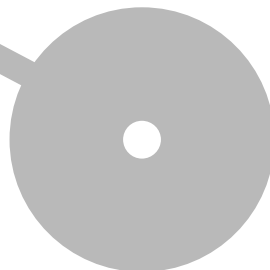




O contributo da Poesia Concreta no Design Gráfico contemporâneo: o caso Orpheu

Ricardo Manuel Santos Pinto

11/2024



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Ricardo Manuel Santos Pinto

O contributo da Poesia Concreta no Design Gráfico contemporâneo: o caso Orpheu

Trabalho de Projeto

Mestrado em Design, Especialização em Design Gráfico

Orientação: Prof. Doutor Vítor Manuel Quelhas Alves de Freitas

Vila do Conde, novembro de 2024

Ricardo Manuel Santos Pinto

O contributo da Poesia Concreta no Design Gráfico contemporâneo: o caso Orpheu

Trabalho de Projeto

Mestrado em Design – Especialização em Design Gráfico

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Rui Pedro Costa Rodrigues

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Vítor Manuel Quelhas Alves de Freitas

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte

Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa

Vila do Conde, novembro de 2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores de mestrado pelo suporte, acompanhamento e troca de ideias em todas as etapas do desenvolvimento projetual.

Ao meu orientador, a minha profunda gratidão, professor Vítor Quelhas, por toda a sua dedicação aos alunos e respetivos projetos. A ele devo pela sua disponibilidade total dentro e fora de horas, pela valorização do meu projeto editorial, incentivos constantes e por acreditar nos meus objetivos e exigências para o resultado final.

Aos meus pais que desde sempre acreditaram nas minhas escolhas e disponibilizaram-me todas as ferramentas que eu necessitava neste percurso, por me oferecerem todas as revistas de Design e Cultura que eu sempre pedia e por, desde os passos iniciais na Escola Artística Soares dos Reis, me incentivarem a seguir o meu próprio caminho académico. A eles devo toda a persistência para que realizasse esta etapa académica que agora se conclui.

A minha sincera gratidão ao Sr. Carvalho, cujo trabalho de maquetização foi crucial para a realização do meu projeto editorial, pela sua atenção aos detalhes, dedicação e por transformar as minhas ideias em algo tangível.

Por fim, aos meus amigos e colegas, por todos os momentos de descontração e descompressão também fundamentais.

A todos o meu obrigado!

RESUMO ANALÍTICO

Ler uma obra, procurar percorrê-la na interioridade e na profundidade dos seus mecanismos constitutivos, instaura um percurso sinuoso na processualidade eleita campo objetual.

Constrói-se uma parcelar visão analítica através de uma discursividade onde o que se presentifica se situa sempre aquém do proposto, do implícito até, na vastidão inerente à natureza e especificidade do desafio ao qual o novo leitor é desafiado sob uma nova perspetiva sequencial: numa primeira fase a contemplação da composição sob o seu suporte e, só num segundo momento, a leitura do mesmo. Desta forma, se deixa a sua interpretação para o último momento, obtendo aqui uma própria e individual simbologia que é perceptível no objeto que o enfrenta.

O presente trabalho procura interligar as potencialidades da Poesia Concreta, na área do Design Gráfico, com as suas ferramentas e explorações visuais. Assim, objetiva-se compreender de que forma um designer gráfico, resultando da sua sensibilização para com esta tipologia, pode interpretar e desenvolver um conjunto de poemas concretos, tendo em conta as suas vicissitudes, técnicas e culturais, bastante diferentes das de um poeta.

Numa primeira fase, efetuou-se uma revisão literária, onde se procurou perceber as influências da Poesia Concreta e datar o seu restabelecimento no pós-Segunda Guerra Mundial, analisando, a nível europeu, os movimentos vanguardistas e os seus manifestos, que a determinaram como hoje a conhecemos.

Numa segunda fase, apresentam-se estudos de caso onde são escrutinados registos de poemas de Fernando Pessoa, comparando tendências modernistas com uma nova geração de Poetas Concretos que viu o seu despertar nos anos seguintes ao pós-guerra.

Numa terceira fase, para a concretização da prática projetual e contemplação dos subsequentes resultados, foi concebido um objeto editorial. Por sua vez, este ganha forma através de uma hipernarrativa assente sobre excertos retirados do primeiro volume da Revista *Orpheu*, consagrando assim o ponto de partida temático. A escolha da *Orpheu*, pela sua importância na cultura portuguesa, afirmou-se primorosa para a conversão de experiências visuais num objeto físico.

Deste modo, os resultados demonstram que o objeto editorial desenvolvido e as composições tipográficas nele empregue podem atingir níveis infindáveis de multiplicidade e cumplicidades.

Conclui-se com esta investigação que a Poesia Concreta em forma tipográfica pode constituir uma presença mais ativa na prática do Design Gráfico, devido ao seu dinamismo e capacidade de explorar novas formas de expressão visual. Para além disso, é importante realçar o seu valor académico e educativo, incentivando uma compreensão mais profunda das interseções entre a linguagem visual e literária, e promovendo uma abordagem mais sensibilizada e, conseqüentemente, inovadora e crítica ao design contemporâneo.

Palavras-chave: Design Editorial; Design em Crise; *Orpheu*; Poesia Concreta; Publicação; Tipografia Experimental.

ABSTRACT

Reading a work, attempting to go through it in the interiority and depth of its constitutive mechanisms, establishes a tortuous path in the processuality of the chosen object field.

An analytical installment view is constructed through a discursive process in which what is present always falls short of what is proposed, even implicitly, in the vastness inherent in the nature and specificity of the challenge to which the new reader is challenged under a new sequential perspective: in the first phase, the contemplation of the composition under its support and, only in a second moment, the reading of it. In this way, its interpretation is left to the last moment and it acquires its own individual symbolism, perceptible in the object in front of it.

This work seeks to combine the potential of concrete poetry in the field of graphic design with its visual tools and explorations. The aim is to understand how a graphic designer, as a result of his awareness of this typology, can interpret and develop a series of concrete poems, taking into account their technical and cultural vicissitudes, which are quite different from those of a poet.

In the first phase, a literary survey was carried out in order to understand the influences of concrete poetry and to date its re-establishment in the post-war period, analysing, at a European level, the avant-garde movements and their manifestos that defined it as we know it today.

In a second phase, case studies are presented that examine the records of Fernando Pessoa's poetry, comparing modernist tendencies with a new generation of concrete poets that emerged in the post-war years.

In a third phase, an editorial object was conceived to implement the design practice and reflect on the results. This in turn takes shape through a hypertextual narrative based on extracts from the first volume of the magazine *Orpheu*, thus consecrating the thematic starting point. The choice of *Orpheu*, due to its importance in Portuguese culture, proved to be an excellent choice for translating visual experiences into a physical object.

In this way, the results show that the editorial object developed and the typographic compositions used in it can reach infinite levels of multiplicity and complicity.

This research concludes that concrete poetry in typographic form can have a more active presence in graphic design practice due to its dynamism and ability to explore new forms of visual expression. Furthermore, it is important to highlight its academic and educational value, encouraging a deeper understanding of the intersections between visual and literary language, and promoting a more sensitive and, consequently, innovative and critical approach to contemporary design.

Keywords: Design in Crisis; Editorial Design; Experimental Poetry; Experimental Type; *Orpheu*; Publication.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1	Enquadramento.....	14
1.2	Objetivos.....	15
1.3	Metodologia.....	16
1.4	Estrutura do Documento	17
2	A POESIA CONCRETA NA PRÁTICA DO DESIGN GRÁFICO	19
2.1	Nota Introdutória.....	19
2.2	O Novo Poema Visual.....	20
2.3	Tipografia no Poema Concreto.....	23
3	POESIA CONCRETA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INFLUÊNCIAS.....	29
3.1	A Poesia no Pós-Segunda Guerra Mundial	29
3.2	Terminologias da Poesia Concreta	30
3.3	Texto e Imagem nos Caligramas de Apollinaire.....	33
3.4	Eugen Gomringer.....	37
3.5	Tom Edmonds	39
3.6	Síntese	40
4	INTERSEÇÃO ENTRE LITERATURA – <i>ORPHEU</i> – E AS ARTES VISUAIS.....	43
4.1	Avant-Garde.....	43
4.2	Estudo de Caso: Fernando Pessoa – Chuva Oblíqua	46
4.3	Síntese	48
5	PROJETO.....	50
5.1	Nota Introdutória.....	50
5.2	Hipernarrativa: Notícias de Guerra.....	50
5.3	Desenvolvimento Projetual	52
5.3.1	Escolha Tipografica e Estudos	54
5.3.2	Estrutura e Conteúdo do Editorial.....	60
5.3.3	Desenvolvimento Gráfico	64
5.3.4	Produção: Impressão e Encadernação.....	68
5.3.5	Registo Fotográfico do Objeto Final.....	70
6	CONCLUSÃO	74

6.1 Conclusões finais	74
6.2 Limitações do estudo	75
6.3 Sugestões para estudos futuros.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

Lista de Figuras

Figura 1 – Escrita assémica em textos ilegíveis. Mirtha Dermisache. 1967, (adaptado de https://primaryinformation.org/product/women-in-concrete-poetry-1959-1979/)20	20
Figura 2 - Poema visual. Annalies Klophaus. 1975, (adaptado de https://garadinervi-repertori.blog/post/630991219147833344/annalies-klophaus-in-women-in-concrete-poetry).....21	21
Figura 3 – Poemas Ideológicos. Décio Pignatari. 1986, (adapteado de https://oleitordesimesmo.blogspot.com/2012/12/)22	22
Figura 4 - A “maquete” de autógrafos de Mallarmé indicando a proporção, o <i>layout</i> e os tamanhos e estilos tipográficos que ele queria que o compositor seguisse. Stéphane Mallarmé. 1897, (adapteado de https://demelzadesign.com/tag/concrete-poetry/).....24	24
Figura 5 – ping pong. Eugen Gomringer. 1953, (adaptado de https://visual-poetry.tumblr.com/post/31050338721/ping-pong-by-eugen-gomringer-1953)25	25
Figura 6 – wind. Eugen Gomringer. 1953, (adaptado de https://visual-poetry.tumblr.com/post/31050338721/ping-pong-by-eugen-gomringer-1953)25	25
Figura 7 – cristalfome. Haroldo de Campos. 1958, (adaptado de https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/10/15/cristal-fome/).....26	26
Figura 8 – nascemorre. Haroldo de Campos. 1965, (adaptado de https://www.portugues.com.br/literatura/cinco-poemas-concretismo.html).....27	27
Figura 9 – Ho/Horizon/On. Hamilton Finlay. 1968, (adaptado de https://www.victoria-miro.com/news/647).....27	27
Figura 10 – Capa do Livro Women in Concrete Poetry. 2020, (adaptado de https://primaryinformation.org/product/women-in-concrete-poetry-1959-1979/)28	28
Figura 11 – silencio. Eugen Gomringer. 1967, (adaptado de https://theondioline.wordpress.com/2012/01/20/silencio/)30	30
Figura 12 – The Echo of the Soul. Mathias Goeritz. 1966, (adaptado de http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/mathias_goeritz.html)32	32
Figura 13 – Even from Trifling Objects, Plastic Poem. Kitasono Katue. 1966, (adaptado de https://jacket2.org/commentary/kitasono-katue-three-poems-black-fire-kuroi-hi-1951-note-typography).....33	33

Figura 14 – Caligrama, The stabbed pigeon and the water jet. Guillaume Apollinaire. 1918, (adaptado de https://de.wikipedia.org/wiki/Calligrammes).....	34
Figura 15 – Lettre-Ocean. Guillaume Apollinaire. 1914, (adaptado de https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=15).....	35
Figura 16 – L'oiseau et le bouquet. Guillaume Apollinaire. 1914, (adaptado de https://en.wikipedia.org/wiki/Calligrammes).....	36
Figura 17 – baumwind. Eugen Gomringer. 1961, (adaptado de https://garadinervi-repatori.blog/post/618008838123159552/eugen-gomringer-baumwind-1961-2014-haus)	39
Figura 18 – In Silence. Tom Edmonds. 1968, (adaptado de https://fadmagazine.com/2018/07/03/my-week-in-the-art-world-astro-poems-and-other-stories/).....	40
Figura 19 – Páginas do livro Slanted Magazine #40–Experimental Type. 2022, (adaptado de https://www.slanted.de/product/slanted-magazine-40-experimental-type/).....	41
Figura 20 – Página introdutória da revista trimestral Orpheu. 1915, (adaptado de https://modernismo.pt/index.php/orpheu).....	43
Figura 21 – Capa da revista Portugal Futurista. 1917, (adaptado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Portugal_Futurista).....	44
Figura 22 – Chuva Oblíqua. Fernando Pessoa. 1915 (adaptado de https://tomasmcm.design/portfolio/orpheu.html).....	47
Figura 23 – Revue Faire Season 1. Syndicat. 2018 (adaptado de https://revue-faire.eu/)	52
Figura 24 – Revue Faire Season 2. Syndicat. 2021 (adaptado de https://revue-faire.eu/)	53
Figura 25 – Revue Faire Season 3. Syndicat. 2023 (adaptado de https://revue-faire.eu/)	53
Figura 26 – Acid Grotesk Specimen. Folch Studio. S.d. (adaptado de https://acidgrotesk.folchstudio.com/).....	54
Figura 27 – Ingram Mono. Typeface Design Studio. S.d. (adaptado de https://ywft.us/258ddc376).....	54
Figura 28 – Comparação das três fontes lado a lado. Autoria própria.....	56

Figura 29 - Comparação das três fontes em negativo lado a lado. Autoria própria.....	57
Figura 30 - Análise dos glifos das três fontes. Autoria própria.....	58
Figura 31 - Exemplo de utilização da fonte <i>Akzidenz-Grotesk</i> . Alessandro Kanina. 2024, (adaptado de https://fontsinuse.com/uses/58877/index-of-indexes).....	59
Figura 32 - Exemplo de utilização da fonte <i>Isola</i> . Luzi Type. 2023, (adaptado de https://www.luzi-type.ch/isola).....	59
Figura 33 - Exemplo de utilização da fonte <i>Acid Grotesk</i> . Savvy. 2023, (adaptado de https://fontsinuse.com/uses/52057/index-art-book-fair-2023)	60
Figura 34 - Dimensões do objeto editorial. Autoria Própria.....	61
Figura 35 - Exemplo de disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.	62
Figura 36 - Exemplo de disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.	63
Figura 37 - Exemplo de disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.	64
Figura 38 - Desenvolvimento gráfico. Autoria própria.....	65
Figura 39 - Desenvolvimento gráfico. Autoria própria.	65
Figura 40 - Testes de impressão. Autoria própria.	66
Figura 41 - Testes de impressão. Autoria própria.	67
Figura 42 - Placa de magnésio. Autoria própria.....	68
Figura 43 - Placa de magnésio. Autoria própria.....	68
Figura 44 - Detalhe da capa. Autoria própria.....	69
Figura 45 - Detalhe da capa. Autoria própria.....	70
Figura 46 - Detalhe do miolo. Autoria própria.....	71
Figura 47 - Detalhe do miolo. Autoria própria.....	71
Figura 48 - Detalhe do miolo. Autoria própria.	72
Figura 49 - Detalhe do miolo. Autoria própria.	72
Figura 50 - Detalhe do miolo. Autoria própria.....	73
Figura 51 - Detalhe do miolo. Autoria própria.....	73

1 INTRODUÇÃO

1.1 Enquadramento

No panorama de constante evolução do design gráfico, a exploração de abordagens à comunicação visual ultrapassa continuamente os limites da expressão. Entre estas abordagens encontra-se uma convergência de linguagem e design: poesia concreta. No entanto, existe ainda alguma escassez de informação quando se pensa na Poesia Concreta como um exercício ligado ao Design Gráfico, ou em como estes dois conceitos se podem relacionar.

