passou a constituir o único fulcro do programa surrealista, relegando-se a forma ou qualquer tentativa de experimentação visual para uma dimensão subalterna ou mesmo nula.

O experimentalismo – neste caso, tipográfico – se bem que frequentemente associado à ideia de *vanguarda*, tem uma função bem delineada: motivado por razões diversas, que podem radicar tanto na necessidade de melhorar procedimentos que se revelam deficientes, como na procura do diferente, a qualquer preço, transgredindo, rompendo com o uso. Essa função consiste na procura e na construção do novo. *Poiésis*.

O próprio étimo de *poesia* coincide com esta afirmação. É a poesia que edifica novos universos, novas realidades, pela recombinação criativa de signos pré-existentes, atribuindo-lhes novos sentidos, como pela criação de outras formas, subvertendo a tradicional relação *poeta* (autor) - *leitor*.

É neste domínio da criatividade que tem lugar de eleição a celebração do novo. O trivial, permanentemente posto em questão, recusado, subvertido, é aqui reconstituído nos seus componentes, em configurações originais e surpreendentes. A poesia visual constitui-se como um dos andaimes dessa poiésis.

“A Poética, essa, instaura-se no campo da probabilidade, ou seja, da riqueza semântica da informação, manifesta-se pela novidade, confunde-se com a capacidade de dizer o que nunca foi dito antes e por isso tem as características do real absoluto: autogénico e inaugural.

O dizer do poético é o dizer do tudo.

O ver do poético é o ver total.

Pensar por isso em Poesia Visual é pensar na utopia do presente: a materialização, em códigos visuais comunicáveis, daquilo que é improvável e invisível: a comunicação.

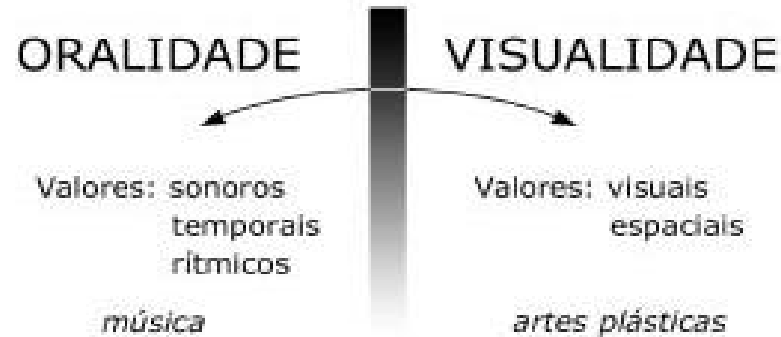
Mas, tornar visível o invisível e tornar possível o impossível, sempre foi essa a tarefa dos poetas.”¹

Esta declaração, em tons de manifesto, de E. M. Melo e Castro remete para a ideia de demiurgia que, pelo menos desde o Renascimento, se associa às artes e aos seus criadores. Escritores, pintores, músicos, poetas, arquitectos, escultores e, mais recen-temente, cineastas, a todos incumbe a tarefa de edificar mundos.

É, portanto, nesta perspectiva demiúrgica que se poderá entender esta incursão da poesia visual nos domínios da tipografia e da letra. Pela recombinação dos signos visuais e pela transgressão das suas gramáticas, o poema visual proporciona novos horizontes a quem procura melhorar ou construir sistemas de escrita, leitura e recepção. E será igualmente neste ponto que considero encerrada esta incursão pelas tentativas de definir o que é a poesia: desde o ‘*não sei*’ de Alberto Pimenta, à função instrumental que lhe pretendo atribuir.

Na prática da poesia visual há ter em consideração o relacionamento interdisciplinar com as outras formas de articulação da palavra e da imagem. Melo e Castro refere uma “*rede inter-semiótica* [entre a produção verbal e não-verbal], *como se de uma intrincada rede de traduções e equivalências se tratasse.*”

Um esquema sintetiza esta ideia:



“O quadrante esquerdo sendo o da oralidade, conterá os valores sonoros, temporais, rítmicos que tenderão para a música. O quadrante direito, sendo o da visualidade, conterá os valores visuais e espaciais que tenderão para as artes plásticas (no sistema novecentista de classificação das belas-artes, ainda vulgarmente usado). A poesia visual corresponderá, portanto, a um investimento dos sinais de que se formam os poemas (letras, palavras, imagens) no quadrante direito, ou seja, em valores espaciais e visuais, em detrimento dos valores sonoros e temporais que predominam na poesia não-visual.

No entanto, esta esquematização se tem valor pedagógico, é reducionista, já que a poesia visual não abdica dos valores temporais e sonoros, tal como a poesia convencionalmente escrita, que se joga no quadrante da oralidade, não abdica, também, dos valores visuais e espaciais e muitas vezes para eles apela, na sua função imagística.”¹

¹ - E. M. Melo e Castro, *Poética dos meios e arte high-tech*, Ed. Vega, Lisboa:1988, p.14

A poesia visual assenta numa prática experimental. Prática essa que à primeira vista transmite um aspecto efémero, volátil, inconsistente, num interminável jogo de tentativa e erro. Contudo, a observação das práticas experimentais nas artes e, neste caso particular, na poesia visual, apresenta-nos um aspecto de continuidade que se renova através de roturas com o passado, mas também por permanentes re-leituras desse mesmo passado, em

“(...) aproximações de tipo intertextual. Pode falar-se num dinamismo dialéctico de negação e apropriação que se projecta no futuro em sínteses transgressivas e antecipadoras.”¹

Este experimentalismo está, portanto, no seu território de eleição quando se fala de artes. Na tipografia, há que observar atenta-mente a produção experimental das vanguardas, avaliar crítica e pragmaticamente o seu potencial comunicativo e, a partir daí, adaptar e aplicar o *novo* no objecto projectado. Ou seja, apropriar-se da experimentação vanguardista imprimindo-lhe um cunho utilitário, pragmático. O *fútil* da arte dá assim origem ao *útil* do design. O *fútil* revela-se *útil*, em suma...

Da poesia visual à poesia concreta

Apesar de ser um movimento surgido já numa fase tardia da modernidade (sinalizando de algum modo a chegada da pós-modernidade), a poesia visual assenta numa prática antiga – eventualmente tão antiga como a própria escrita – de procurar veicular vários sentidos através dum único texto, seja através da disposição gráfica, da manipulação fonética ou ainda da própria escrita e dos sentidos que esta possa insinuar.

Ao longo deste texto, tentarei primeiro fazer uma avaliação da presença e das marcas deixadas pela poesia visual no modernismo europeu e, mais detalhadamente, em Portugal, atendendo ao papel desempenhado pelos poetas concretos portugueses, a partir da década de 1960, que são inúmeras vezes referenciados, a par da produção brasileira, como exemplos paradigmáticos deste movimento.