Com o presente projeto e estudo pretende-se compreender a evolução da poesia concreta, do seu consagramento enquanto área, para o domínio do design gráfico e de como a tipografia se pode tornar um elemento preponderante na construção de um poema, através dos seus contemporâneos. Esta transição não só sublinha a interação inerente entre a linguagem e a imagem, como também destaca a fluidez das fronteiras disciplinares no âmbito das criação artística

No decorrer desta investigação poderá perceber-se o cuidado e a cultura visual, que os poetas detinham, com capacidade para tornar as próprias palavras e os próprios poemas numa mensagem, não só lida, mas também contemplada. Paralelamente, na poesia concreta também existiu este cuidado na escolha tipográfica, na escala e na ocupação do espaço ao longo da folha. O facto de um poeta concreto, sendo aquele que expressa as suas emoções e se foca na mensagem desejada, também invoca estes elementos tangíveis, para enaltecer a sua obra de forma mais gráfica e visual.

Na sua essência, o estudo da poesia concreta no design gráfico oferece uma exploração material da relação entre forma e conteúdo, estrutura e significado. À medida que os designers aproveitam o potencial expressivo da tipografia, da disposição e da composição, imbuem o seu trabalho de camadas de significado que vão para além da interpretação literal das palavras numa página. Através de uma cuidadosa consideração da escala, cor, textura e ritmo, orquestram sinfonias visuais que ressoam com os espetadores tanto a nível intelectual como emocional.

Também Gomringer (1967), comprova, através do seu manifesto, *From Line to Constellation* que a poesia caminhará no tempo e terá um poder de metamorfose que lhe

confere uma presença sóbria e necessária no mundo. Desta forma, a poesia de cariz mais concreta e expressiva também está ligada a múltiplos movimentos contemporâneos e artísticos de vanguarda como o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, entre outros.

Para o presente estudo, este enquadramento histórico será essencial para compreender melhor a evolução da Poesia Concreta no pós-segunda guerra e como a própria poesia se define utilizando o termo “concreta”.

Neste estudo foca-se, essencialmente, nas “experiências tipográficas” que a poesia nos suscita e demonstra.

Além disso, o estudo da poesia concreta no design gráfico serve de catalisador para uma investigação crítica sobre a natureza da própria comunicação, como é o caso de estudo do conteúdo do presente trabalho. Ao interrogar as formas como a linguagem funciona como um meio visual, os designers adquirem uma visão da complexa interação entre significantes e significados que estão na base de todas as formas de expressão humana. Através de uma análise atenta de desenhos concretos inspirados na poesia, tanto os académicos como os profissionais podem desvendar as inter-relações matizadas entre forma, função e contexto, lançando luz sobre os mecanismos subjacentes que moldam a nossa compreensão do mundo.

Neste estudo, visa explorar as ligações multifacetadas entre a poesia concreta e o design gráfico. Através de uma combinação de investigação teórica e análise prática, traça-se a sua evolução desde a experiência literária até à prática do design. Para tal serão considerados princípios-chave, profissionais influentes e estudos de caso que ilustram a relevância duradoura da poesia concreta na área gráfica.

Ao iluminar a relação simbiótica entre palavra e imagem, forma e significado, pretende-se contribuir para uma compreensão mais profunda do poder transformador do design na formação da nossa cultura visual.

1.2 Objetivos

Através da realização deste projeto pretende-se explorar a correlação entre a Poesia Concreta e o Design Gráfico, dignificando a expressão poética e encontrando validade na mesma para a prática do design gráfico. Nesse sentido são apresentados em seguida um conjunto de objetivos capazes de sustentar a temática e tipologia em estudo:

- Definir o conceito de Poesia Concreta e relacioná-lo com a prática de Design Gráfico;
- Analisar estudos de caso com diferentes registos, de forma a compreender e dissecar o tipo de escolhas: tipográficas, cor de texto, mancha do poema, utilização do espaço em branco, a composição, a materialidade, entre outras;
- Encontrar validade na poesia concreta para a prática do design gráfico contemporâneo, partindo da revista *Orpheu* como ponto de análise;
- Compreender a integração de uma mensagem visual num poema;
- Valorizar o objeto físico de forma a enaltecer a materialidade de formatos tradicionais;
- Desenvolver um projeto editorial e, conseqüentemente, explorar os inúmeros formatos e dimensões que o material escolhido pode apresentar;
- Valorizar o espólio da Poesia Concreta em Portugal, reforçando esta tipologia relativamente ao Design Gráfico.

1.3 Metodologia

Este estudo adota uma abordagem qualitativa, permitindo uma investigação aprofundada das interações entre poesia concreta e design gráfico. A natureza exploratória da pesquisa possibilita a compreensão das complexidades subjacentes à utilização da tipografia como elemento visual na construção de poemas. Além disso, a abordagem qualitativa permite uma análise detalhada de estudos de caso e uma interpretação reflexiva dos dados recolhidos.

A recolha de dados é realizada por meio de uma revisão bibliográfica abrangente, que abarca obras académicas, artigos de revistas especializadas, monografias e publicações relevantes sobre poesia concreta e design gráfico. Além disso, serão analisados exemplos de poesia concreta e projetos de design gráfico que incorporam elementos de tipografia de maneira expressiva.

Noutro sentido será aprofundado e dada a conhecer a realidade de um núcleo de poetas, ao longo do tempo, que num segundo plano se tornará fundamental para se

perceber intenções e escolhas. Posteriormente, nos estudos de caso, analisa-se mais aprofundadamente dois autores, os seus métodos de trabalho, a forma como pensavam e interpretavam este conceito experimental e tipográfico, a partir do simples uso de caracteres e palavras. De seguida, a pesquisa efetuada a partir do design (Research through Design) será o ponto chave para a realização do presente projeto. Uma pesquisa que como o autor Frayling (1993) explica, consiste numa pesquisa direta e composta por várias fases, uma pesquisa histórica e outra através de uma variedade teórica, a partir da arte e do design, relacionando-os com aspetos sociais, políticos, culturais, técnicos, materiais e estruturais.

Toda esta investigação anteriormente desenvolvida é transportada para um objeto editorial, capaz de culminar na prática da Poesia Concreta e do concretismo sensacionista, sobre a narrativa escolhida.

A discussão dos resultados e conclusões finais serão apresentadas de forma a contextualizar as descobertas dentro do campo mais amplo da poesia concreta e do design gráfico. Serão destacadas as contribuições do estudo para o entendimento das interseções entre linguagem, imagem e forma, bem como as implicações para a prática do design gráfico contemporâneo. Limitações do estudo e sugestões para pesquisas futuras também serão discutidas.

1.4 Estrutura do Documento

Este documento, para além dos elementos pré-textuais e pós-textuais, encontra-se dividido em seis capítulos:

Capítulo 1 (Introdução): Neste primeiro capítulo encontra-se descrito o enquadramento do projeto, os objetivos do mesmo, a sua metodologia e estrutura.

Capítulo 2 (A poesia concreta na prática do Design Gráfico): Apresenta-se uma breve reflexão sobre a poesia e o design, divididos em dois pontos: o poeta e o designer e a tipografia como elemento visual.

Capítulo 3 (Poesia Concreta: Contextualização histórica e Influências): O terceiro capítulo contextualiza historicamente a Poesia Concreta, os seus principais autores e influências, através dos seus respetivos manifestos.

Capítulo 4 (Interseção entre Literatura – *Orpheu* – e as Artes Visuais): Neste capítulo é apresentada uma análise aprofundada de uma obra de Fernando Pessoa dentro da temática do Experimentalismo português.

Capítulo 5 (Projeto): Neste capítulo são descritos de forma detalhada todos os processos que marcaram o desenvolvimento do projeto editorial, desde a hipernarrativa e múltiplas composições gráficas até à montagem do produto final.

Capítulo 6 (Conclusão): Ao longo da conclusão são demonstradas as considerações finais da presente investigação, as limitações encontradas e as possibilidades para estudos futuros.

2 A POESIA CONCRETA NA PRÁTICA DO DESIGN GRÁFICO

2.1 Nota Introdutória

O novo poema visual, conceito explorado no livro *Futurist Typography and The Liberated text*, por Bartram (2005), refere-se a uma forma de poesia que transcende o uso tradicional das palavras para criar significado, utilizando a disposição espacial dos elementos textuais na página para gerar impacto visual e semântico. Esse tipo de poesia rompe com a linearidade da leitura convencional, explorando a tipografia, a cor, a forma e o espaço branco como componentes essenciais da obra.

Ao reorganizar palavras, letras e símbolos de maneira não-linear, o novo poema visual visa proporcionar uma experiência estética multifacetada, onde a visualidade do texto é tão significativa quanto seu conteúdo verbal como investigado nos textos da publicação *Slanted Magazine #40–Experimental Type* (2022), desafiando o leitor a interpretar e interagir com a poesia de forma sensorial.

Este conceito desafia a criatividade do leitor, mas também lhe coloca alguns problemas. Espera-se que o leitor seja encorajado a fazer as suas próprias leituras porque, quando se aperceber de que o desenho do poema, que pode ser apreciado simplesmente como ele próprio a um nível, é na realidade um convite para explorar a sua estrutura "interior", pode experimentar uma nova forma ativa e criativa de ler/perceber que é infinitamente gratificante.



Figura 1 – Escrita assémica em textos ilegíveis. Mirtha Dermisache. 1967, (adaptado de <https://primaryinformation.org/product/women-in-concrete-poetry-1959-1979/>)

Segundo Meggs & Purvis (2016), o facto de a poesia concreta ser ou não uma evolução temporária ou permanente da forma de arte linguística é imprevisível. Isto, porque o poema irá para onde precisa de ir, ou melhor, para onde a necessidade ideológica do autor quer que ele vá. De acordo com Solt (1970), se precisar de regressar a estruturas gramaticais mais complexas, fá-lo-á. Por outro lado, se precisar de ir aos fundamentos do significado na linguagem, de transmitir a sua mensagem sob formas semelhantes aos métodos avançados de comunicação que operam no mundo de que faz parte, e de ser visto e tocado como um quadro ou uma peça de escultura, e não de ficar sempre fechado entre as páginas escuras de um livro, também o seu autor o concederá.

2.2 O Novo Poema Visual

O facto, porém, é que temos um número crescente de poemas que são principalmente, e no caso de poemas não semânticos, totalmente visuais; e segundo os estudos de Grandal Montero (2015) acredita-se que a tradição da poesia é oral.

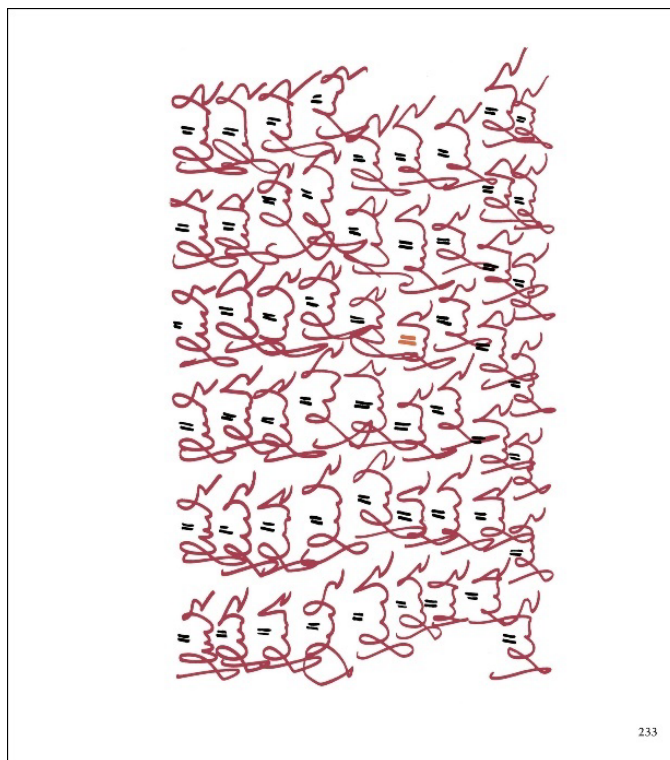


Figura 2 - Poema visual. Annalies Klophaus. 1975, (adaptado de <https://garadinervi-repertori.blog/post/630991219147833344/annalies-klophaus-in-women-in-concrete-poetry>)

Porquê, de repente, o poema visual? Suponhamos que deixamos de tentar apoiar o poema visual nos poucos exemplos históricos de poesia de forma, tipogramas futuristas, caligramas, escrita de imagens, etc., e nos juntamos a Carlo Belloli na sua afirmação de que o poema visual é uma nova forma de arte única criada pelo artista contemporâneo a partir de materiais linguísticos contemporâneos para satisfazer necessidades espirituais peculiares ao seu próprio tempo e lugar (Vinci, sem data). Pierre Garnier (1980) sugeriu que o poema deseja agora tornar-se um objeto material porque o homem está cada vez mais consciente da espiritualidade que reside no próprio material dos objetos que o rodeiam. Além disso, tendo o homem descoberto ou redescoberto a si próprio como um ser cósmico na era do espaço, o próprio espaço adquire um conteúdo espiritual (poético). O poema visual é um objeto material no espaço que pode alcançar uma influência espiritual (*Pierre Garnier – Arquivo Digital da PO.EX, 1980*).

Se o poema visual é um novo produto num mundo inundado de novos produtos, então tem de partilhar a natureza do mundo que o criou. Não pode ser mera coincidência o facto de os fundadores do movimento da poesia concreta, tanto na Europa como no

Brasil, estarem envolvidos não só com o mundo da poesia, da pintura e da música de vanguarda.

Não eram pintores que se tornaram também poetas, como Décio Pignatari, eram poetas que se tornaram pintores de palavras porque o velho mundo do poema tradicional já não era o seu mundo. Não se tratou de uma decisão, mas de uma descoberta feita como resultado de um estudo cuidadoso das formas anteriores. Entre os poetas concretos há muitos pintores, artistas gráficos e designers.

Cada caixa de comida que apanhamos ou não apanhamos no supermercado está coberta de palavras e de imagens visuais mais ou menos sedutoras para nos fazer querer escolhê-la. Cada cigarro que fumamos contra os conselhos médicos científicos foi publicitado na nossa consciência. Cada cadeira, mesa, faca, garfo, colher foi concebida por alguém como um objeto para uso prático. As nossas roupas, os nossos carros, os nossos eletrodomésticos são desenhos, alguns de conteúdo trivial (Solt, 1970).

Se o novo poema visual (e atual caso de estudo do poema concreto) encontrou formas de usar os materiais e métodos de apresentação do mundo dos designers (principalmente a tipografia), formas de lhes dar um conteúdo humano e espiritual significativo; se consegue encontrar poesia no mundo desenhado do quotidiano, então podemos considerar que através do concretismo alcançamos a “despreocupação” com a tradição oral (Solt, 1970).

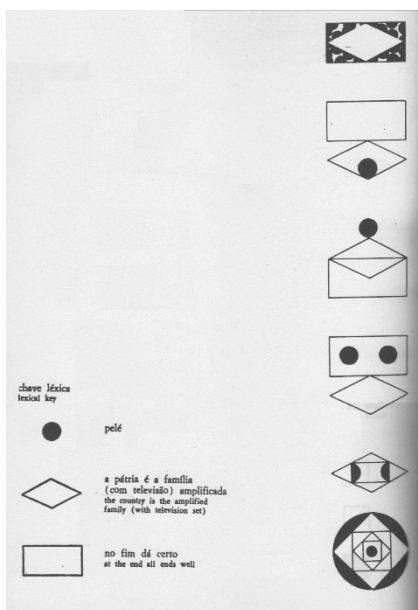


Figura 3 – Poemas Ideológicos. Décio Pignatari. 1986, (adaptado de <https://oleitordesimesmo.blogspot.com/2012/12/>)

O poema é feito de linguagem e participa da natureza humana. Garnier fala do design do poema visual como “interior”, podendo assim, como design funcional, humanizar os materiais e as técnicas dos meios de comunicação de massas, pode torná-los disponíveis para o espírito humano (*Pierre Garnier – Arquivo Digital da PO.EX*, 1980).