A Arte Negra no Modernismo

Compensando a ausência de Portugal nos domínios da inovação tipográfica e do design de informação, no domínio da poesia visual temos algo a dizer. Não pretendo afirmar liminarmente que Portugal tenha estado totalmente retirado dos fenómenos ligados à tipografia, mas a sua presença apenas se afirma na adopção de novidades tecnológicas e estéticas surgidas noutros centros. Seja no campo da produção livreira, seja nos domínios do design de informação, infelizmente nada há digno de menção na nossa prática. Casos pontuais de excelência são insuficientes para aproximar a nossa tradição tipográfica sequer da periferia de outras tradições. Há uma ressalva a fazer, no entanto: os estudos paleográficos e bibliográficos, os estudos de História do Livro e da Imprensa¹ apresentam-se sólidos e dignos de menção. Mas ligam-se mais à história de um artefacto específico (o livro) ou de uma indústria, do que à reflexão sobre a prática da tipografia, os seus avanços e recuos, estrangimentos tecnológicos, ideológicos e estéticos, bem como dos rumos seguidos na sua inovação. Retomo o início deste parágrafo: talvez para compensar a nossa ausência nestes territórios, poderemos apresentar a prática, a experiência e a teorização da poesia visual como cartão de visita.

A interrogação que refiro surgiu quando tentava localizar em Portugal, no período do chamado Modernismo, marcas (ou ecos) das profundas mudanças no modo como a tipografia era encarada e utilizada como recurso expressivo, e que pudessem constituir-se como raízes do movimento da poesia concreta. Desse período (que genericamente se pode assinalar cronologicamente entre 1900 e 1930) destacam-se, sem grandes hesitações, três grandes centros de experimentação tipográfica: Itália, França e Rússia.² Destes núcleos partiriam ondas de influência, alimentando a inquietação de alguns movimentos intelectuais,³ que encontrariam nas possibilidades expressivas da tipografia mais um instrumento para a prossecução dos seus anseios de mudança.

Naturalmente será necessário acautelar algum excesso de entusiasmo patente neste discurso: estas práticas experimentais, por muitas consequências que viessem a ter – e tiveram – não passavam de actividades absolutamente marginais, desenvolvidas por grupos infinitesimais, tanto no número dos seus efectivos como na relevância e eco cultural, no espaço e no tempo em que existiram, experimentaram e inovaram: a sociedade burguesa continuava nos seus negócios, a moral burguesa, o gosto burguês, em suma, aquele burguês que Almada tanto gostaria de *épater*,⁴ continuava impávido, a tratar dos seus assuntos, da sua aparência e da sua vidinha.

1 - Américo Cortez Pinto, *Da famosa Arte da Imprimição: da Imprensa em Portugal às Cruzadas d'Além-Mar*, Editora Ulisseia, Lisboa:1948; José Pacheco, *A Divina Arte Negra e o livro Português: séculos XV e XVI*, Vega Editora, Lisboa:1988; Artur Anselmo, *Origens da Imprensa em Portugal*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa:1981; *Estudos de História do Livro*, Guimarães Editores, Lisboa:1997; Rui Canaveira, *História das Artes Gráficas, 2º vol: A revolução industrial e a indústria gráfica*, Associação Portuguesa das Industrias Gráficas e Transformadoras de Papel, Lisboa:1996

2 - *cfr.* Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, University of Chicago Press, Chicago:1994; também Herbert Spencer, *The Liberated Page*, Lund Humphries Publishers, London:1990

3 - Destes movimentos será justo destacar o papel do Construtivismo Soviético e da Bauhaus, os quais, sob a bandeira dos seus programas, dariam um sentido muito mais vasto à experimentação tipográfica, abolindo o seu estigma de 'arte' marginal.

4 - *Il faut épater le bourgeois!*, frase atribuída a Charles Baudelaire (1821-1867), um dos precursores do modernismo e das ideias que lhe subjazem. *Cfr. The Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford University Press: 1999

Estas actividades e estes grupos, que por facilidade (ou preguiça) taxonómica são *metidos no sacco* das vanguardas, não têm, como será fácil de entender, uma vida fácil: Este relato de Melo e Castro, remete-nos facilmente às pateadas dirigidas a Almada Negreiros ou aos infundáveis confrontos (que percorriam toda a escala cromática, desde o verbo e o escrito às famosas ‘bengaladas’) entre adeptos de diferentes pontos de vista:

*“(...) foi em 1963 que apresentei, no fim de um pomposo recital no D.^a Maria, três telas de serapilheira com poemas visuais escritos com letras de caixote (...) dizendo: ‘Estes poemas não são para ouvir, são para ver’ e depois gritei ‘Mas isto não quer dizer que o poeta não tenha voz!’. A resposta foi uma pateada formidável, mas fizera-se a primeira intervenção viva no novo estilo da vanguarda de 60 em Portugal! Um desses quadros está agora na Quadrum e é muito festejado...”*²

2 - E. M. Melo e Castro, entrevista ao Diário de Lisboa, 30-5-1978 in PO-EX, p.262

Contexto histórico e político

O período em questão, qualquer tratado de história o confirma, caracterizou-se por profundas mudanças a todos os níveis, desde a geopolítica, à escala do planeta, até à percepção da realidade, na dimensão individual.

No plano cultural, que será o mais relevante no âmbito deste texto, basta ter em conta a ininterrupta chegada de novidades científicas, de descobertas geográficas, antropológicas ou religiosas. A recepção de ‘curiosidades’ artísticas dos povos ‘primitivos’ de África, Oceânia ou das Américas. A fragmentação do poder secular que a Igreja ainda mantinha, tanto por filosofias emergentes, como o materialismo histórico, como pelo sucesso que as teorias de Darwin e Freud iam obtendo.

O conflito, iniciado nas Luzes, entre Deus e a Razão, estava (aparentemente) a chegar ao seu termo, com a vitória da segunda sobre o primeiro. Ver-se-ia que não, muito rapidamente. Os anos 1914-1918 constituem o corolário de uma sucessão de mudanças, traições e revoluções, de quedas e ascensões de poderes, nações e convicções. A própria ideia de guerra se transforma no decurso deste conflito: o ideal cavaleiresco, da lealdade dum combate viril e feroz, mas honesto, e com os olhos postos nos olhos do oponente, desaparece nas nuvens de gás de nervos e nas estratégias da guerra à distância. O Rei Artur e os nobres ideais da Távola Redonda são derrotados pelos Cavaleiros do Apocalipse, que não se detêm – antes se alimentam – da carnificina. As próprias nações envolvidas no conflito

1 - Um rápido apontamento sobre a participação de Portugal na I Grande Guerra: apesar do ressentimento ainda presente contra a Inglaterra desde o Ultimatum, Portugal invocou o Tratado de Windsor para, na qualidade de aliado da Grã-Bretanha, legitimar o seu envolvimento. O interesse na nossa participação estaria mais ligado à necessidade de defender as colónias de África dos avanços alemães, do que da afirmação de uma lealdade duvidosa aos ingleses. De qualquer modo, não existia unanimidade entre os dirigentes políticos portugueses sobre a vantagem e necessidade de participar neste conflito: as próprias posições extremavam-se em virtude das filiações anglófilas ou germanófilas dos políticos. O que interessa reter é que foram enviados cerca de 55000 homens para as diversas frentes da guerra, homens maioritariamente iletrados, sem qualquer preparação militar e miseravelmente equipados, e que viriam, na frente Europeia, a ser rapidamente utilizados pelos ingleses como mão-de-obra indiferenciada para abrir trincheiras. A designação do Corpo Expedicionário Português (CEP), passaria a ser alvo de paródia por parte dos soldados, passando a designar-se informalmente como '*Carneiros de Exportação Portuguesa*', corporizando a ideia de constituir, na essência, uma remessa de carne para canhão. Após a chacina de La Lys (9 de Abril de 1918), em que num único dia morreram mais de 1000 portugueses, e da dispersão dos restantes efectivos, o governo de Sidónio Pais, ou por não estar interessado, ou não poder fazê-lo, deixou os portugueses em território francês entregues à sua sorte, sem qualquer apoio para o seu repatriamento. Foi este, em traços muito gerais, o 'baptismo de fogo' da República.

2 - "O exército *não se recusa a ir para a guerra*; o exército deseja mesmo tomar parte nela; mas o que o exército quer é bater-se bem preparado, bater-se com boas armas nas mãos, bater-se, enfim, *com probabilidades de vencer*." Coronel Gomes da Costa, *A Capital*, 7 de Junho de 1915, *cf.* *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa:1990 (itálicos no original)

3 - *cf.* *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa:1990

enfermavam de excessiva juventude, e os seus soldados, a sua carne para canhão, constituíam-se como bandos de desgraçados recrutados compulsivamente, sem qualquer convicção na luta que travavam.¹ A ideia de *Nação*, salvo algumas excepções, era demasiado recente para mobilizar o entusiasmo e a fé nas justas razões para lutar por ela. Lutava-se sim, mas apenas porque era obrigatório fazê-lo.

Em Portugal estas questões iam chegando aos jornais, mas sempre com a ressonância surdamente eco muito longínquo. Nem o envolvimento de Portugal na Guerra teria grande impacto ao nível do quotidiano, marcado por uma constante agitação social e por sucessivas mudanças de orientação política e quedas de governo. A Guerra era sentida como algo lá longe, que não nos dizia grande respeito. Em Portugal, pelas razões atrás referidas, ia ficando cada vez mais fundo o fosso entre os militares e as forças civis, as quais viam na nossa participação um 'mal-menor', no sentido de garantir o domínio territorial nas colónias Africanas, bem como de responder aos compromissos do Tratado de Windsor. Mas sem grande convicção: daí o pouco empenho demonstrado na preparação e no equipamento das tropas.²

Apesar do enorme aumento no número de efectivos, o problema da motivação mantinha-se. Deserções constantes, descontentamento geral originado pela incorporação coerciva, originariam mimos como este, de Afonso Costa: "*Se for preciso, os soldados vão a pontapé, os oficiais vão pelas orelhas!*".³ Ou seja, a *souplesse* castrense no seu esplendor...

O panorama das artes

Outro facto marcante nesta mudança de perspectiva prende-se com a pujança da indústria, da electricidade, do ferro e do aço. Tecnologias que alimentariam a guerra – dela se alimentando, simultaneamente – e que modificariam a visão do mundo. Esta mudança na percepção do mundo foi recebida nalguns sectores das artes com reacções que oscilariam entre os extremos do entusiasmo e da suspeita. Aceitando a visão holística que considera que 'tudo está ligado', tornam-se óbvias as relações entre a industrialização crescente, o surgimento dos Estados-Nação, as correntes de pensamento filosófico mais radicais (que alimentariam directamente a produção artística) e o surgimento de ideologias que incorporariam todos os novos factores sociais, morais, tecnológicos e estéticos na construção do seu discurso e da sua *praxis*.



Montagnes+vallées+routes+Joffre,
 F.T.Marinetti, *Parole in Libertà*, 1919
 [rep. de Edward Gottschall, *Typographic
 communications today*, MIT Press, Cambridge,
 Massachusetts:1988, p.65]

1 - Filippo Tomaso Marinetti - *Manifesto do Futurismo (extractos)* [publicado pela 1ª vez no jornal *Le Figaro*, em Maio de 1909] cfr. Xésus González Gómez, *Manifestos das Vanguardas Europeas*, Edicións Laiovento, Santiago de Compos-tela:1995, pp.34-5

Na Europa

Nasce o Futurismo, de sangue italiano, embora a sua revelação se faça em Paris, em 1909. Marinetti publica no *Le Figaro* o manifesto do seu movimento, onde são proclamadas as linhas mestras desta nova visão do mundo: o futurismo decreta a falência de um modelo de sociedade obsoleto, assente em princípios morais, entretanto esgotados. Proclama as virtudes da técnica, da eficácia industrial, a força bruta da máquina e a dureza do aço, como cânones de beleza e virilidade a cultivar pelos homens. Ilustra a insignificância do indivíduo perante a organização ordenada e racional das massas, sob o punho de ferro da pátria-nação. Os futuristas tinham na tipografia uma ferramenta de eleição – não apenas pelo seu carácter industrial e vocação multiplicadora da mensagem, mas igualmente pelas possibilidades expressivas que a sua técnica permitia:

*“(...) queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo veloz, o salto mortal, a bofetada e o murro (...) o esplendor do mundo enriquece-se com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu capot adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel ribombante, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotràcia (...) queremos glorificar a guerra - a única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias que matam e o desprezo à mulher. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a ordem e combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias. (...) cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados pelas suas violentas luas eléctricas; as fábricas suspensas das nuvens pelos retorcidos fios dos seus fumos; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que cruzam os rios, resplandecentes ao sol com um brilho de facas, (...) as locomotivas de amplo peito que resfolegam nos carris como enormes cavalos de aço (...)”*²⁰

Visto à distância de um século, posso sentir nestas proclamações inflamadas, assim como noutras que se lhes seguiram, a inquietação de preencher o lugar deixado vago por Deus, substituindo-o por algo igualmente transcendente.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*
'Homenagem' Dada à arte burguesa.
Intervenção com grafite sobre uma reprodução da Gioconda (uma vez que as autoridades não concordaram que a 'homenagem' fosse feita no original...). Janis Mink, Duchamp, Benedikt Taschen, Köln:1996, p.65

1 - Gómez, X. G., *op. cit.*, p.85

2 - *cfr.* Jorge Bacelar, *A Letra: Comunicação e Expressão*, Col. Estudos em Comunicação, nº 3, Universidade da Beira Interior, Covilhã:1998, pp.58-9

Em 1916 surge um outro movimento, portador de visões igualmente inovadoras e polémicas, mas movido por convicções diametralmente opostas: o culto do absurdo, do grotesco que caracteriza o comportamento dos homens e das nações, tão bem ilustrado pelos acontecimentos da guerra em curso e que em Dada se verá espelhado, multiplicado por 100, por 1000, em acções de rua, escritos, poemas, manifestos e representações teatrais. Alguns pintores e poetas europeus, entre 1916 e 1923 achavam essencial destruir as tradições vigentes, antes que um mundo saudável pudesse ser construído. O assalto à arte representacional atingiu o auge com Dada. Este grupo teve a sua origem como movimento literário em Zurique, desaguando rapidamente em Paris. Com o poeta Romeno Tristan Tzara como seu fulcro, o grupo compunha-se de jovens poetas, músicos e pintores, muitos deles exilados ou desertores da Guerra. Para eles o mundo enlouquecera e, num mundo assim, a única arte válida seria a *Não-Arte*, e a única lógica possível, a sua total ausência. Tzara declarava que “*o absurdo lógico da humanidade será substituído pela não-razão ilógica. Dada não tem sentido, tal como a natureza. Dada é natural e contra a arte*”.¹

O seu trabalho sugeria propositadamente tratar-se duma brincadeira sem qualquer sentido. O prazer que sentiam em cultivar o absurdo e a falta de seriedade seria o seu processo de ridicularizar a decadência do mundo ocidental e as suas injustiças. Os horrores da guerra, para eles, seriam apenas comparáveis aos horrores da fé cega na tecnologia que permitiria fazer tudo bem. Fizeram bandeira da absoluta ausência de códigos morais e religiosos. Para os Dadaístas, poesia e pintura tinham um papel a desempenhar nas mudanças sociais e, assim, consideravam a Arte de Salão como um brinquedo para os ricos e as elites. Essa arte era apelidada pejorativamente de burguesa e anti-humana. Pretendiam des-esteticizar a arte, deitando-a abaixo do seu pedestal de beleza, utilizando-a como bandeira de inquietação contra a cultura da comodidade. Por detrás dos seus modos irresponsáveis existia um desejo sério de utilizar o humor e o absurdo para aniquilar a incompetência e a irracionalidade na direcção dos destinos da cultura e da sociedade.²

Na tipografia deram mais um golpe na esterilidade da prática prevalecente na época, adoptando o conceito cubista das letras como formas visuais concretas (e não apenas como símbolos fonéticos), com um estilo e um valor comunicativo inerente à sua forma.