2.3 Tipografia no Poema Concreto

Por mais que o poeta se deixe entusiasmar com o potencial de influência no contexto da poesia concreta, quando passa aos aspetos práticos, é confrontado com certos problemas inerentes aos seus materiais. Para encontrar poesia nas dimensões visuais das palavras, o poeta tem de aprender a manipulá-las tipograficamente (Bohn, 2010).

No mundo da publicidade, em que a comunicação visual com as palavras é um negócio de grande importância, cabe ao designer decidir qual o tipo ou tipos de letra que melhor persuadirão o espetador do seu anúncio a comprar o produto que está a vender. As preocupações tipográficas do poeta são mais subtis e significativas, pois a forma, o peso e a escala das letras e das palavras podem ser usados para transformar o próprio significado do texto; podem, na melhor das hipóteses, tornar-se fisicamente parte do que ele tem a dizer; podem, discretamente, ter pouco efeito sobre o que ele tem a dizer; ou podem introduzir uma nota discordante no que ele tem a dizer (Tschichold, 2006).

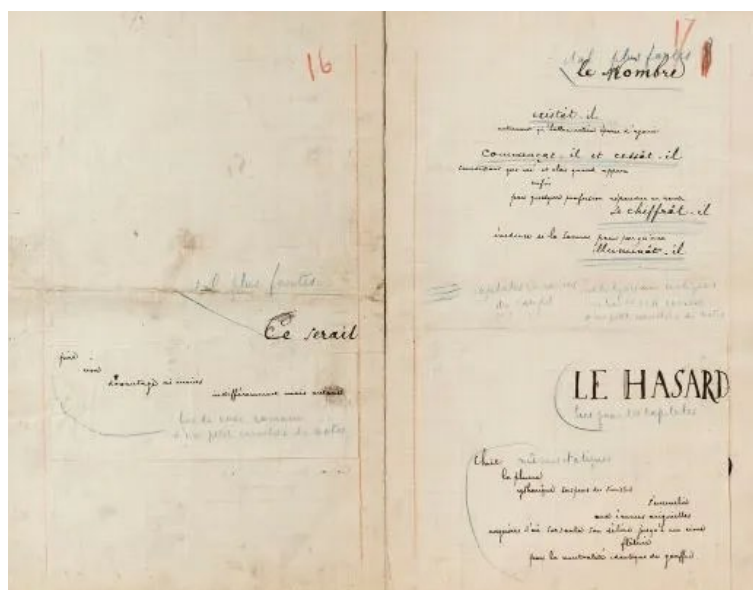


Figura 4 - A “maquete” de autógrafos de Mallarmé indicando a proporção, o *layout* e os tamanhos e estilos tipográficos que ele queria que o compositor seguisse. Stéphane Mallarmé. 1897, (adaptado de <https://demelzadesign.com/tag/concrete-poetry/>)

O problema tipográfico define-se e clarifica-se no trabalho realizado até agora. Para o poema mais estritamente construtivista, a letra minúscula, de construção simples, tem sido quase universalmente adotada (Solt, 1970). Parece ser a que menos se intromete no poema e a que dá mais liberdade semântica ao poeta, nomeadamente em relação ao espaço. E dentro desta tendência geral começam a surgir estilos tipográficos distintos.

No caso de Eugen Gomringer, a tipografia torna-se orgânica à sensibilidade, obtendo dessa forma um estilo tipográfico inimitável – lírico, pessoal, espiritual. Segundo Mary Ellen Solt, mudar o estilo tipográfico dos poemas de Gomringer seria fazer-lhes uma violência irreparável (Solt, 1970). Usando essencialmente o mesmo estilo tipográfico ao longo de toda a sua obra com a maior contenção, o mesmo consegue muitas vezes transmitir a impressão de que a face da letra foi escolhida especialmente para um poema em particular – em *ping pong* e *wind*, por exemplo. Gomringer faz um uso semântico do espaço. Muito do significado dos seus poemas, particularmente o conteúdo espiritual, surge como resultado da delicada relação entre a escala e o peso das suas letras e palavras e o espaço que ocupam (Solt, 1970).

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

Figura 5 – ping pong. Eugen Gomringer. 1953, (adaptado de <https://visual-poetry.tumblr.com/post/31050338721/ping-pong-by-eugen-gomringer-1953>)

w i n d i n d i n d
w i n d i n d
w i n d i n d

Figura 6 – wind. Eugen Gomringer. 1953, (adaptado de <https://visual-poetry.tumblr.com/post/31050338721/ping-pong-by-eugen-gomringer-1953>)

Já Haroldo de Campos criou uma linguagem próxima da música e do idioma da fala. Utiliza os seus materiais visuais com a máxima economia e subtileza para harmonizar a estrutura semântico-sonora (Solt, 1970).

Utilizando o estilo tipográfico neutro associado ao método construtivista, não perturba o equilíbrio perfeito entre tese e antítese em *crystal fome* e *nascemorre*. Ainda

assim, as palavras destacam-se claramente no espaço, com a sua relação com as outras palavras do ideograma definida posicionalmente. A simples mudança de posição de *fome* e *forma* cria uma antítese de tese em *crystal fome*: a fome cria a forma; a forma é ela própria uma espécie de fome, ocupando o seu próprio espaço definido e equilibrado no início e no fim do poema, toma a sua forma a partir de um processo, independentemente da sua forma final (Balgui & de la Torre, 2020).

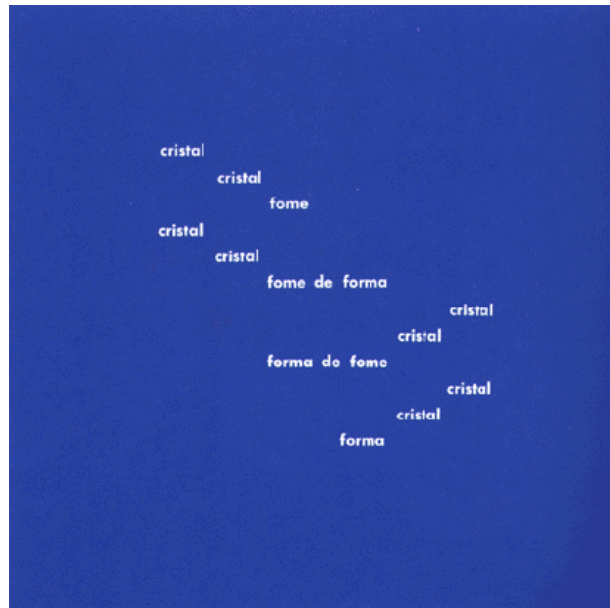


Figura 7 – cristalfome. Haroldo de Campos. 1958, (adaptado de <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/10/15/cristal-fome/>)

Em *nasce morre*, a realização central e intemporal da natureza da existência humana: que nascer é morrer, que não nascer é não morrer, que renascer é morrer de novo é apresentada como um ideograma construído apenas a partir da relação dos elementos da palavra. A imagem visual arrebatadora que o poema produz é inteiramente orgânica ao significado, *nascemorre* é uma entidade situada no espaço criado pela atividade do jogo semântico dos seus próprios elementos.

(1976). Mas isto não quer dizer que a tipografia interpretativa esteja fora de questão. Pelo contrário. O domínio completo da tipografia é muito difícil, mas possível para muitos poetas, que, no entanto, têm fortes concepções visuais (Tschichold, 2006).

Noutros locais, a situação tipográfica é confusa. A tipografia é um recurso tão formidável que alguns poetas fazem colagens a partir de letras recortadas de revistas e outros materiais impressos. Outros, como as poetas concretas cujos trabalhos se encontram presentes no livro *Women in Concrete Poetry, 1959-1979* ficam com a máquina de escrever e tentam fazer com que as suas qualidades peculiares se tornem gananciosas para o significado dos seus poemas (Balgiu & de la Torre, 2020).

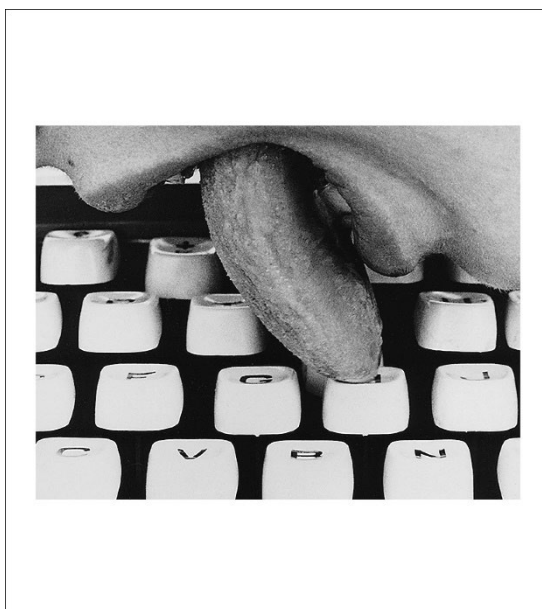


Figura 10 – Capa do Livro *Women in Concrete Poetry*. 2020, (adaptado de <https://primaryinformation.org/product/women-in-concrete-poetry-1959-1979/>)

O novo poema visual tornou-nos conscientes do conteúdo poético no meio tipográfico. Os textos visuais não semânticos são provavelmente, em certa medida, um produto desta descoberta. Quando soubermos com certeza o que é a linguagem, o que é o poema, saberemos com certeza se estes textos são ou não poesia. Em termos do que sabemos sobre poesia concreta, estes poemas concretos não-semânticos apresentam padrões e reticulações de elementos linguísticos visuais que transmitem uma mensagem espiritual ou estética.

3 POESIA CONCRETA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INFLUÊNCIAS

3.1 A Poesia no Pós-Segunda Guerra Mundial

O rescaldo da Segunda Guerra Mundial marcou um período de profunda transformação em toda a Europa, abrangendo não só os domínios político e social, mas também as paisagens culturais e artísticas. Entre os diversos movimentos artísticos do pós-guerra, a poesia concreta emergiu como uma forma distinta e inovadora de expressão literária. Caracterizada pela sua estrutura e pela composição espacial do texto, divergiu das formas poéticas tradicionais para dar ênfase aos elementos visuais e tipográficos da linguagem.

A ascensão da poesia concreta na Europa em meados do século XX pode ser atribuída a vários fatores convergentes. Segundo Solt (1970) a devastação e a desilusão provocadas pela guerra levaram artistas e escritores a procurar novos modos de expressão que pudessem encerrar as complexidades da experiência humana contemporânea. Esta procura de novas linguagens artísticas levou à exploração da materialidade do texto e à interação entre palavra e imagem.

Pioneiros da poesia concreta, como Eugen Gomringer, na Suíça, procuraram transcender as fronteiras linguísticas, criando obras que comunicavam tanto pela sua presença visual como pelo seu conteúdo semântico. As suas experiências não eram meramente estéticas; estavam imbuídas de um sentido de urgência para redefinir a comunicação num mundo remodelado pelos avanços tecnológicos e pela mudança de paradigmas culturais.

**silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio**

Figura 11 – silencio. Eugen Gomringer. 1967, (adaptado de <https://theondioline.wordpress.com/2012/01/20/silencio/>)

3.2 Terminologias da Poesia Concreta

O termo "poesia concreta" é utilizado para designar uma variedade de inovações e experiências após a Segunda Guerra Mundial que revolucionaram a arte do poema à escala global e alargaram as suas possibilidades de expressão e comunicação.

Num artigo publicado na revista *The Lugano Review* (1966), o crítico inglês Mike Weaver, que organizou a Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta e Cinética, em Cambridge, em 1964, distingue três tipos de poesia concreta: visual (ou ótica), fonética (ou sonora) e cinética (que se move numa sucessão visual). E vê os poemas individuais dentro destas três classificações como estando relacionados com a tradição construtivista ou com a tradição expressionista na arte (Fitzsimmons, 1966).

O poema construtivista resulta de uma disposição de materiais de acordo com um esquema ou sistema estabelecido pelo poeta que deve ser respeitado nos seus próprios termos (poemas permutacionais) (Fitzsimmons, 1966).

No poema expressionista, o poeta organiza o seu material de acordo com uma estrutura intuitiva. As definições e classificações de Weaver são mais esclarecedoras quando aplicadas de um modo geral; mas quando somos confrontados com um texto ou poema específico, descobrimos frequentemente que é simultaneamente visual e fonético, ou que é expressionista e construtivista (Fitzsimmons, 1966).

É mais fácil classificar o poema cinético porque incorpora movimento, geralmente uma sucessão de páginas; mas é essencialmente um poema visual, e as suas palavras são, evidentemente, constituídas por sons. Basta olharmos para o livro cinético de Emmett Williams, *sweethearts*, para perceber que é possível incorporar num só poema tudo o referenciado sobre poesia concreta aqui estudado. Muitas vezes, os poemas concretos podem ser facilmente classificados em termos das suas características predominantes (Fitzsimmons, 1966).

A situação é tal que os próprios poetas têm muitas vezes relutância em fazer a afirmação sem reservas: "Sou um poeta concreto". Na maioria dos casos, afirmam: "Depende do que se entende por "concreto" (*Slanted Magazine #40–Experimental Type*, 2022).

No entanto, apesar da complexidade terminológica, há um requisito fundamental que os vários tipos de poesia concreta cumprem: a concentração no material físico de que o poema ou texto é feito (*Slanted Magazine #40–Experimental Type*, 2022).

Segundo Poggioli (1968) as emoções e as ideias não são os materiais físicos da poesia. Se o artista não fosse um poeta, poderia ser movido pelas mesmas emoções e ideias para fazer uma pintura (se fosse um pintor), uma peça de escultura (se fosse um escultor), uma composição musical (se fosse um compositor).

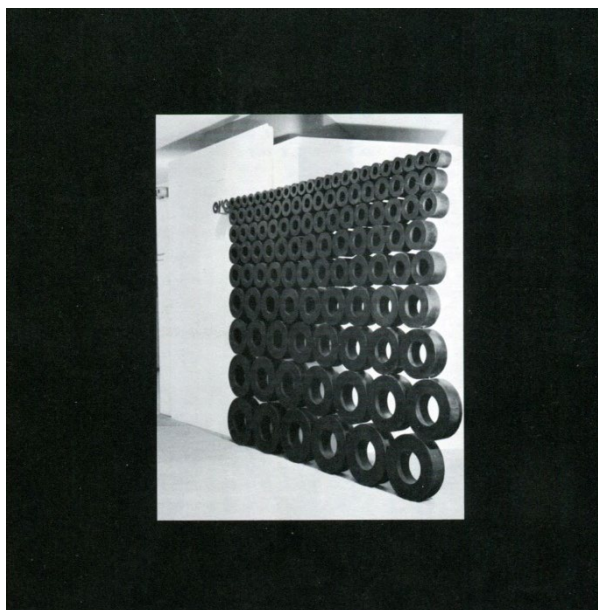


Figura 12 – The Echo of the Soul. Mathias Goeritz. 1966, (adaptado de http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/mathias_goeritz.html)

De um modo geral, o material do poema concreto é a linguagem: palavras reduzidas aos seus elementos de letras (para ver) e sílabas (para ouvir). Alguns poetas concretos ficam com palavras inteiras. Outros redatam que fragmentos de letras ou sons individuais da fala são mais adequados às suas necessidades. O essencial é a linguagem reduzida. O grau de redução varia de poeta para poeta, de poema para poema, podendo em alguns casos ser mesmo usado material não linguístico (Balgiu & de la Torre, 2020).

De notar, no entanto, que os objetos não linguísticos apresentados funcionam de uma forma relacionada com o caráter semântico das palavras. Como corroboram Balgiu & de la Torre, (2020) para além da sua preocupação com a redução da linguagem, o poeta concreto preocupa-se em estabelecer os seus materiais linguísticos numa nova relação com o espaço (a página ou o seu equivalente) e/ou com o tempo (abandonando a velha medida linear). Por outras palavras, isto significa que o poeta concreto se preocupa em fazer um objeto para ser percebido em vez de lido. O poema visual destina-se a ser visto como uma pintura; o poema sonoro é composto para ser ouvido como música.