Por fim, na Rússia, o estertor do Império, a revolução bolchevique e a experiência, então iniciada, da edificação de um novo tipo de sociedade alicerçada em princípios de solidariedade e justiça – de certo modo, a ambição de construir aqui na Terra o paraíso prometido apenas para o céu –

viria a dar alento a uma série de artistas, empenhados em contribuir com os seus talentos e criatividade, para esse projecto grandioso que, acreditavam, tinham perante si. Na Rússia pré-soviética pode-se realçar o trabalho de Ilia Zdanevich, na poesia visual, que apropriando-se da matéria já existente na poesia *zaum*, lhe retiraria a sua dimensão mística,¹ dedicando-se à investigação do potencial poético e expressivo da linguagem, atomizada nos seus componentes silábicos e gráficos:

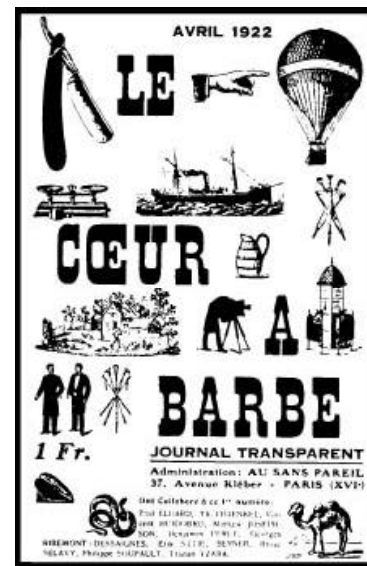
*“Não é o sentido das palavras, o monopólio herdado do sentido, que deve ser respeitado. A atenção deve centrar-se primeiramente nos sons (...) as projecções ardentes do ser. Este signo [som], no qual a mínima articulação das emoções se sustenta, este corte através do espaço e do tempo, que permite escutar o jacto da sua interrupção, ou seja, a letra, é tratado por ele, não como uma notação num sistema pré-codificado, mas mais na expectativa dos fenómenos de recepção, ou rejeição, ou acordo, que se amontoam em seu redor (...)”*²

Zdanevich, investigando o potencial fonético da decomposição e reorganização da palavra escrita na poesia *zaum* e na expressividade tipográfica, viria a abrir caminho a novas experiências e abordagens, tanto poéticas

(Maiakovsky) como tipográficas (Lissitzky e Rodchenko). Já depois da revolução bolchevique, viria a participar, em Paris, com Tzara e a sua trupe, na produção gráfica Dadaísta, contribuindo com alguns dos folhetos que surgem recorrentemente nas antologias deste movimento.

1 - Os outros poetas *zaum*, nomeadamente Khlebnikov e Kruchenyk, procuravam através da poesia *zaum*, construir (ou melhor, revelar) “a ordem do universo através do uso das unidades morfémicas da linguagem como signos das frequências e vibrações fundamentais, como reflexo das qualidades do universo.” Velimir Khlebnikov e Alexandr Kruchenyk, *The World as Such, in Khlebnikov, Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge:1986, p.257, *cfr.* Johanna Drucker, *op.cit.*, p.171

2 - François Chapon, *Itinéraire d’Ilia Zdanevich de Tiflis à la rue Mazarine, in Iliadz*, Centre Georges Pompidou, Paris:1976, p.36 *cfr.* Johanna Drucker, *op. cit.*, p.172



Exemplos da produção gráfica de Zdanevich para o movimento dada. Em qualquer dos exemplos são utilizados inúmeros tipos e corpos, e o ‘estilo’ da composição está à vista.
[rep. de Edward Gottschall, *Typographic communications today*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts:1988, págs.2 e 20]

Em Portugal

O descontentamento dos intelectuais perante os fenómenos políticos e a imobilidade cultural era alimentado constantemente com a chegada de novas ideias, vindas maioritariamente de Paris, magneto e cadinho de inúmeros movimentos e experiências de inovação. Mas de que modo se manifestava esse descontentamento e inquietação?

Neste estudo, procuro pistas para o desenho de um mapa da experimentação tipográfica e do contributo dessa experimentação aos diversos ‘ismos’ nascentes nas artes. E concluo, dos documentos e fontes que me foi possível consultar que, neste domínio específico da experimentação tipográfica, Portugal não contribuiu com uma vírgula sequer para o desenho do mapa em questão. Não pretendo com esta afirmação depreciar a produção artística nem o contributo das nossas vanguardas para a construção de referências históricas do modernismo: refiro-me apenas à experimentação tipográfica e às novas possibilidades expressivas potenciadas por esse meio.

Este facto causa-me alguma estranheza, pois não é credível que as constantes idas e vindas de e para Paris, não tivessem posto Almada Negreiros, Pacheco, Mário de Sá-Carneiro e outros em contacto com os manifestos de Marinetti e a produção gráfica dos futuristas, nem tão-pouco que se não tivessem cruzado com Tristan Tzara, Ilia Zdanevich, e a balbúrdia tipográfica de Dada.

Talvez porque não encontrassem na tipografia experimental o veículo de eleição para as suas intenções literárias e poéticas; ou porque tivessem colidido num muro tecnológico intransponível para a experimentação, erguido pela tipografia nacional (entendida aqui como indústria instalada), o facto é que a produção gráfica dos modernistas, neste período e neste país, em nada se distingue da produção de autores e editores mais conservadores.

“A pontualidade com que a Imprensa acode ao autor que nasce, não tem servido senão para matar Poetas. A engrena-gem moderna cilindra o Poeta e imprime-lhe a escrita. Raptado o acto poético, fica a letra redonda.”¹

¹ - Almada Negreiros, *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta, Obras Completas*, vol. I, Poesia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa:1985, p.35

Este apontamento de Almada Negreiros poderá sugerir em parte a afirmação que faço, embora a sua motivação possa ser, naturalmente, outra. No entanto, pressente-se nesta declaração a existência de um conflito subterrâneo com a imprensa, apesar de ser ela própria resultante da Máquina, que os futuristas tanto idolatravam.

Os estudos sobre este período, estejam circunscritos a Portugal, ou tenham uma intenção mais abrangente, especializaram-se na avaliação de autores, escolas e técnicas. Podem-se referir monografias exaustivas sobre Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, por exemplo, no domínio dos estudos literários, do mesmo Almada, Pacheco, Stuart Carvalhais, António Pedro, nas belas artes, de Sebastião Rodrigues ou Raul Lino nos domínios do design e arquitectura. Na tipografia não existem (tanto quanto eu tivesse sido capaz de localizar) estudos deste teor. Mas a minha convicção é que a ausência desses estudos não se deve à falta de investigadores interessados no assunto e disponíveis para o estudar exaustivamente, mas sim à ausência de material a investigar. Os autores da época preocuparam-se, na essência, com os conteúdos das suas mensagens. O que já lhes traria dissabores suficientes para superarem as dificuldades de aceitação pública da sua produção. Seria problemático acrescer à ruptura filosófica que proclamavam, uma outra com as normas tipográficas vigentes, com a norma do 'bom-burguês' que, afinal, se constituía como destinatário (e cliente) dos poemas, pinturas, prosas, objectos, cartazes, manifestos e edifícios pensados e produzidos pelos modernistas.

MORRA O DANTAS! MORRA PIM!
JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS
POETA D'ORPHEU
FUTURISTA
T U ^E D O

Almada Negreiros, Colófon do *Manifesto Anti-Dantas*. Edição facsimilada, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa:1993

Pode tomar-se como exemplo de avaliação o 'Manifesto Anti-Dantas' de Almada Negreiros o qual, talvez devido à inusitada truculência dos seus termos, ou seja, pela ruptura com a proverbial candura lusitana, se tornou de certa forma um símbolo da acção modernista em Portugal.

Capa e primeira página do Manifesto Anti-Dantas, edição facsimilada, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa:1993



Não tentarei sequer aflorar as questões literárias de índole estética e crítica nele referidas: apenas me circunscrevo à análise da sua concretização tipográfica.

Os únicos momentos de contacto com o programa estético do futurismo (que Almada perfilhava na época) são visíveis na capa do opúsculo, na 1ª página e no seu colofon. Mesmo assim, entendo que esse contacto é superficial, pois a organização tipográfica se mantém ao longo de todo o texto rigidamente apoiada nas convenções vigentes, a saber: linhas de texto horizontais (nunca transgredindo essa norma, contrariamente a Marinetti, apologista das ‘palavras em liberdade’, esvoaçando pela superfície da página); texto justificado, outro dos alvos do Manifesto do Futurismo, criando plasticamente uma ‘cor’ tipográfica convencional, rígida, um rectângulo dentro de outro rectângulo. Em suma, muito burguês... Almada restringe a transgressão tipográfica à utilização de caracteres de grande espessura, sem sarifos, fortemente contrastantes com o restante texto impresso. De resto, o recurso às vinhetas decorativas, tão ao gosto da época, faz-se sem constrangimento. Um elemento recorrente ao longo do Manifesto é o signo da mão a apontar no sentido da leitura.



Mas mesmo a utilização desse elemento tipográfico era vulgar na época, na produção de ‘reclames’ para os jornais e na impressão de panfletos.

1 - “(...) Um repertório que, também visível no dadaísmo (por sinal nascido em Zurique, como movimento, no mesmo ano em que o poema foi escrito, 1916) e mesmo em alguns segmentos do surrealismo, inclui os seguintes ingredientes: letras ou palavras com variados tipos de composição em caixa alta; frequente desalinhamento dos versos; diversas intercalagens de versos a negro; um vocábulo impresso na perpendicular do restante texto; e até o aproveitamento, como expressão autónoma, de sinais de acentuação.” João Rui de Sousa, *Almada Negreiros ou a lúcida ingenuidade*, in Manuela Rêgo (coord.), catálogo da exposição ‘Almada: o escritor - o ilustrador’, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa:1993, p.13

Portugal Futurista (1917)
edição facsimilada, Contexto Editora,
Lisboa:1990, p.28

2 - “Peço-vos que imaginem, perante vós, uma garrafa de vinho e duas taças - uma de ouro maciço, lavrada com a filigrana mais requintada (...) a outra de cristal fino e transparente como uma bola de sabão (...) os verdadeiros apreciadores de vinho escolherão a taça de cristal, porque nela tudo está pensado para revelar, e não para esconder, a beleza do seu conteúdo (...)”, Beatrice Warde, *The crystal goblet* [1932], cit. por Ruari McLean, *Typographers on type*, W. W. Norton & Co, New York; London:1995 pp:73-7

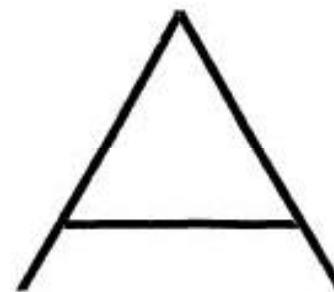
Um outro exemplo, ainda de Almada Negreiros, *Mima-Fatáxa sinfonia cosmopolita e Apologia do triângulo feminino*, publicado em 1917 no único número da revista Portugal Futurista: ¹

Zebbras paradas em ainneteiras.

Cavalgada hungara desabotoada
toilette-methodo prá Conquista!

MIMA
MIANJA
PETROUCHKA
FOKINA
MAGDA
CLEOPATRA
MARIA
nichons
ninette
Salvé-Rainha
A Náve Central
O Carrilhão e os corredôres de lãgens
O Canapé de estofo almofadados

FEMINA



Era, portanto, de poesia que se tratava; era poesia que se pretendia. E a poesia não necessita obrigatoriamente de grafismos arrojados para o ser: por vezes (muitas vezes, até), tal como Beatrice Warde afirmaria anos mais tarde, a tipografia deveria ser transparente como um cálice de cristal, singelo, sem ornatos, concebido para revelar, e não para dissimular o seu conteúdo.²

Retomando Almada e a poesia, a criação de mundos, a própria urgência da construção da identidade portuguesa, numa perspectiva sempre demiúrgica, exaltada e mística, justificaria uma narrativa como esta:

“Sonhei com um país onde todos chegavam a Mestres. Começava cada qual por fazer a caneta e o aparo com que se punha à escuta do universo; em seguida, fabricava desde a

matéria-prima o papel onde ia assentando as confidências que recebia directamente do universo; depois descia ao fundo dos rochedos por causa da tinta negra dos chocos; gravava letra por letra o tipo com que compunha as suas palavras; e arrancava da árvore a prensa onde apertava com segurança as descobertas para irem ter com os outros.”¹

¹ - Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro* [1921], Ed. fac-similada, Colares Editora, Colares:1993, pp.12-13, *cfr.* Fernando Cabral Martins, *Lendo A Invenção do Dia Claro*, in *Colóquio-Letras n.º 149-150 (Almada Negreiros – Mário de Andrade)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa:1998, p.84

De Fernando Pessoa, pela pena do seu heterónimo Álvaro de Campos, em *Ode Triunfal*, há a referir o recurso à onomatopeia procurando transcrever graficamente o som e os zumbidos da maquinaria, à semelhança de Marinetti, mas a similitude termina aí: a composição tipográfica não abandona em nenhum momento o arranjo tradicional, linear e sequencial da *boa regra*.

**Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a traball!**

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

**Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!**

Orpheu, n.º1 (1915), edição facsimilada, Contexto Editora, Lisboa:1994, p.83

Há, no entanto, um caso que se destaca pela proximidade com a tipografia experimental dos futuristas e que se pode considerar precursora das experimentações dadaístas, que veriam a luz do dia apenas no ano seguinte: *Manucure*, da série *Poemas sem suporte* de Mário de Sá-Carneiro, publicadas no *Orpheu*, em 1915. Neste texto surgem, intercalados com blocos de texto ‘convencionais’, arranjos gráficos expressivos, com uma multiplicidade de letras de titulação, numerais e símbolos matemáticos, recurso ao espaço branco

Orpheu, nº1 (1915),edição
facsimilada, Contexto Editora,
Lisboa:1994, p.107

Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

... Hã! Hã! Hã-hã! Eh! Eh!...