Os poetas concretos estão, portanto, unidos nos seus esforços para criar objetos ou composições de sons a partir de materiais específicos. Estão desunidos quanto à questão da semântica: insistindo ou na necessidade de a poesia permanecer na área de comunicação da semântica, ou de que a poesia é capaz de transmitir novos tipos de

informação - informação puramente estética (*Slanted Magazine #40–Experimental Type*, 2022).

Mas, independentemente da posição do poeta concreto em relação à semântica, ele chegou invariavelmente à poesia concreta com a convicção de que as velhas estruturas gramaticais e sintáticas já não são adequadas aos processos avançados de pensamento e comunicação. Por outras palavras, o poeta concreto procura libertar o poema do seu fardo secular de ideias, referências simbólicas, alusões e conteúdos emocionais repetitivos, da sua servidão a disciplinas exteriores a si próprio como um objeto de pleno direito para si próprio. Isto, evidentemente, exige muito do que se costumava chamar o leitor. Este tem agora de perceber o poema como um objeto e participar no ato de criação do poeta, pois o poema concreto comunica, antes de mais, a sua estrutura.

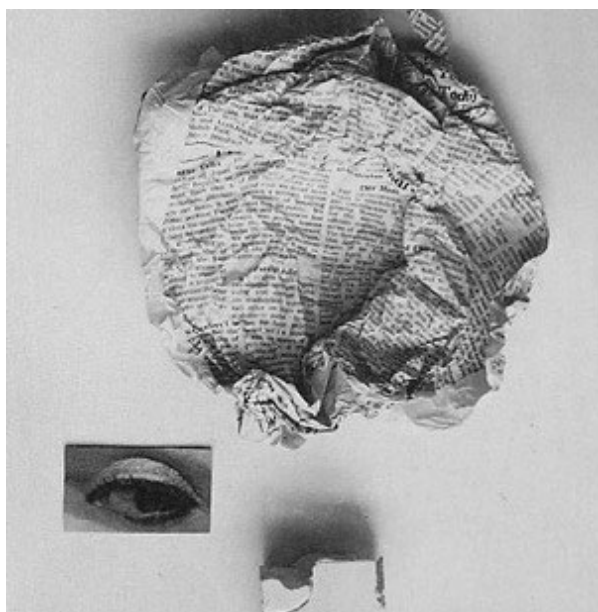


Figura 13 – Even from Trifling Objects, Plastic Poem. Kitasono Katue. 1966, (adaptado de <https://jacket2.org/commentary/kitasono-katue-three-poems-black-fire-kuroi-hi-1951-note-typography>)

3.3 Texto e Imagem nos Caligramas de Apollinaire

O artista francês Guillaume Apollinaire (nascido em 1880) desempenhou um papel fundamental no panorama da poesia concreta e na criação de um novo vocabulário para a minuciar, os caligramas, poemas esses em que a disposição tipográfica das

palavras forma uma imagem visual relacionada ao tema do texto combinando a poesia com as artes visuais, criando uma simbiose entre forma e conteúdo (Apollinaire, 1980).

Em 1918, Apollinaire publicou o livro *Calligrammes*, que teve um grande impacto na poesia concreta de vanguarda. O livro apresenta uma coleção de poemas concretos que refletem analogias com o seu conteúdo, ou seja, a forma visual do poema corresponde ao objeto que é descrito, esta sendo por si, uma das principais tipologias descritas por Mike Weaver.

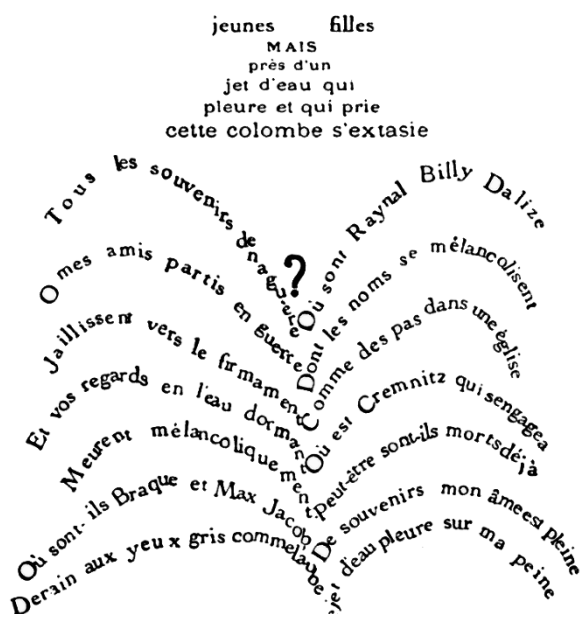


Figura 14 – Caligrama, The stabbed pigeon and the water jet. Guillaume Apollinaire. 1918, (adaptado de <https://de.wikipedia.org/wiki/Calligrammes>)

Todos os poemas são visuais, no sentido em que consistem em palavras dispostas na página, e o leitor tem de olhar para essas palavras de modo a aceder aos seus significados. O que há de especial nos caligramas de Apollinaire, juntamente com muitas outras experiências de forma tipográfica, desde *Un Coup de dés* de Mallarmé até à poesia espacial e concreta, é que o aspeto visual destes poemas é trazido para o primeiro plano da experiência do leitor, tornado saliente de uma forma que nos convida a vê-los e a lê-los, a prestar atenção às suas qualidades visuais e linguísticas (Apollinaire, 1980; Lupton, 2024).

Além disso, no seu artigo *Simultanisme-librettisme*, publicado juntamente com alguns dos primeiros caligramas na edição de junho de 1914 da revista *Les Soirées de Paris*, Apollinaire insistia que os processos de ler e ver não deviam ser meramente

conjugados, mas combinados. No centro do projeto poético de Apollinaire está o desejo de minimizar a distinção entre ler e ver, de aproximar os dois processos (Shingler, 2011).

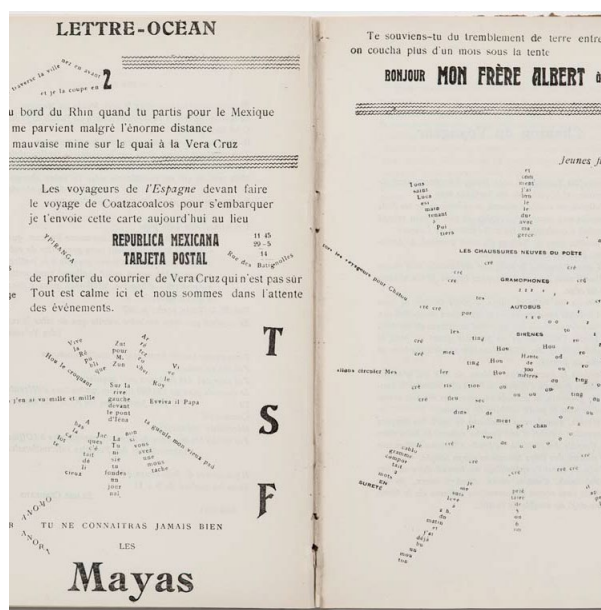


Figura 15 – Lettre-Océan. Guillaume Apollinaire. 1914, (adaptado de <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=15>)

Como Apollinaire coloca: conceber o poema simultaneamente, como uma cena da vida, (...) ler num só olhar a totalidade de um poema, tal como um maestro lê de uma só vez as diferentes notas de uma partitura, e como se vêem de uma só vez os elementos pictóricos e tipográficos de um cartaz (Apollinaire, 1914).

A leitura de um poema visual não deve ser vista como um processo linear em que a atenção se concentra exclusivamente numa palavra de cada vez, numa determinada sequência.

Nos seus Caligramas este invoca a experiência visual das cenas naturais como modelo perceptivo para a leitura dos mesmos, implicando que o leitor pode estar consciente de vários elementos ao mesmo tempo, tal como na experiência quotidiana estamos simultaneamente conscientes de uma série de objectos que ocupam diferentes posições no nosso campo visual. Apollinaire relaciona ainda o ato de ler um caligrama com o de ler uma partitura musical, em que é necessário prestar atenção a vários elementos em paralelo (Lupton, 2024).

Esta analogia implica que o leitor deve dirigir a sua atenção para vários elementos textuais ou verbais de uma só vez, mas a referência subsequente de

Apollinaire à arte dos cartazes torna claro que a consciência do leitor deve também abranger sistemas semióticos visuais e verbais.

No caso de um cartaz, a leitura e a visualização não são processos distintos, separados um do outro (Lupton, 2024).

Texto e imagem estão integrados não só no espaço do cartaz – ou da página impressa – mas também na experiência perceptiva do leitor. Esta insistência de que a leitura e a visualização devem estar intimamente integradas não deve ser interpretada como uma tentativa de reduzir a leitura à visualização.

Apollinaire reconhece que os padrões dos nossos movimentos oculares diferem quando lemos textos e vemos imagens: a inspeção dos textos pelo leitor seguirá geralmente a ordem particular das palavras tal como estão dispostas na página (embora ocasionalmente se afaste desta ordem linear), ao passo que a percepção das imagens tende a envolver padrões de inspeção muito mais livres (Apollinaire, 1980).

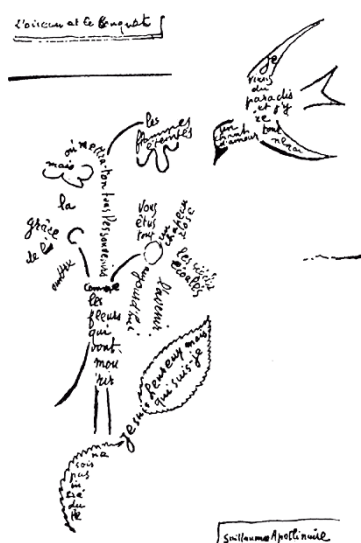


Figura 16 - L'oiseau et le bouquet. Guillaume Apollinaire. 1914, (adaptado de <https://en.wikipedia.org/wiki/Calligrammes>)

Apollinaire compreende que o leitor abordará um caligrama de duas formas diferentes, de modo a apreender e processar os seus aspetos visuais e verbais. O que a "teoria" da simultaneidade visual-verbal exige é que a experiência perceptiva do leitor do poema inclua uma elementos padronizados textuais e visuo-espaciais, sendo a leitura e a visualização concebidas como dois aspetos de um único movimento, ação ou processo

interpretativo global (Apollinaire, 1980). Ou seja, a leitura e a visualização, embora mantendo a sua especificidade, não devem ser separadas uma da outra na nossa experiência: devem ser concebidas como duas faces da mesma moeda, e não como duas moedas diferentes.

Esta descrição da relação entre a leitura e o visionamento dos caligramas é posta em causa por Katherine Shingler.

Embora os caligramas em si não sejam a principal preocupação de Shingler, as suas leituras assentam, no entanto, numa conceção dos mesmos como tautológicos (os seus significados visuais e verbais coincidem perfeitamente), e como exigindo do leitor duas abordagens percetivas distintas e mutuamente exclusivas. Segundo Shingler (2011) para ser capaz de perceber a forma do caligrama, para atender às suas características globais, o olhar deve abster-se de qualquer descodificação; as letras devem permanecer pontos, as frases linhas, os parágrafos superfícies ou massas (Shingler, 2011).

Por outro lado, a leitura do texto de um caligrama implica uma atenção ao nível local de pormenor em detrimento da disposição espacial global, de modo que, quando lemos, a nossa consciência da forma do poema se dissolve.

Shingler conclui que o caligrama nunca soa e representa ao mesmo tempo. O que é visto e lido é silenciado durante a visão, mascarado durante a leitura. A simultaneidade visual-verbal falha, segundo Shingler, porque o texto e a imagem não podem ser apreendidos simultaneamente (Shingler, 2011).

3.4 Eugen Gomringer

Eugen Gomringer (nascido em 1925) é o pai da poesia concreta no mundo da língua alemã, sendo fundamental para a modernização da poesia após a Segunda Guerra Mundial, conhecido pelos seus escritos programáticos sobre o objetivo e a forma da nova poesia e pela força poética das suas obras. A sua poesia concreta e visual joga com a materialidade da linguagem e os seus elementos tipográficos (Solt, 1970).

Gomringer estudou economia e história da arte em Roma e Berna antes de se tornar assistente de Max Bill (*Burlington Contemporary - Articles*, sem data). Em 1953, fundou a revista *Spirale* juntamente com Marcel Wyss e Dieter Roth. Desde então, editou e escreveu numerosos livros de artista e ensaios sobre Arte Concreta e poesia. Também

teve um impacto significativo no Stuttgarter Gruppe, fundado no final da década de 1950 por artistas e escritores de vanguarda cujas experiências literárias ajudaram a estabelecer a poesia concreta (*Burlington Contemporary - Articles*, sem data). O próprio termo "poesia concreta" baseia-se tanto no grupo de poetas concretos em São Paulo, com quem Gomringer estava em contacto e com quem partilhava a mesma abordagem, como na "arte concreta" (Solt, 1970).

Eugen Gomringer é um artista da linguagem cujas obras transformam poemas de versos carregados de significado em constelações de frases, palavras e letras individuais. Segundo Gomringer, a constelação, ou ideograma, é o mais simples dos princípios criativos da poesia, e estes princípios são, quanto mais não seja, uma forma de reagir à redução da linguagem numa época caracterizada pela comunicação acelerada (Solt, 1970).

Na sua obra *baumwind*, Eugen Gomringer apresenta 13 variações diferentes da palavra "baumwind". Cada variação é colocada num quadrado, dando à forma tradicional da palavra uma nova aparência, dividindo-a em variações de letras individuais ou combinadas que formam os cantos e o centro de cada quadrado. Os quadrados de letras correspondentes formam, por sua vez, um quadrado maior numa superfície branca, em que os interstícios desencadeiam associações sem necessariamente criarem novos significados. As letras individuais parecem assim ainda mais concretas aqui do que quando se encontram em palavras ou frases. Em última análise, ao referir-se ao carácter gestual da linguagem, Gomringer questiona também o seu valor para a sociedade (Solt, 1970).

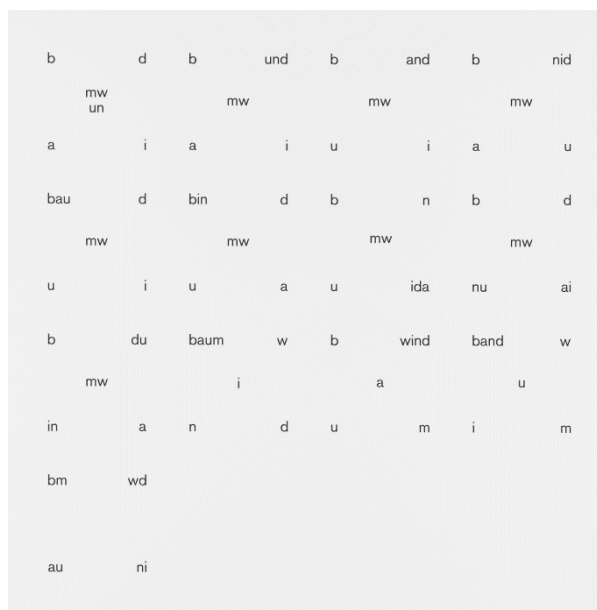


Figura 17 – baumwind. Eugen Gomringer. 1961, (adaptado de <https://garadinervi-repertori.blog/post/618008838123159552/eugen-gomringer-baumwind-1961-2014-haus>)

A obra de Eugen Gomringer, em particular as suas contribuições para a poesia concreta, foi profundamente influenciada pelos movimentos artísticos do seu tempo. Estes movimentos, incluindo o dadaísmo e o construtivismo, enfatizavam a experimentação, a composição visual e a integração da arte na vida quotidiana. A poesia de Gomringer reflete estas influências através da materialidade da linguagem e na sua exploração da forma e do conteúdo (Fitzsimmons, 1966).

3.5 Tom Edmonds

Segundo Tom Edmonds (nascido em 1994) a pintura de letras surgiu logicamente a partir de pinturas abstratas de linhas. A estas linhas era negado o realismo pelo carácter ambíguo delas próprias e do seu ambiente (Cobbing, 1974).

Edmonds considera as suas pinturas como poemas concretos lúdicos, que devem ser lidos letra a letra, palavra a palavra e linha a linha. Puramente visuais, as letras utilizadas por razões formais para criar espaço, formas, texturas e cores (Cobbing, 1974).

Tom Edmonds evidência que os seus primeiros desenhos refletem uma mente delicada e atenciosa, com linhas do campo de Kent e dos espaços montanhosos de Merioneth, pequenas gravuras e pinturas de linhas claras. Depois, voltaria a colocar tudo

no espaço e as letras ganhariam forma em planos transparentes, criando palavras e não palavras (Cobbing, 1974).

Uma das suas primeiras peças de vidro *In Silence* consiste apenas por letras únicas destas duas palavras; curvando-se para longe uma da outra num arco simples, como aves migratórias que se deslocam para o espaço para além do qual se pode ver (Cobbing, 1974).

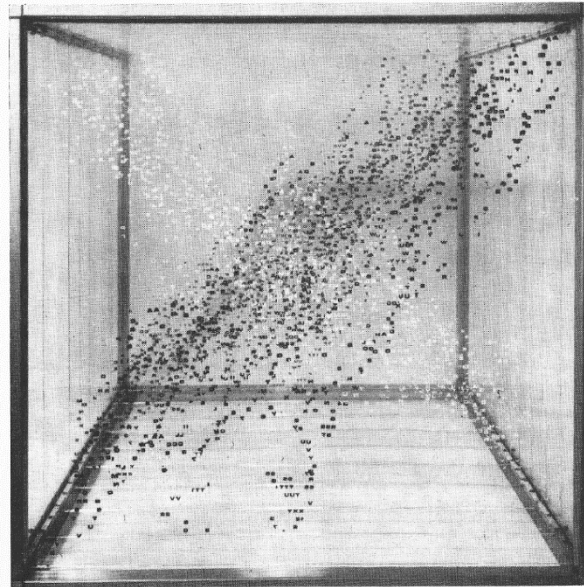


Figura 18 – In Silence. Tom Edmonds. 1968, (adaptado de <https://fadmagazine.com/2018/07/03/my-week-in-the-art-world-astro-poems-and-other-stories/>)

3.6 Síntese

Como já se referiu, o poema concreto puro extrai da linguagem uma estrutura de sentido essencial e a distribui no espaço como um ideograma ou uma constelação – como um desenho estrutural de palavras – dentro do qual há reticulações ou atividade lúdica. Precisamos de uma forma ou, mais provavelmente, de formas orgânicas à natureza do nosso próprio mundo que, em vez de se fechar em si mesmo, se estende para fora, para o espaço. E parece que chegámos ao conceito de um poema feito a partir das possibilidades e limitações de materiais linguísticos específicos que se impôs como um conceito formal internacional. O poema concreto encontra-se isolado no espaço para dar um significado aos seus materiais dados, tal como o Homem contemporâneo se encontra isolado no espaço para dar um significado à sua vida.

Parece haver uma convicção comum aos poetas concretos de que o método racionalista do poema concreto penetra no âmago da situação atual do homem: uma luta de vida ou morte entre as suas naturezas conflituosas. Será o homem um animal irracional em perigo mortal de se destruir a si próprio, ou pelo menos as suas qualidades humanas, com a tecnologia que criou? Ou é o homem um ser racional que pode usar as suas conquistas científicas e tecnológicas para melhorar a sua vida? O poema concreto, argumenta, ao libertar as palavras de ligações gramaticais sem sentido e gastas; e, através do seu método ordenado, coloca um controlo sobre o fluxo de emoções, criando assim uma distância do poema que permite ao poeta, enquanto homem que percebe e articula ativamente a sua experiência, examinar e considerar a qualidade dos seus materiais humanos (*Slanted Magazine #40—Experimental Type*, 2022).



Figura 19 - Páginas do livro *Slanted Magazine #40—Experimental Type*. 2022, (adaptado de <https://www.slanted.de/product/slanted-magazine-40-experimental-type/>)

O poema sonoro, definido por Weaver como uma sucessão auditiva evolui de forma mais evidente a partir da tradição oral da poesia. A sua forma serial é facilmente vista como estando relacionada com as formas seriais estruturais no quadro linear do poema tradicional. A poesia concreta acrescenta a máquina (principalmente o gravador) como um novo meio de expressão oral que cria novas experiências de audição do poema e sonda novas profundezas da psique humana para descobrir ou revelar novas camadas de consciência (Fitzsimmons, 1966).

O poema cinético, como Weaver o define, é uma sucessão visual onde o significado é-nos revelado gradualmente parecendo implicar que o mesmo está menos

relacionado com a tradição da poesia do que o poema sonoro, ou poema fonético (Fitzsimmons, 1966).

Mas o poema cinético é essencialmente uma recriação, como forma artística, do nosso hábito de ler poemas em livros, uma experiência muito mais comum com a poesia do que a audição. A forma em série do poema cinético também introduz no poema o método cinematográfico de leitura aproximando a leitura silenciosa do poema dos hábitos temporários de leitura (Fitzsimmons, 1966).

Ao longo da minha leitura dos poemas, houve sinais de que outros fortes impulsos cinéticos estão em ação na poesia contemporânea, mas ainda não chegaram à síntese necessária na consciência artística para os levar a uma expressão formal definitiva, podendo estar ainda em desenvolvimento.

No que diz respeito ao poema visual, Weaver retoma a definição de Gomringer: O poema visual é uma "constelação no espaço". E levanta uma questão fundamental: sendo o poema visual uma "constelação no espaço", o sentido de simultaneidade e multidirecionalidade – uma ordem espacial – inibe uma resposta fótica sucessiva às unidades verbais. O grau de afastamento do poema concreto da tradição oral assumida da poesia parece ser o ponto em questão dos manifestos de ambos os autores (Solt, 1970).

4 INTERSEÇÃO ENTRE LITERATURA – *ORPHEU* – E AS ARTES VISUAIS

4.1 Avant-Garde

Considerando a produção literária e , também artística, de figuras centrais da geração de *Orpheu*, serão examinadas as relações transnacionais que estas estabeleceram com os seus congêneres na vanguarda europeia por meio de redes de familiaridade e epistolares. Mais especificamente, ao nos focarmos nas interseções entre a literatura e as artes visuais nas obras destes escritores e artistas, arguindo que o seu hibridismo estético reflete o experimentalismo nas artes deste período, que preside ao modernismo europeu e foi ativamente praticado pelos modernistas portugueses.

Criado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, *Orpheu* irrompeu na cena cultural portuguesa em 1915 com a intenção declarada de "marcar posição e agitar" (Sá-Carneiro, s.d.), concretizando o "momento ativista" que Renato Poggioli considera característico dos movimentos vanguardistas nascentes (Poggioli, 1968).



Figura 20 – Página introdutória da revista trimestral Orpheu. 1915, (adaptado de <https://modernismo.pt/index.php/orpheu>)

A correspondência que Sá-Carneiro e Pessoa mantiveram em Paris, a partir de 1912, atesta a continuidade dos planos de publicação da revista, que em 1914 pensaram intitular "Europa" para sublinhar o seu cosmopolitismo.

O efeito "ativista" de *Orpheu* é evidenciado pelo acolhimento que a revista teve na imprensa portuguesa, desde a reprovação à calúnia, de uma revista de vanguarda, apesar da ausência notória de um manifesto.

No entanto, o segundo número de *Orpheu* anuncia um "Manifesto da Nova Literatura" a incluir no terceiro número, que nunca chegou a ser publicado. E, com efeito, há uma referência no arquivo de Pessoa sobre dois manifestos destinados à revista, nomeadamente "Constatação Sensacionista", atribuído a Fernando Pessoa, e "Ultimatum (mandado de despejo)", atribuído a Álvaro de Campos, o heterónimo que Pessoa criou expressamente com o intuito de agitar o meio cultural português.

Embora não exista um texto completo correspondente ao primeiro manifesto, há um número substancial de fragmentos em português e inglês que traçam as origens e explicam os princípios do Sensacionismo no arquivo de Pessoa – alguns dos quais têm a notação "Para Orpheu" (Pessoa, s.d.) – que foram provavelmente contribuições para esse manifesto.

O segundo manifesto, assinado por Álvaro de Campos, acabou por ser publicado em *Portugal Futurista* (1917), embora existam fragmentos com um tom semelhante ao da versão publicada do "Ultimatum" que, segundo Pessoa, se destinavam a um manifesto para a "Europa".



Figura 21 – Capa da revista Portugal Futurista. 1917, (adaptado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Portugal_Futurista)

Aqui considera-se o segundo número de *Orpheu* tem uma postura mais marcadamente vanguardista. Reconhecendo esta postura numa carta em inglês de maio de 1915 a um destinatário não identificado, Pessoa afirma que o segundo número de *Orpheu* recorre talvez demasiado, não a sentimentos futuristas, mas a processos futuristas, dando como exemplos destes elementos, os quadros de Santa Rita Pintor, e os escandalosos processos tipográficos adotados por Mário Sá-Carneiro na sua famosa *Manucure* (Pessoa, 2009).

A vontade de Pessoa de assinalar a divergência estética em relação a esse movimento internacional leva-o a criar um novo ismo, o Sensacionismo, movimento este que procura capturar a complexidade e a intensidade das sensações humanas.

No sensacionismo, a realidade é percebida de forma subjetiva e fragmentada, e as obras procuram expressar essa multiplicidade de sensações e sentimentos, frequentemente através de uma linguagem rica, e vibrante, onde o objetivo é provocar uma resposta emocional intensa e imediata no leitor ou espetador, enfatizando a importância da experiência individual e da percepção sensorial como caminhos para a compreensão da realidade (Pessoa, 2009).

Por conseguinte, *Orpheu* e o Sensacionismo, o movimento artístico que ficou associado à revista, partilhavam do ímpeto das vanguardas do pré-guerra, bem como o do seu cosmopolitismo, uma vez que os seus colaboradores tinham ligações estreitas a movimentos artísticos e literários internacionais contemporâneos que serão analisados neste estudo.

Outro traço que aproxima a revista e o seu círculo das primeiras vanguardas europeias é o facto de refletirem a fertilização cruzada entre a literatura e as artes visuais, característica dos movimentos emergentes nas primeiras décadas do século XX. Assim, a revista incluía, a par do conteúdo literário, obras de arte de alguns artistas plásticos portugueses: A capa do primeiro número foi desenhada por José Pacheco; e o segundo número incluiu placas de colagens de Guilherme de Santa-Rita, que combinam um cubismo formal com títulos e legendas futuristas, e numa delas uma referência ao Interseccionismo, uma estética caseira concebida por Pessoa, representada no mesmo número pelo seu poema "Chuva Oblíqua", poema que será analisado em seguida (Pessoa, 2009).

4.2 Estudo de Caso: Fernando Pessoa – Chuva Oblíqua

A afirmação de Almada sobre a confluência de elementos visuais e literários em *Orpheu* é corroborada por Pessoa, que reconhece o contributo das artes plásticas para o Sensacionismo, nome da estética que associa a *Orpheu*.

Num texto dirigido a um público internacional, afirma:

“Quanto às nossas influências do movimento moderno que engloba o cubismo e o futurismo, deve-se mais às sugestões que deles recebemos do que à substância das suas obras propriamente ditas. Nós intelectualizámos os seus processos. A decomposição do modelo que eles realizam (porque fomos influenciados, não pela sua literatura, se é que eles têm alguma coisa parecida com literatura, mas pelos seus quadros), transportámo-la para aquilo que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição - não as coisas, mas as nossas sensações das coisas” (Pessoa, 2009. p.: 403).

A influência declarada da pintura cubista e futurista é evidente na formulação que Pessoa faz dos processos formais empregues pelos sensacionistas nesta passagem, nomeadamente a "decomposição do modelo", originalmente introduzida pelos cubistas, e a primazia das "sensações", que ecoa a afirmação de Boccioni de que o dinamismo da arte futurista é "baseado na sensação" (Pessoa, 2009).

No entanto, apesar de reconhecer as referidas influências cubistas e futuristas, Pessoa tem igualmente a preocupação de distinguir os processos formais sensacionistas dos cubistas e futuristas. Assim, desloca o foco do processo de decomposição do objeto concreto, como é o caso do cubismo, para a decomposição mais abstrata das sensações provocadas pelo objeto.

O Interseccionismo de Pessoa foi atualizado em "Chuva Oblíqua", publicado no segundo número de *Orpheu* (junho de 1915).

Este poema de várias partes é estruturado como uma série de cenas contrastantes sobrepostas, que abrangem tanto a realidade física quanto as experiências imaginárias ou mentais associadas a diferentes estados de espírito percebidos simultaneamente pelo locutor.

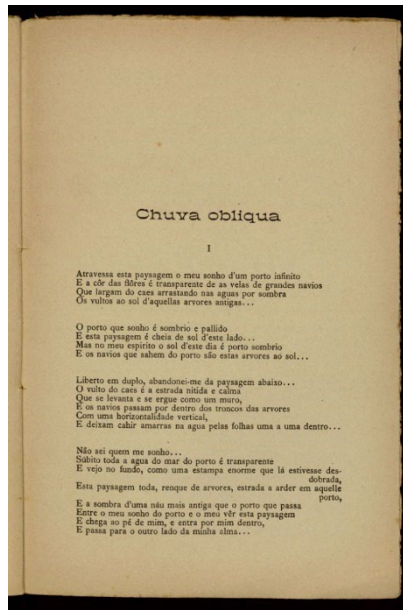


Figura 22 – Chuva Oblíqua. Fernando Pessoa. 1915 (adaptado de <https://tomasmcm.design/portfolio/orpheu.html>)

Um exemplo disso é a primeira secção do poema, em que uma paisagem campestre ensolarada observada pelo orador é intersetada por uma sonhada paisagem marítima sombria, levando a uma sobreposição de detalhes de ambas as cenas encapsuladas nos versos, "E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma horizontalidade vertical, / E deixar cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...".

A interpenetração dos planos vertical e horizontal produzida pela justaposição das duas cenas na primeira parte de "Chuva Oblíqua" produz o que o orador chama de "horizontalidade vertical", que evoca as linhas sobrepostas e oblíquas características do cubismo analítico, encapsuladas no próprio título do poema.

A secção seguinte de "Chuva Oblíqua" cruza um exterior escuro e tempestuoso e um interior de igreja iluminado para a missa, o que é metaforicamente equiparado a um carro a passar pelos fiéis ajoelhados, "A missa é um automóvel que passa / Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...".

A perturbação de uma tradição católica de longa data através da intrusão de tal símbolo da modernidade e da personificação da obsessão futurista pela velocidade poderia ser interpretada como uma crítica à destruição do passado e da tradição que Marinetti defendeu para o Futurismo.

Absorvendo as lições do Futurismo, no decorrer de "Chuva Oblíqua" o Interseccionismo de Pessoa torna-se cada vez mais dinâmico, como evidenciam as secções subsequentes do poema.

Na terceira secção, a qualidade dinâmica da intersecção dos planos é transmitida gramaticalmente pelo uso do verbo "errar" nos versos "E uma alegria de barcos embandeirados erra / Numa diagonal diffusa / Entre mim e o que eu penso..." (Silva, 2017). O intervalo entre o locutor e seus pensamentos traçados pela orientação oblíqua de um cardume de barcos sinaliza a dissociação do eu.

Por outro lado, a secção seguinte do poema apresenta um movimento integrativo em que a inclinação representa visualmente a interpenetração dos dois grupos de pessoas retratadas nas cenas diurnas e noturnas.

A qualidade dinâmica das intersecções é resumida na linha "Lá fora vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel...", que funde o movimento giratório do sol e do carrossel (Pessoa, 2009). O motivo do parque de diversões e a imagem das meninas do campo ensolaradas com jarras na cabeça atribuem uma qualidade comemorativa a esta secção do poema, que se expande através do imaginário de música e dança que permeia a secção seguinte.