Tum... tum... tum... tum tum tum tum...

YLIHIIHIIH... ..

BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH!...

POTSCH! PUTSCH!...

ZING-TANG... ZING-TANG...

TANG... TANG... TANG...

PRÁ A K K!...

e um pormenor que na minha opinião é notável, atendendo aos constrangimentos do
componedor e de toda a tipografia metálica:

Orpheu, nº1 (1915),edição
facsimilada, Contexto Editora,
Lisboa:1994, p.101

Ascende um vértice do cubito
Que o seu rebordo frisado a ouro emite...

é, no ar que cordeja nada! É, lá que nada existe!...

... Dos longos vidros polidos que deitam sobre a rua,
Agora, chegam teclas de edições bilíngas

1 - “Todos estes textos apresentam uma característica comum: a exaltação, que se manifesta graficamente de três maneiras, pelo uso exagerado dos pontos de exclamação, pelo uso de maiúsculas e pela própria composição gráfica com vários tipos e tamanhos, sem atingir no entanto a mesma libertação e força dos grafismos de Marinetti (...)” E. M. Melo e Castro, *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa:1987, p.44

2 - Maria Helena de Freitas, *Imagens e miragens de uma década*, in Pacheco, Almada e a «Contemporânea», Centro Nacional de Cultura, Lisboa:1993, p.70

Assim, no referente à rotura com a norma tipográfica, pouco há a referir. ¹

De qualquer modo, há que ter em linha de conta um factor que não se pode ignorar, sob pena de produzir avaliações parcelares e juízos pejorativos (ou pelo menos, depreciativos) sobre a pobreza da experimentação tipográfica dos nossos Modernos: a indústria gráfica portuguesa não estava receptiva – nem sequer preparada – para dar resposta a essas inovações.

“A consciência desta realidade, apontada e assumida por alguns dos mais directos intervenientes neste processo, é só por si esclarecedora: No rescaldo de um já possível balanço, António Ferro comenta em 1934 [Sobre a Imprensa em Portugal, in Bandarra, 30-6-1934] a decadência, a falta de iniciativa e a grave crise das artes gráficas. Considerando a ausência de uma «escola profissional gráfica» como sintoma de uma debilidade cultural grave (...) Quanto ao livro impresso, dada a sua «detestável apresentação e desastrosa composição, raros são os que [podem] merecidamente figurar numa biblioteca»” ²

Apenas uma lenta modificação na concepção tipográfica, seguindo as modas vindas de França e Inglaterra, que se fixariam com o advento do Estado Novo, especialmente durante o período em que António Ferro esteve à frente do SNI. Então sim, são visíveis as marcas da rotura modernista com a ‘velha ordem’, mas também aqui se verifica a circularidade do fenómeno: um modelo é abolido, substituído por um novo que se constitui como nova norma. Com a agravante, neste caso, de se tratar de uma orientação ‘oficial’, de um modelo vindo ‘de cima’, com a força da lei sobrepondo-se à força do uso. O mesmo fenómeno foi vivido em inúmeros regimes ditatoriais, sendo exemplares os casos do ‘realismo socialista’ ou do decreto de Adolf Hitler, tentando interditar a Schwabacher, e de todos os atropelos à livre expressão artística com a inevitável descida às masmorras da mediocridade e da repetição interminável de uma receita estética em nome de um ideal ‘mais elevado’...

Exceptuando um ou outro afloramento dessa experimentação – que só muito palidamente e com muito boa vontade encontra paralelo nos textos futuristas, dada, zaum ou merz – os nossos ‘modernos’ deixaram as suas marcas – essas sim, visíveis e fundas – na construção do sentido e do discurso. Veja-se Fernando Pessoa e a legião dos seus heterónimos, ou Mário de Sá-Carneiro, que ascenderam, pela escrita, à casta das figuras universais da cultura, sem que tivessem necessitado da experimentação ou da expressividade tipográfica para atingirem essa condição.

1 - O termo 'poesia concreta' surge dum encontro em Ulm, em 1955, de Décio Pignatari (membro do grupo brasileiro Noigandres) e Eugen Gomringer. Desse encontro resultou o anúncio da formação de um grupo internacional de poesia concreta, com a finalidade de aprofundar a investigação e o trabalho de cada um dos seus membros. Havendo pontos de contacto importantes no trabalho destes autores, bem como dos restantes escritores que constituíam os seus círculos imediatos, havia igualmente diferenças significativas, devido às fontes e à natureza das suas práticas. Estas diferenças espelhavam as diversas tradições estéticas e as premissas filosóficas com que cada um abordava a linguagem e a poesia, e pela avaliação e reflexão provenientes dessas características, originou-se um surto de produção teórica que se prolongou por toda a década de 1960. *cf.* Johanna Drucker, *Figuring the Word: essays on books, writing and visual poetics*, Granary Books, New York:1998, p.110

2 - Extracto de um texto da revista inglesa *LINK*, de 1964, *cit.* por Ana Hatherly e E. M. Melo e Castro, *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa:1981, p.146

A poesia concreta ¹

A linguagem escrita materializa o pensamento em forma, e a forma é marca, registo, cultura e história. A memória fica nestes registos materiais, e regressa uma e outra vez, como testemunho de um momento, 'congelado' numa página; o curto instante despendido na escrita prolonga-se pelo futuro, disponível para ser invocado sempre que for percebido na sua forma física – como contentor de informação. E escrita contém assim o paradoxo e a tensão desta materialidade – entre a ideia e a sua corporização, experiência pessoal e consenso social, pensamento lógico, gramática estruturante, e o registo caótico e ilógico da experiência vivida.

Trata-se da dimensão sensorial da comunicação, sempre implícita, mas raramente conceptualizada, desde as passagens rítmicas do ar através da laringe ou dos toques da língua nos dentes e no palato, aos prazeres da pressão da pena, lápis ou aparo na superfície texturada do papel, do martelar nas teclas da máquina de escrever ou do teclado, ou ainda da observação das linhas de letras a surgirem no brilho de um monitor. A poesia visual tenta incorporar, na sua construção, esta dimensão sensorial. Das muitas linhas de experimentação, 'escolas' ou 'ismos' da experimentação poética, pode-se a título exemplificativo, referir a poesia concreta.

*“Como Ler Poesia Concreta: – Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela.”*²

A poesia concreta apresenta, como uma das suas características mais distintivas, a sua atenção ao formato visual do texto. Poemas com uma forma ou arranjo gráfico ostentando uma óbvia manipulação dos meios tipográficos, caracterizam os trabalhos que se categorizam sob essa designação genérica. No entanto, a poesia concreta tem um significado bastante mais restrito.

Apesar de existirem algumas diferenças em várias tentativas de definição de 'poesia concreta', existe um ponto de contacto comum a todas elas: a *matéria* que faz o poema ou texto. Emoções ou ideias não constituem essa matéria, pois impulsionam igualmente a produção de pinturas,

esculturas ou música; emoções ou ideias fazem parte do acto criativo, naturalmente, mas o veículo físico que as materializa é diverso em cada caso. Assim, de um modo genérico, pode-se afirmar que a *matéria* da poesia concreta é a linguagem: palavras, reduzidas aos seus elementos constituintes, *sílabas* – para ouvir, *letras* – para ver.