As afinidades entre os exercícios interseccionistas em "Chuva Oblíqua" e aspetos do Orfismo denotam a consciência e o envolvimento de Pessoa com os novos desenvolvimentos do Cubismo tardio (Pessoa, 2009).

O facto de Pessoa listar este ismo ao lado do Futurismo e do Cubismo como parte dos principais movimentos artísticos que ele tenta evitar mostra que ele o considerava uma estética tão significativa como a deles.

4.3 Síntese

O exame da poesia de Pessoa e Sá-Carneiro publicada na *Orpheu* mostra um envolvimento comum e sustentado com as correntes artísticas contemporâneas continuamente transfiguradas através dos ismos que Pessoa concebeu, particularmente no segundo e abertamente vanguardista número da revista.

Assim, os seus poemas representam exemplos de receção literária daquilo que Pessoa considerava como “o movimento moderno que abraça o cubismo e o futurismo” e inclui outros ismos como o Orfismo na sua expressão artística multifacetada.

Portanto, segundo Pessoa, o Sensacionismo difere de outros movimentos na medida em que “não reivindica para si o monopólio do sentimento estético correto” (Pessoa, 2009).

Defendendo uma atitude sincrética comparável à de Amadeo, Pessoa afirma que o “movimento sensacionista (representado pelo jornal trimestral lisboeta *Orpheu*) constitui a síntese final.

Este esforço de sintetizar a estética contemporânea, incorporando facetas complementares de diferentes ismos e combinando-as com traços regionais e preferências pessoais, a fim de produzir uma arte moderna que possa transmitir a experiência da modernidade em Portugal no início do século XX, foi uma das principais motivações para a obra de Sá-Carneiro, e o projeto de Pessoa de lançar uma revista e modernizar o meio literário e artístico português.

No entanto, como se pretendeu demonstrar, a sua abordagem não foi um fenómeno isolado entre a geração dos primeiros modernistas em Portugal, mas foi comum a várias figuras envolvidas na revista, incluindo artistas de grande prestígio como Amadeo de Souza-Cardoso.

Como aqui defendido, muitos destes artistas beneficiaram da exposição à vanguarda internacional através de uma série de redes, que foram fundamentais para garantir a originalidade e versatilidade de um incipiente modernismo português. Além disso, as obras dos artistas e escritores discutidas neste estudo também corroboram a fertilização cruzada entre literatura e artes visuais em *Orpheu*.

5 PROJETO

5.1 Nota Introdutória

Este projeto de mestrado nasce da necessidade de unir a prática do Design Gráfico a uma forma de expressão poética que se distancia da poesia clássica, com a qual estamos, porventura, mais acostumados. Diante da ausência dessa conexão, o projeto propõe mostrar que a Poesia Concreta, fundamentada através de uma narrativa, se pode transformar num exercício enriquecedor de composição visual, onde o texto, oferece múltiplos valores além das palavras que o mesmo compõe.

A premissa do trabalho surge da vontade de explorar o espólio de poesia portuguesa no contexto contemporâneo atual, desta maneira partindo da revista Orpheu, com uma narrativa que, primeiramente descontextualiza o ênfase do excerto ou linha retirado da obra e pensado pelo poeta e, seguidamente, o reinterpreta na ótica do “Design in Crisis”, pensando concretamente nos cenários de guerra atuais.

Para que esta intenção se pudesse realizar, pensou-se culminar estas temáticas em forma de um livro, um objeto capaz de ser folheado, e interpretado e que valorizasse o conteúdo que sobre ele existe. Por consequência, este apresentar-se-á com momentos mais contidos em termos gráficos e outros visualmente mais estimulantes, de forma que haja assim uma harmonia ao longo de toda a sua edição.

No presente capítulo observa-se todo o processo de construção do objeto editorial, esse essencial para enriquecer a parte prática. Selecionou-se de forma minuciosa aquele que viria a ser o conteúdo textual do livro. Esta fase, especialmente, mostrou-se um dos maiores desafios na consagração do mesmo, pelas complexas obras dos poetas da Orpheu, quer em prosa quer em poesia. Passou-se por todo o processo criativo e estudos iniciais como a anatomia e estrutura editorial, as escolhas tipográficas, a cor de texto e o registo fotográfico de todo o processo. Por fim, realizou-se a impressão, produção e acabamento do objeto final.

5.2 Hipernarrativa: Notícias de Guerra

A narrativa deste projeto editorial “notícias de guerra”, procura fazer a ponte entre extratos poéticos da revista *Orpheu* e a poesia contemporânea. O projeto analisa a forma como os valores destas obras dialogam com o conceito de “design in crisis”, sob o tema sugerido.

A revista *Orpheu*, marco fundamental do modernismo português, trouxe à luz uma poesia que desafiava as normas estéticas e temáticas do seu tempo. Numa época de convulsão social e política, os poetas de *Orpheu* usaram a linguagem como um campo de batalha simbólico, onde cada palavra e cada verso refletiam as tensões de um mundo em crise, dos seus pontos de vista. A poesia concreta, com ênfase na materialidade do texto e na disposição espacial das palavras, oferece um meio poderoso de revisitar estes poemas e de ampliar a sua ressonância contemporânea.

No atual contexto de conflitos e crises globais, o tema “notícias de guerra” adquiriu uma nova relevância. Tendo isso em consideração esta publicação explora a forma como as técnicas da poesia concreta podem ser utilizadas para transmitir a urgência e a complexidade das crises modernas. Neste sentido, o conceito de “design in crisis” torna-se central, uma vez que a forma e o conteúdo poéticos são moldados pelas circunstâncias de emergência e tensão, refletindo a fragmentação e a dissonância do discurso contemporâneo sobre a guerra.

A narrativa editorial desenvolve-se em torno de uma análise crítica que coloca os valores estéticos e éticos da poesia de *Orpheu* em diálogo com a produção poética contemporânea. Através de uma cuidada curadoria dos textos e de uma abordagem editorial singular, pretende-se evidenciar como a poesia pode servir de veículo de denúncia, reflexão e resistência em tempo de guerra. Os excertos de textos selecionados são apresentados como documentos vivos, carregados de significados que transcendem o seu tempo original e encontram eco nas ansiedades e esperanças do presente.

Este estudo não só recontextualiza os excertos da revista *Orpheu*, como também propõe uma reflexão crítica sobre o papel do poeta e do designer em tempos de crise, explorando o potencial da linguagem como meio de transformação e resistência. A fusão entre a poesia concreta e o tema permite a exploração de novas formas de expressão poética que rompem com as convenções tradicionais. Ao enfatizar a materialidade do texto e a interseção entre a forma visual e o conteúdo verbal, este trabalho propõe uma

leitura multimodal da poesia em que o design tipográfico e a disposição espacial das palavras são tão significativos como o próprio conteúdo literário.

Desta forma, a narrativa deste projeto editorial de mestrado oferece um contributo que pretende ser significativo para a compreensão da poesia concreta e da sua relevância contemporânea, ao mesmo tempo, lançando luz sobre as formas como a poesia pode envolver-se em questões urgentes.

5.3 Desenvolvimento Projetual

O desenvolvimento do projeto começou quando a seleção completa de versos e frases, acompanhada dos seus autores, foi concluída. Para além desta fase inicial do processo, tornou-se essencial testar digitalmente algumas ideias em diferentes níveis de composição para, posteriormente, obter maior experiência na organização concetual do livro.

A premissa inicial foi sempre de reunir os excertos selecionados sob a forma de um objeto editorial, uma vez que ao folhear o livro poderiam existir momentos mais contidos e outros mais estimulantes, e desta forma seria possível criar uma harmonia na sua interpretação e observação transpondo uma mensagem visual que serve como veículo portador de mensagens e também como um meio para se alcançar uma nova forma visual (*Sam Winston*, sem data).

Ao longo do processo, foi essencial revisitar referências visuais já pesquisadas e guardadas, tanto nacionais como internacionais, como as revistas contemporâneas da *Revue Faire* e trabalhos recentes relacionados com a temática da poesia concreta.

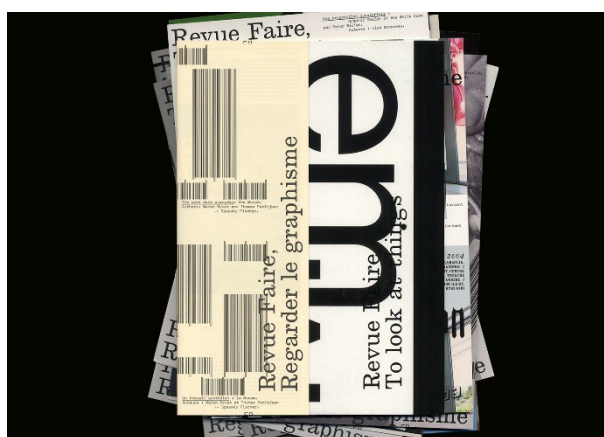


Figura 23 – Revue Faire Season 1. Syndicat. 2018 (adaptado de <https://revue-faire.eu/>)

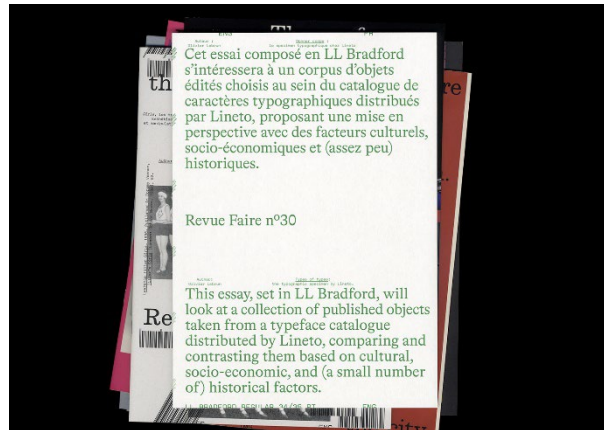


Figura 24 - Revue Faire Season 2. Syndicat. 2021 (adaptado de <https://revue-faire.eu/>)

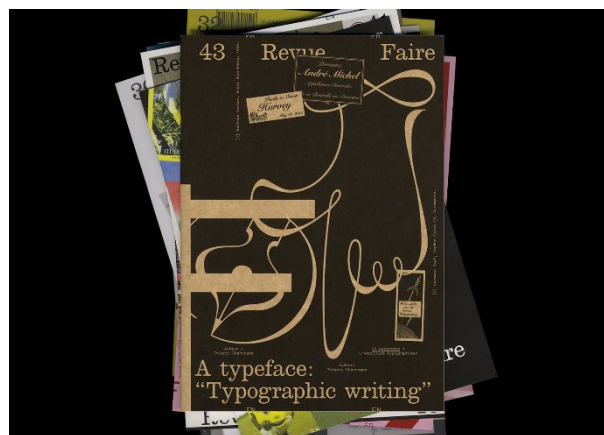


Figura 25 - Revue Faire Season 3. Syndicat. 2023 (adaptado de <https://revue-faire.eu/>)

Com os conceitos anteriores definidos, foi construído um objeto editorial com dimensões de 15,5cm de largura por 22,5cm de altura, dimensão que poderia ser impressa num plano de impressão A3. Estas escolhas gráficas serão explicadas mais detalhadamente adiante, assim como as escolhas tipográficas e o estudo efetuado sobre o tema, a estrutura e fisionomia do editorial, as escolhas de cor e especificações de impressão e acabamento.

O foco principal deste projeto foi sempre explorar e potenciar a temática da poesia concreta e a forma como esta pode ser desenvolvida na perspetiva de um designer gráfico, que acaba por ter preocupações diferentes das de um poeta, que se centra nas emoções, sensações e no léxico do próprio poema.

Ao longo do desenvolvimento dos cento e dez excertos escolhidos em formato textual, houve sempre a preocupação de representar corretamente os diálogos e versos e de dar uma ideia possível do que ele representa. Por outras palavras, um trabalho

autoral de interpretação, com cuidado na hierarquia e escala tipográfica, no posicionamento do texto na página e na utilização do espaço em branco para enfatizar o texto descrito.

5.3.1 Escolha Tipografica e Estudos

No que toca à escolha da família tipográfica, houve desde a fase inicial uma exploração contínua de duas claras classificações tipográficas diferentes, a monoespaçada e a *grotesk*.



Figura 26 – Acid Grotesk Specimen. Folch Studio. S.d. (adaptado de <https://acidgrotesk.folchstudio.com/>)

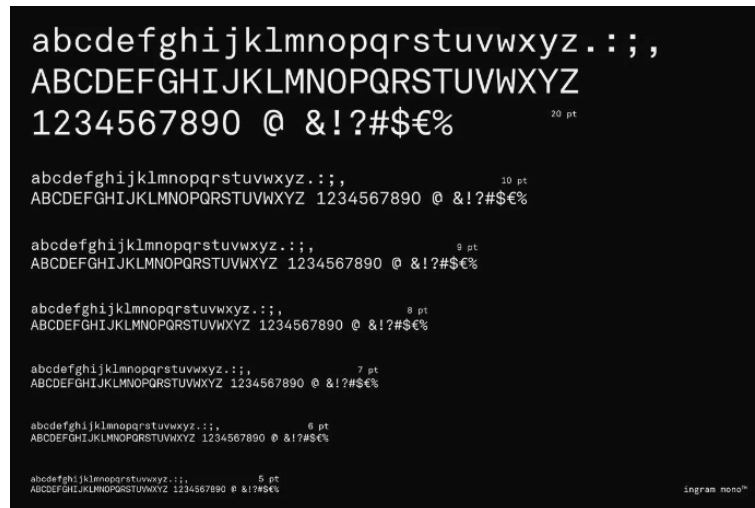


Figura 27 – Ingram Mono. Typeface Design Studio. S.d. (adaptado de <https://ywft.us/258ddc376>)

Os tipos monoespaçados e *grotesk* apresentam características gráficas bastante díspares.

Analisando os tipos monoespaçados é perceptível a largura de caracteres constante, que ocupam o mesmo espaço horizontal, assegurando um alinhamento consistente. Esta estrutura aumenta a clareza quando é necessário um espaçamento exato entre os mesmos, como em textos em que as colunas ou o alinhamento prevalecem sobre a exploração livre de caráter mecanizado que também pode transmitir uma estética simples e utilitária.

Já os tipos de letra *grotesk*, por outro lado, têm, por norma, um espaçamento proporcional, em que cada caráter ocupa apenas o espaço de que necessita. Isto resulta num espaçamento entre letras mais natural e dinâmico, que pode melhorar a legibilidade em texto corrido. Os tipos de letra *grotesk* são conhecidos pelo seu contraste mínimo entre traços e pela simplicidade da sua forma, o que acrescenta adaptabilidade a uma vasta gama de contextos de comunicação visual, desde grandes cabeçalhos a corpos de texto e explorações visuais variadas.

Tendo em ênfase a escolha da família *Acid Grotesk* para o projeto final entende-se relevante perceber a utilização e propósito dos tipos *grotesk* ao longo dos últimos anos percebendo a sua distinção de não-serifadas e o motivo da prevalência da mesma em diversos trabalhos contemporâneos.

Entenda-se desde já que *grotesk* se refere a um dos primeiros estilos de letra não-serifados (*sans-serif*), criado no início do século XIX. Estes tipos de letra foram desenvolvidos em resposta à necessidade crescente da Revolução Industrial de tipos arrojados e legíveis, adequados para publicidade, cartazes e outras formas de comunicação em massa (note-se que previamente, a maioria dos tipos de letra eram serifados, caracterizados por pequenos traços decorativos nas extremidades das letras).

Enquanto os tipos de letra *sans-serif* contemporâneos exibem frequentemente desenhos elegantes e polidos.

Adotaram um estilo pouco ortodoxo, contrastando deliberadamente a sua simplicidade com os tipos de letra elaborados e sofisticados que as precederam. Os tipos grotescos apresentam tipicamente formas de letra geométricas e descomplicadas que parecem algo informais, particularmente quando comparadas com as fontes romanas e serifadas modernas.

Tendo permanecido relevante durante mais de um século, os tipos *grotesk* viram a sua popularidade ressurgir com o pós-digital e os novos e diferentes suportes dele

provenientes. A sua simplicidade melhora a legibilidade em dispositivos móveis e na web, tornando-as uma escolha moderna e versátil, neutra na sua morfologia.

Por perceber a sua versátil utilização em projetos contemporâneos e a possibilidade de uma vasta exploração com os seus caracteres foram assim seleccionadas 3 famílias de fontes: *Acid Grotesk* desenhada pelo Folch Studio / *Isola* desenhada pela Luzi Type e a *Akzidenz-Grotesk* originalmente disponibilizada pela Berthold Type Foundry.

Para perceber o comportamento dos seguintes tipos quando aplicados em blocos de texto e quando transformados em poemas concretos, seleccionou-se um excerto que já tinha sido esboçado consoante a forma idealizada. Assim aplicaram-se os três tipos a esta composição já pensada.

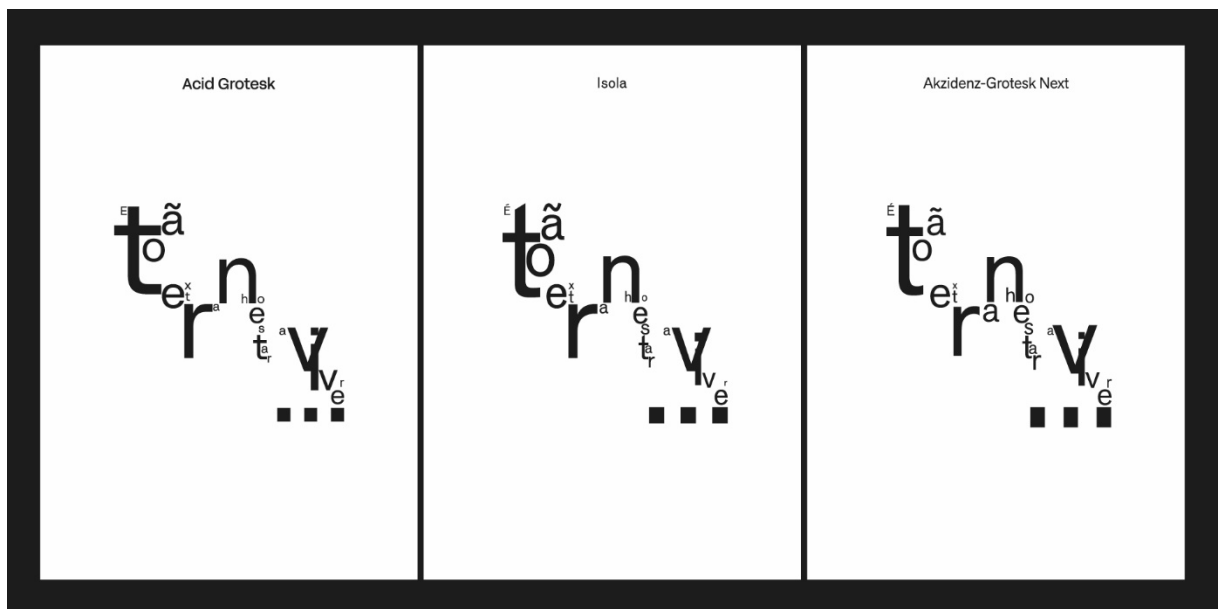


Figura 28 – Comparação das três fontes lado a lado. Autoria própria.

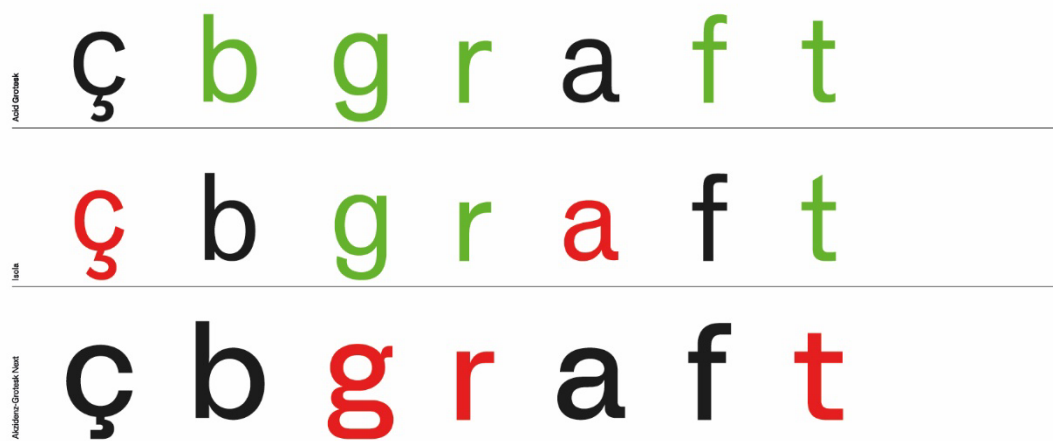


Figura 30 – Análise dos glifos das três fontes. Autoria própria.

Por consequência destas seleções, eliminaram-se os tipos: *Akzidenz-Grotesk* e *Isola*. Mas para que a decisão pudesse ser tomada, era necessário entender a origem das mesmas e os seus propósitos, pois todas são desenhadas e pensadas para determinados suportes e formatos. Com isto, também foi realizada uma pesquisa nas diferentes fundições, para perceber a verdadeira intenção e finalidade das mesmas.

Estes três tipos representam um momento diferente na evolução dos tipos de letra *grotesk*, refletindo diferentes filosofias de design e contextos históricos.

A *Akzidenz Grotesk*, publicada pela Berthold Type Foundry em Berlim em 1898, é um dos primeiros e mais influentes tipos de letra *sans-serif*. Desenvolvido em resposta à necessidade crescente de tipos claros e funcionais na impressão comercial, o seu design caracterizava-se por formas de letra simples e geométricas que ofereciam um aspeto neutro e versátil, acabando por ser inovadora para a sua época, abrindo caminho para a tipografia *sans-serif* moderna e inspirando muitos tipos de letra posteriores, incluindo os tipos de letra neo-grotescos de meados do século XX. Este seu significado histórico e o seu design neutro tornaram-na um elemento básico numa variedade de contextos editoriais, empresariais e de marca.

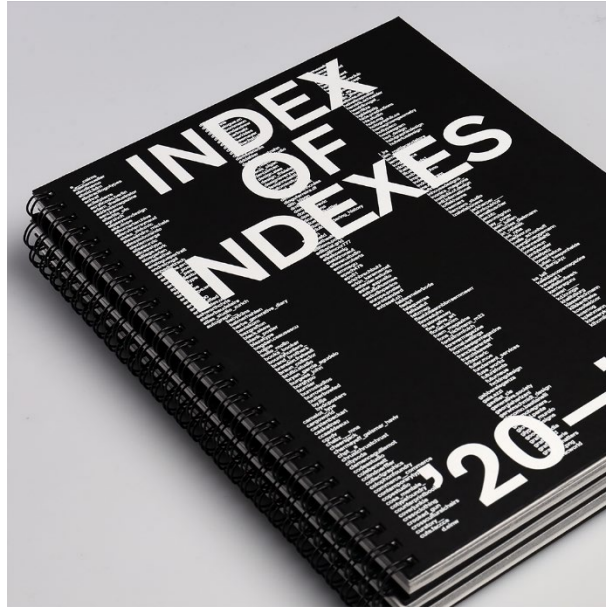


Figura 31 – Exemplo de utilização da fonte *Akzidenz-Grotesk*. Alessandro Kanina. 2024, (adaptado de <https://fontsinuse.com/uses/58877/index-of-indexes>)

Isola, um sans-serif mais contemporâneo, é inspirado no design italiano de meados do século XX, combinando elementos humanistas e geométricos. Concebido para evocar uma sensação de calor e modernidade, *Isola* incorpora curvas subtis e formas distintas. No entanto, a sua natureza algo expressiva pode nem sempre se adequar a projetos que exijam uma exploração mais versátil dos seus glifos.

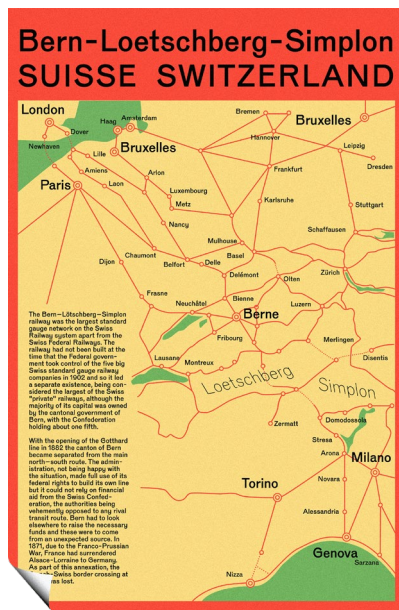


Figura 32 - Exemplo de utilização da fonte *Isola*. Luzi Type. 2023, (adaptado de <https://www.luzi-type.ch/isola>)

Em contraste, *Acid Grotesk* é uma reinterpretação arrojada do estilo *grotesk* tradicional, concebida especificamente para ambientes digitais e de impressão contemporâneos. Este inspira-se nos tipos de letra clássicos, mas, por contraste, induz formas mais nítidas e angulares e uma estrutura ligeiramente condensada para lhe dar um toque distinto e moderno.

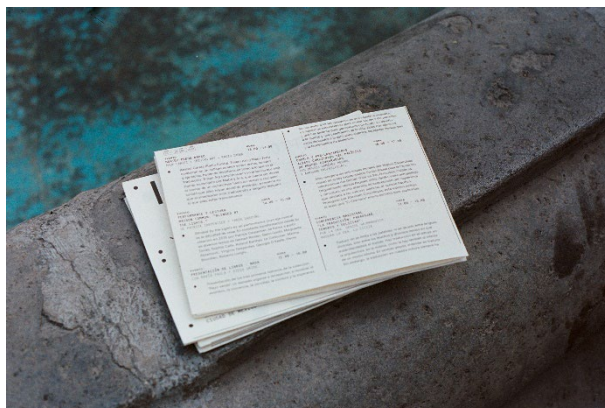


Figura 33 - Exemplo de utilização da fonte *Acid Grotesk*. Savvy. 2023, (adaptado de <https://fontsinuse.com/uses/52057/index-art-book-fair-2023>)

Em termos de desenho e fisionomia, com estas últimas observações foi possível determinar que família de fontes selecionada era a mais adequada para o objeto editorial em questão, ficando assim definida a opção final.

5.3.2 Estrutura e Conteúdo do Editorial

Nesta fase de conceção, o conteúdo editorial e a estrutura do livro foram desenvolvidos com um equilíbrio cuidadoso entre a integridade da hipernarrativa e o apelo estético, refletindo a natureza da poesia concreta, tal como se consta no estudo de caso de Fernando Pessoa. Desde o início, o objetivo era criar um livro que funcionasse como um objeto visual e tátil, encorajando o leitor a envolver-se com os poemas concretos de uma forma que correspondesse às suas qualidades expressivas.

A dimensão do objeto foi assim pensada com as seguintes medidas de 15,5x22,5cm, sem qualquer grelha definida, devido ao facto de ser um objeto editorial que compilará um conjunto de experiências livres de guias, régua e grelhas. Não quer isto

ditar que será um conjunto de composições somente desprendidas de alinhamentos, pelo contrário, existem muitas composições construídas a partir da própria mediana da página e de alinhamentos entre as caixas de texto e as próprias frases e palavras. Este tamanho foi escolhido para proporcionar uma experiência de leitura confortável, assegurando ao mesmo tempo que cada composição pudesse “respirar” na página, com espaço branco suficiente para aumentar o impacto visual dos poemas. Esta dimensão também facilita a utilização, permitindo ao leitor virar facilmente as páginas, rodar o livro e explorar o conteúdo a partir de diferentes perspectivas.

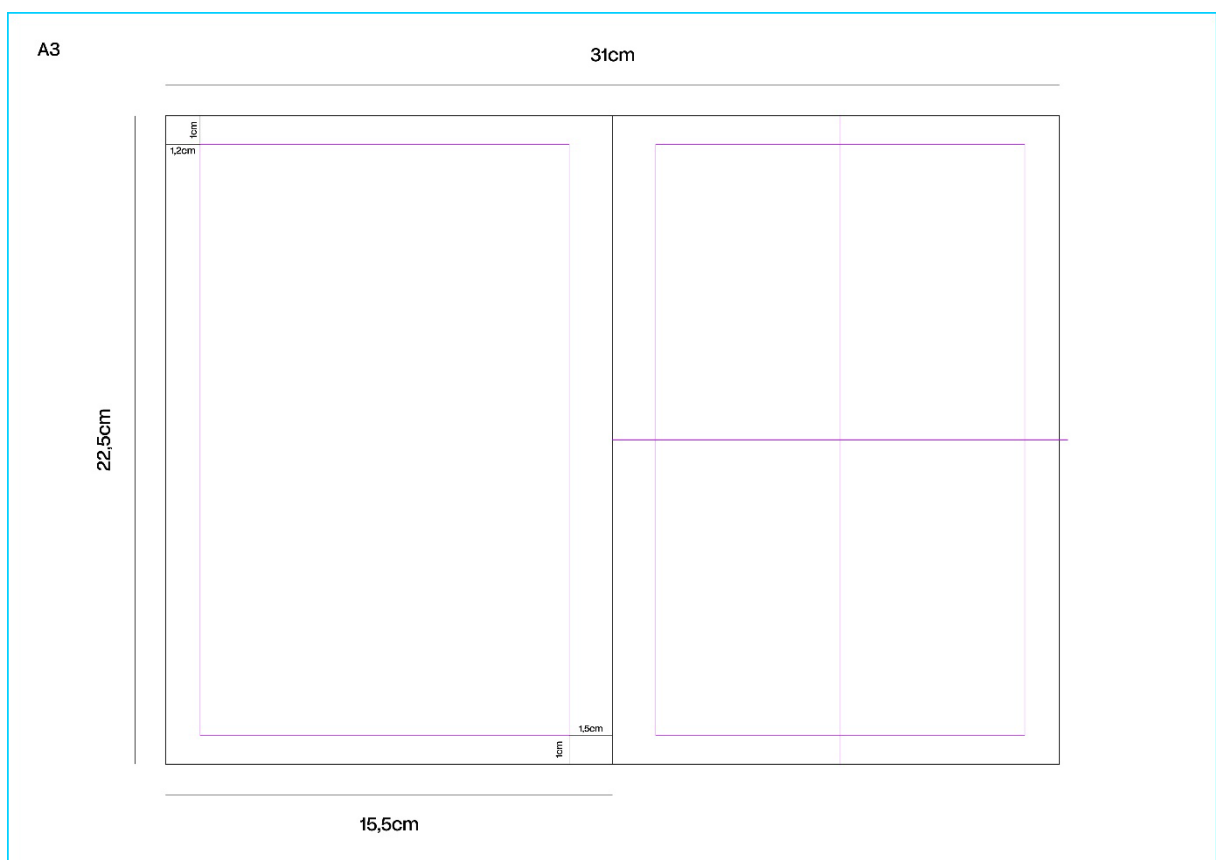


Figura 34 – Dimensões do objeto editorial. Autoria Própria.

A decisão de não aderir a um sistema de grelha rígido também reflete a natureza fluida e flexível da própria poesia concreta. Em vez de estar vinculado a diretrizes ou regras rígidas, o *layout* abraça um sentido de liberdade e espontaneidade, permitindo arranjos visuais dinâmicos que respondem organicamente ao conteúdo de cada poema, criando um sentido subjacente de ordem no meio do caos aparente. Esta abordagem

permite que o conteúdo seja ao mesmo tempo cuidadosamente construído e expressivo, onde a forma e o conteúdo são inseparáveis.

Igualmente importante foi a decisão de utilizar uma paleta monocromática em todo o livro. Durante o processo de concepção, foram exploradas várias opções de cor para avaliar a forma como poderiam contribuir para a identidade gráfica do projeto editorial. Em última análise, optou-se por um esquema a preto e branco para manter o foco do leitor nas formas, estruturas e significados dos poemas concretos e para eliminar qualquer potencial distração que a cor pudesse introduzir. A expressão monocromática realça a franqueza do envolvimento visual e textual, colocando em primeiro plano o conteúdo poético e permitindo que as sutilezas de cada glifo surjam mais claramente.