1- Publicado em *noigandres*:n.4, São Paulo,1958
Decidi transcrever estes extractos do 'Plano-Piloto' numa fonte sans-serif e sem utilização das maiúsculas, respeitando assim as opções estéticas dos autores, os quais viam neste desenho de letra e nesta sintaxe minimalista, uma proximidade estrutural com os objectivos da sua poesia. Ou seja, tal como nos poemas concretos, a estrutura da letra e do texto apresenta-se (na sua perspectiva, entenda-se) sem os maneirismos 'clássicos'. Mantive igualmente o *Português do Brasil*, do texto original.
<http://www.tanto.com.br/luizedmundo-concret.htm>

plano-piloto para poesia concreta ¹

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento (...) meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (...) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva - de elementos: "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). (...) precursores: mallarmé(un coup de dés, 1897) : o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição.(...) tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes) : como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. (...)

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. (...)

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia de gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica - "verbivocovisual"- que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação (...)

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. (...) cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feedback". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto:

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos



Antero de Alda, "Vocabulário de Inverno",
in *Poemografias*, p.77

Alguns poemas mantêm palavras integrais; outros, constituem-se com fragmentos de letras ou da fala. Mas em qualquer dos casos, estamos perante uma linguagem reduzida, decomposta nos seus componentes essenciais, resultando o poema concreto num exercício de uma frugalidade extrema. Os graus de redução variam de poema para poema, de poeta para poeta.

Nalguns casos, matéria 'não-linguística' é utilizada no lugar da linguagem. Mas mesmo os objectos não-linguísticos acabam por se relacionar, no fim, com o carácter semântico das palavras, insinuando (ou armadilhando) o seu significado.

Nas décadas de 1950 e 1960, os textos teóricos dos membros da Poesia Concreta e dos Letristas,¹ acrescentaram à já longa lista de manifestos existentes alguns argumentos em defesa do potencial da poesia visual, em movimentações paralelas às da Pop Art e da arte conceptual, igualmente interessadas na linguagem como recurso artístico. As transformações na produção e reprodução, ao longo do século XX, iam tornando os meios necessários para a experimentação cada vez mais acessíveis. Composição manual (*hot type*), composição mecânica (*cold type*), letras transferíveis, fotocomposição e manipulação fotográfica e, finalmente, o fenómeno da edição em computadores pessoais (*desktop publishing*), existem paralela e complementarmente aos meios tradicionais (e com os novos) para o desenho, pintura e design gráfico. Páginas animadas, holografia e apresentações virtuais de cenários e paisagens 'tridimensionais', tudo isto faz agora parte do vocabulário artístico que configura a linguagem numa forma visível.

¹ - De acordo com Isidore Isou, fundador do movimento Letrista, a evolução da poesia, de Baudelaire a Tzara, caracterizou-se por um aprofundamento e redução constantes do material poético, da frase à palavra, da palavra ao fonema, do fonema à sílaba, e desta à letra alfabética. O movimento Letrista, fundado em 1945, propunha-se considerar a letra como o único material possível para uma poesia diferente (*une poésie autre*), fundada na beleza melódica das combinações alfabéticas.
http://www.ubu.com/feature/historical/feature_app.html

1 - Por 'radical' entendam-se ambas as leituras possíveis do vocábulo: 'ir à raiz', à fonte donde emerge o alimento (seiva) que sustenta e desenvolve, ou o significado corrente que é atribuído à expressão, ou seja, ruptura com o normal, atitude alternativa ao que é entendido por 'comum'. No entanto, vejo na prática dos poetas visuais em geral, e dos 'concretos' em particular, uma aproximação à primeira das leituras propostas: procura-se efectivamente encontrar (ou re-encontrar) a comunicação a partir da sua raiz, re-comoçando do princípio, em alternativa à realização de meras alterações cosméticas à(s) sua(s) forma(s) actual(is).

Projecto de Silêncio
E.M.Melo e Castro in *Poemografias*, p.152

Mas restringindo esta indagação aos limites bidimensionais da folha de papel ou do painel exposto numa parede, a poesia concreta procura reencontrar a matéria da comunicação num processo radical.¹



Já referi anteriormente o carácter 'somático' que caracteriza a escrita; uma das abordagens que a poesia visual utiliza é, por aproximação às tendências do design tipográfico contemporâneo, uma tentativa de fusão (ou de reencontro) entre o paralelismo horizontal e normalizado das linhas tipográficas e a pulsão individualizante da escrita manual. Apresento dois exemplos de Ana Hatherly resultantes desse encontro, necessariamente problemático, mas muito estimulante, tanto visual como intelectualmente.



Ana Hatherly, '*Le Pli n.1*'; '*Le Pli n.2*'
Visible Language, vol 27, nº4,
Providence:1993, pp.450-1

Pressente-se, neste tipo de narrativa visual, um imenso campo de possibilidades.



António Barros, estudo de um texto visual.
PÓ E MOLOGIAS + PÓ E MOGRAFIAS? in
Aguar, Fernando; Pestana, Silvestre (orgs.),
*Poemografias: perspectivas da poesia visual
portuguesa*, Ulmeiro, Lisboa, p.133

Também neste domínio, um exercício desenvolvido ao longo de um (implícito) eixo temporal, sugere as possibilidades de subversão de uma ideia graças à simples transformação morfológica de uma letra.

Mas a poesia concreta não se resume a exercícios de manipulação das formas visuais de que o texto se possa revestir: o seu objecto centra-se na reflexão, no exercício intelectual desencadeado pela interrogação sobre o significado de uma frase ou de uma palavra. Talvez o trabalho mais vezes citado, apresentado como exemplo da *mecânica* que constitui a poesia concreta, seja este 'silêncio', de Gomringer.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

O que nos surge neste poema, além da multiplicação de uma única palavra sobre uma grelha ortogonal, implícita no campo visual? Apenas um vazio, uma descontinuidade na textura do objecto. Um silêncio, portanto. É este o jogo que a poesia concreta nos propõe.

Melo e Castro define esse jogo:

“Stéphane Mallarmé, ante a solicitação da página em branco, joga e concebe o poema como se de um jogo de dados se tratasse. Dados que, no entanto, nunca esgotam as possibilidades totais do acaso, deixando-as sempre intocadas e as mesmas, após a concretização de cada

*resultado. E termina o poema dizendo: cada pensamento, cada acto, cada imagem descobre e propõe uma jogada. Põe em equação todas as potencialidades da vida, e apresenta um resultado livre, resultado que é válido em si próprio, mas não esgota as potencialidades nem da vida nem de quem cria o poema, de quem encontra o resultado e o propõe. Por isso cada poema é sempre um retorno ao começo. É sempre um trabalho de reinvenção do mundo. Por isso o poema nasce e vive no circunstantial, mas propõe-se e implica todos os valores da vida humana, no universo. Um poema, ou, mais genericamente, uma obra de arte, redescobre incessantemente o mundo, e simultaneamente o mundo escapa-se-lhe, em todas as suas virtualidades (...)*¹

¹ - E.M.Melo e Castro, texto lido no *stand* de Guimarães Editores, no lançamento do livro *Ideogramas*, Feira do Livro de Lisboa, 1962, in *PO-EX*, p.99

Quando, em 1897 Mallarmé re-inventa o poema visual com o seu texto *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, reabrem-se para a modernidade as portas que os gregos tinham já entreaberto. Os modernos trouxeram para o século XX a re-invenção da escrita e da leitura. Re-inventaram a arte de conhecer o mundo, agora impregnada do também re-inventado culto do novo, dinamizado pela revolução causada pelos avanços da tecnologia.

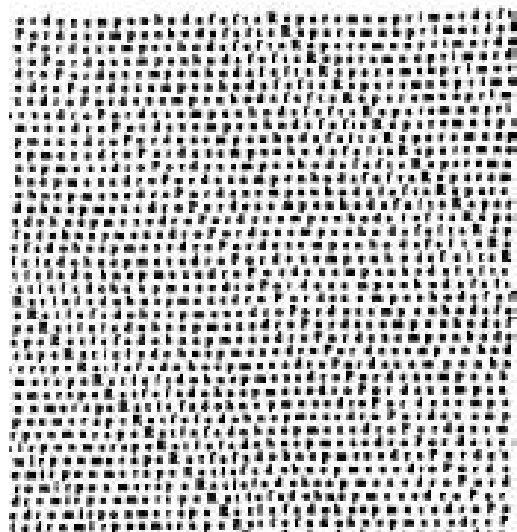
A evolução técnica sempre se reflectiu nas artes, mas o que aconteceu nos tempos modernos foi a valorização, o culto da tecnologia *per se*, inspirando inclusivamente o surgimento de novas formas de arte. Um processo em muitos aspectos similar ao que ocorre actualmente, devido ao impacto das novas tecnologias da informação e comunicação, sobre as formas de produzir e receber a arte. Este processo exige-nos uma vertiginosa adaptação e resposta às perplexidades originadas pelas ininterruptas alterações no mapa da realidade. Alterações essas que determinam a marca do efémero nas coisas do mundo.

Conduzindo as palavras em busca de uma des-pragmatização da escrita, os futuristas inventaram as 'palavras em liberdade' que, livres da sintaxe, ressurgiram como elementos autónomos, que se auto-semantizavam graças a essa independência, atribuindo ao espaço em que se movimentavam uma semântica igualmente nova. Na segunda metade do séc. XX, os concretistas levaram esse conceito ainda mais longe, ao considerarem os elementos de texto inscrito numa página como objectos capazes de constituir uma constelação de significados, o que lhes permitiu definir o poema concreto, no seu *Plano Piloto*, como "*um campo relacional de funções: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo*", produzindo um "*campo magnético de possibilidades*". Assim se atribuiu ao texto uma nova polissemia, neste caso como objecto visual.

LABERINTRO CUBICO

Das principiales parte F. ja H. para todo se parte, e ja nada sempre alle paradas.

Por desempenho da festa
Reparem no primor desta.



Da textura proporcionada pela escrita (sem contar com o mistério e a descoberta)...

'Labirinto Cúbico Barroco'

Ana Hatherly, 'A escrita como arte de (re)conhecer', in Luís M. Araújo (org.), *A Escrita das Escritas*, Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa:2000, p.171

...passando pelo trocadilho fonético...

[Villari Herrmann, *Koito, Visible Language*, vol.27, n.º4, Providence:1993, p.400]

... até regressar à textura (já não da escrita, mas da matéria da escrita)

Clemente Padin, *Texto III-68*, in *Poemas Visuais*, 1967-1970
<http://www.thing.net/~grist/l&d/padin/lpadin1.htm>

Uma das ideias que se desenvolve ao longo deste texto é que o uso das tecnologias avançadas na criação artística é uma consequência pragmática da estética que ao longo do século XX se desenvolveu e a cujos momentos de radicalismo e ruptura se chamou vanguarda. Trata-se pois de uma prática que nada tem de novo, atendendo por exemplo à acção dos poetas futuristas ou dos tipógrafos bauhausianos.

Rupturas que se constituem hoje, como no passado, como um *continuum*, isto é, uma tradição de estratégia de releitura do passado, assumida sob a forma de cortes e reavaliações radicais. Ao mesmo tempo não se podem desligar essas estratégias das transformações sociais,

económicas e políticas, que condicionam e determinam a direcção da investigação científica e tecnológica.

Todos estes factores se entrecruzam aceleradamente, sendo hoje difícil muitas vezes determinar quem age, quem é agido (ou coagido...), que acção se realiza ou sequer qual é o significado dessa acção. A função poética consiste assim, em fornecer os impulsos, ainda que subterráneos, para que se possa pensar de novo o agora e o depois.

Agora e depois que estão necessariamente implícitos na crítica aos sistemas económicos e ideológicos que, apesar do síndrome de crise, da ‘morte das ideologias’, ainda estabelecem as regras do jogo em que nos movemos.

Ao artistas e aos teorizadores da arte e da comunicação cabe o papel de definir claramente as novas deontologias das relações e da comunicação entre os homens, nesta era, já iniciada, da alta tecnologia ao alcance de todos. De contrário, se esta clarificação não se concretizar, a barbárie apoderar-se-á desses meios, destruindo todos os sistemas referenciais ‘críticos’ e ‘culturais’, em nome do direito inalienável à subjectividade, instaurando assim uma espécie de caricatura de anarquia.

Essa situação, financeiramente lucrativa, facilmente se integrará no ambiente do liberalismo económico selvagem, sob a máscara de ‘mercado da arte’ ou ‘indústria da cultura’, quando se sabe que a ausência de uma actividade crítica conduz à boçalidade, a ausência de cultura produz apenas idiotia e ambas desembocam facilmente na violência e na tirania.

Por outro lado, se a tecnologia tem sido a causa das transformações económicas e ideológicas por que passamos presentemente, ela é simultaneamente efeito dessas mesmas transformações. A tecnologia altera a percepção que temos dos fenómenos, tanto quanto altera os próprios fenómenos. E se não faz hoje sentido dizer que na era da electricidade a arte se tornou impessoal ou fria, a arte que se produz hoje – feita com outros meios, agora electrónicos, cibernéticos, desmaterializados – é fruto do trabalho de indivíduos cuja percepção se altera a cada momento que passa. Esta arte será apenas, como talvez pudesse dizer Isidore Isou, *une art autre*.

*“Os indivíduos e as sociedades estão a transformar-se em outros, mas não necessariamente menos humanos. A noção de conotação aplicável aos significados intraduzíveis da Poesia e da Arte, terá cada vez mais uma função estrutural na definição dessa humanidade.”*¹

A ideia de que toda a arte é uma forma de linguagem foi confirmada por estes apelos a uma nova forma de leitura (e escuta) da matéria da comunicação, que os futuristas propuseram, e que se estendeu a todas as formas da arte contemporânea. Muitos artistas responderam a essa invocação, ao incorporarem nas suas criações a própria escrita pictográfica, ideográfica, caligráfica ou tipográfica, re-inventando-as simultaneamente, ao atribuírem-lhes novas funções.

“Sem dúvida que a conquista de outras expressões, em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inegável poder de metamorfose que lhe confere validade e presença no mundo.”¹

¹ - António Aragão in *Poesia Experimental 1*, Edição Cadernos de Poesia, Lisboa:1964, *cfr.* Ana Hatherly e Melo e Castro (orgs.), *op.cit.*, p.36