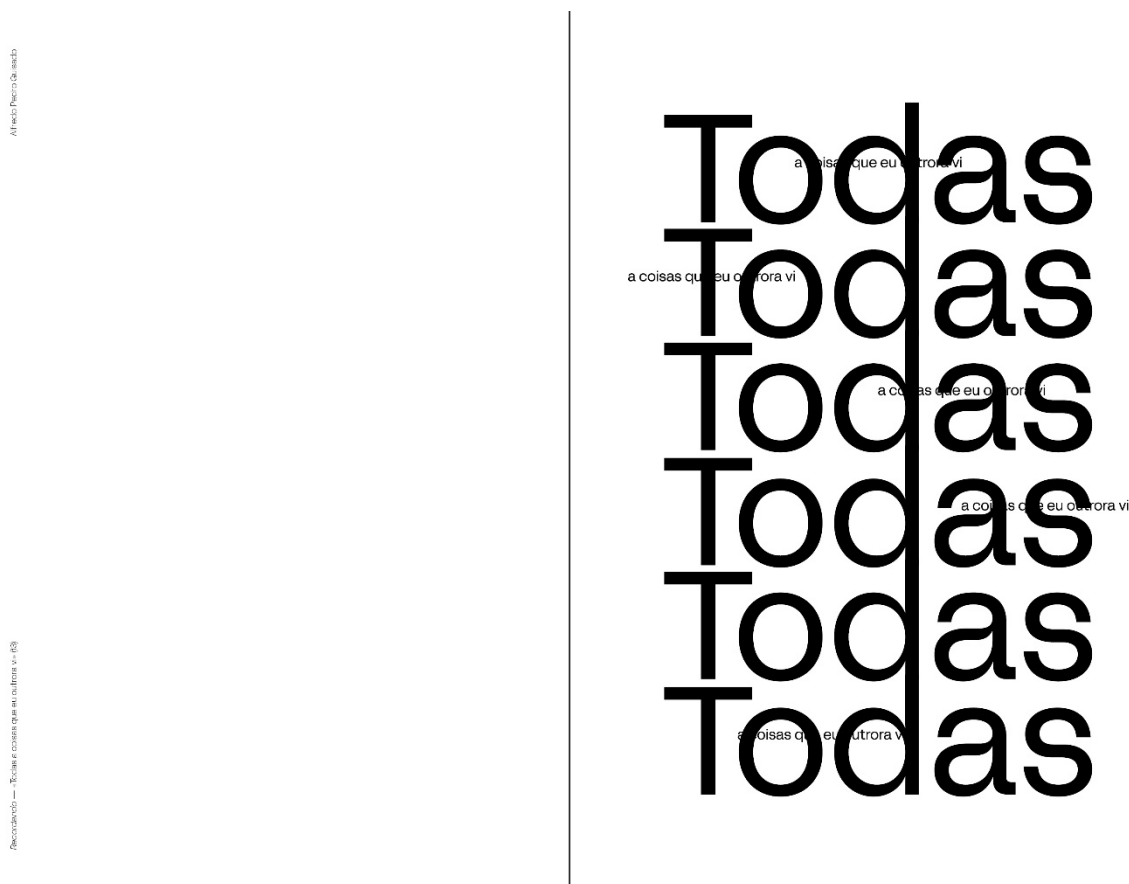


Figura 35 – Exemplo de disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.

A disposição dos conteúdos ao longo do livro foi concebida para criar uma interação ponderada entre o leitor e o material. Cada poema visual é apresentado numa página do lado direito, permitindo ao leitor concentrar-se numa única composição visual sem distrações, salvaguardando as páginas correspondentes à esquerda que contêm os

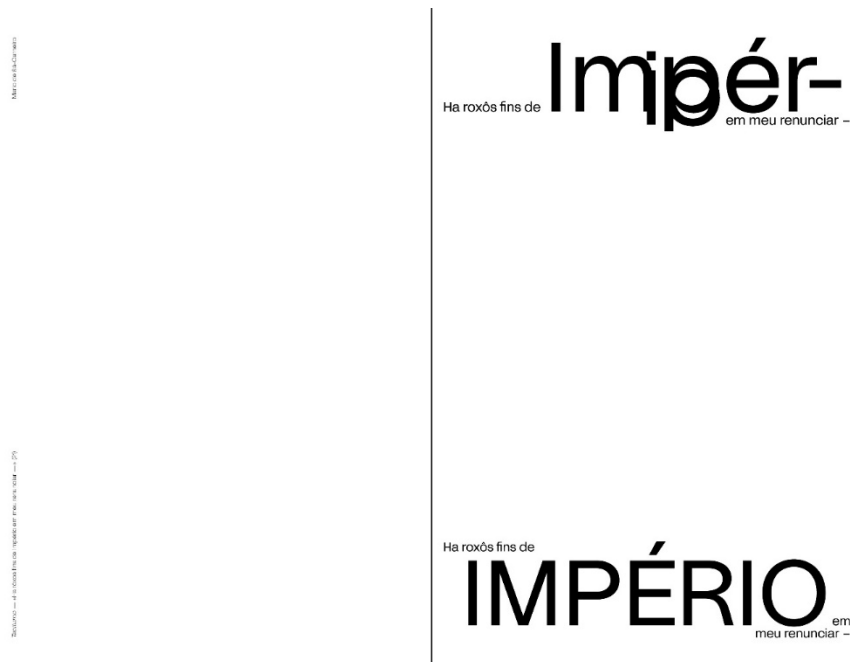


Figura 37 - Exemplo de disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.

5.3.3 Desenvolvimento Gráfico

Para que o desenvolvimento do projeto se acentuasse coeso, todas as decisões tomadas na fase anterior assumiram-se determinantes. Partindo das fases anteriores, em que o formato e o *layout* do livro foram estabelecidos, o foco passou a ser a transformação de uma seleção de 125 excertos em poemas concretos, cada um com a sua própria interpretação e significado na hipernarrativa. O desafio consistia em articular visualmente estas palavras de forma a captar o seu simbolismo e profundidade inerentes, ao mesmo tempo que se enquadrava na natureza experimental da poesia concreta. Este processo envolveu uma experimentação e testes extensivos para garantir que cada composição transmitia o impacto visual pretendido e preenchesse o espaço vazio na página com o equilíbrio correto de forma e significado.

espaciais, incluindo a sobreposição e o posicionamento do texto na página. Também ajudou a identificar quaisquer erros textuais ou inconsistências tipográficas que pudessem ter passado despercebidos no ecrã, garantindo um produto final refinado e coerente.

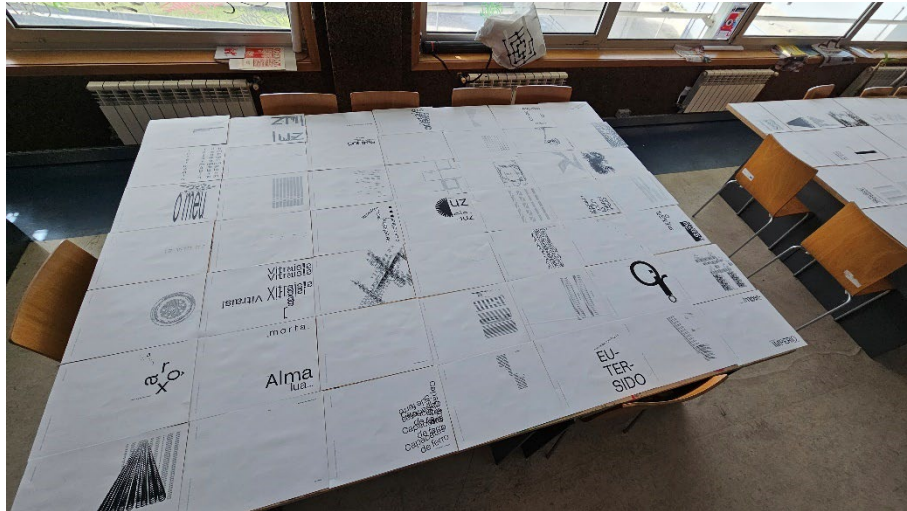


Figura 40 – Testes de impressão. Autoria própria.

Após estes testes iniciais de impressão, o projeto entrou na sua fase final de desenvolvimento, que envolveu uma revisão e correção exaustivas de todas as composições. Esta fase incluiu duas impressões adicionais do conjunto completo de poemas para fazer as correções finais e organizar a sequência e o fluxo dos excertos ao longo do livro. É importante referir que os poemas foram criados individualmente antes de serem organizados dentro do objeto editorial, permitindo uma exploração orientada das possibilidades visuais e conceituais de cada excerto sem os constrangimentos de uma estrutura pré-determinada. Este método encorajou a liberdade criativa e a profundidade, resultando numa coleção que honra os originais ao mesmo tempo que os reimagina em formas novas e visualmente apelativas.



Figura 41 - Testes de impressão. Autoria própria.

Depois de todas as composições terem sido impressas, foram dispostas numa superfície plana para determinar a sua ordem final no livro, tal como se pode verificar nas figuras a cima. Este passo foi crucial para criar uma experiência de leitura coerente, uma vez que facilitou a disposição e a separação de diferentes pesos e estilos de composição. A consideração desta ordem também assegurou que a variedade visual fosse equilibrada com um fluxo lógico, permitindo que o leitor se envolvesse com cada peça individualmente e como parte de uma hipernarrativa. Nesta fase, foram feitas várias correções, abordando questões como letras sobrepostas, alinhamento de caixas de texto, erros de espaçamento e inconsistências tipográficas, todas elas reveladas durante o teste final de impressão.

O desenvolvimento gráfico culminou com a criação da capa do livro, que foi concebida de forma coerente com o conteúdo interno. Foi escolhida uma paleta monocromática para a capa, a contracapa e a lombada, fazendo eco da estética a preto e branco utilizada em todo o livro, assumindo os decalques feitos em placas de magnésio de três milímetros, tal como se pode verificar na figura abaixo, ao longo da mesma. O título, “Notícias de Guerra”, foi reproduzido de forma exploratória numa disposição tipográfica que refletia o tema do livro, enquanto o nome do autor foi também incluído para dar um toque pessoal. O título foi repetido na lombada para maior clareza e na contracapa foi adicionado um momento de texto que reflete a expressão do conteúdo interno, criando um momento visual de conclusão de acordo com a natureza minimalista e contemplativa do projeto.

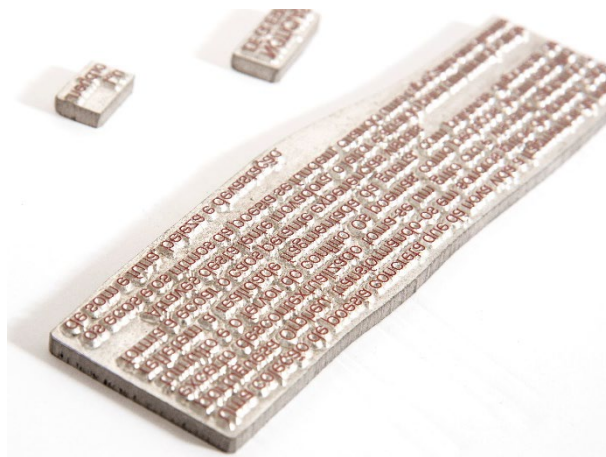


Figura 42 – Placa de magnésio. Autoria própria.



Figura 43 - Placa de magnésio. Autoria própria.

5.3.4 Produção: Impressão e Encadernação

A impressão do objeto realizou-se na gráfica Molográfica com recurso à Ana&Carvalho para a cosedura do mesmo. Num segmento anterior à impressão final do livro, foram efetuados diversos testes de papéis e gramagens, no sentido de se compreender melhor a relação que este pode obter na parte tátil do editorial. Imprimiu-se um *spread* da obra em papel Munken Linx, Munken Pure, Antique, Tintoretto e ainda um teste rápido em papel reciclado. Nestas opções, testaram-se gramagens de 115, 125, 140 e 145 nestes mesmos papéis, dependendo das limitações de cada um. A escolha final recaiu sobre o papel Tintoretto, de 140 gramas. Esta decisão justificou-se pelo facto deste

tipo de papel apresentar uma tonalidade mais puramente fria comparando aos demais, permitindo assim que as folhas apresentassem um contraste deslocado das composições antagonicas, evidenciando um contraste com a página esquerda.

A impressão deu-se a laser apenas a preto ao longo do miolo completo.



Figura 44 – Detalhe da capa. Autoria própria.

A capa do livro é constituída por uma cartolina preta de 350 gramas, esta foi impressa em negativo a UV com duas passagens de tinta para maior opacidade do branco após secagem sobre luz UV.

Posterior à impressão a capa levou estampagem sem tinta, apenas decalque em baixo relevo, através de uma placa de magnésio de cinco milímetros.

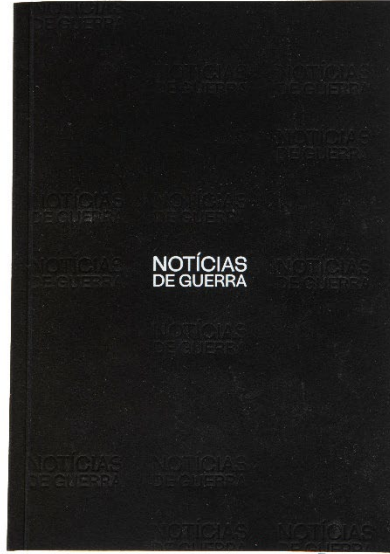


Figura 45 - Detalhe da capa. Autoria própria.

No que diz respeito à encadernação, optou-se por uma encadernação manual, onde após colocação da capa os cadernos são colados. Para a mesma dividiu-se o objeto em catorze cadernos de doze páginas e um último de oito páginas, considerando a gramagem do papel utilizado para o miolo e a sua maleabilidade ao abrir-se o livro. Recorreu-se ao atelier Ana&Carvalho para a cosedura do mesmo, tendo depois sido novamente entregue à Molográfica para a produção e colocação da capa.

O livro apresenta uma lombada de 1,9cm, sendo a encadernação finalizada com o acerto vertical das páginas e com os limites da capa laminada.

5.3.5 Registo Fotográfico do Objeto Final

Neste tópico encontram-se alguns registos fotográficos do objeto final, onde se podem verificar mais pormenores do livro e múltiplos registos fotográficos do projeto.

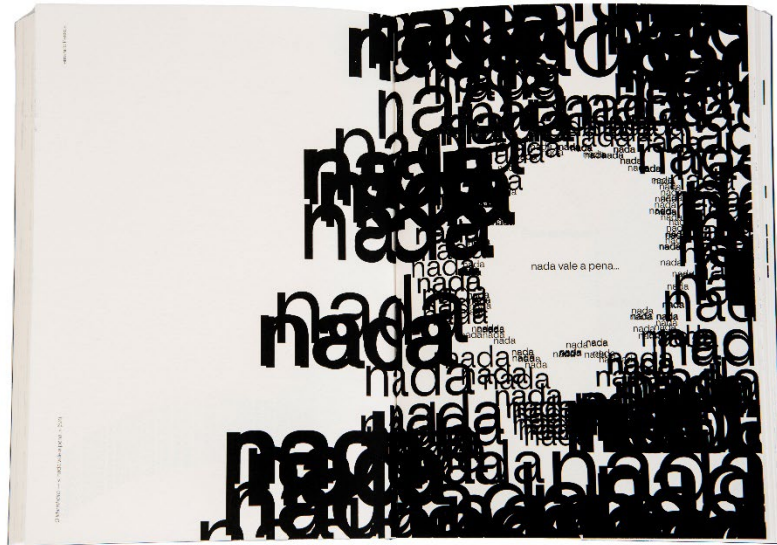


Figura 48 - Detalhe do miolo. Autoria própria.

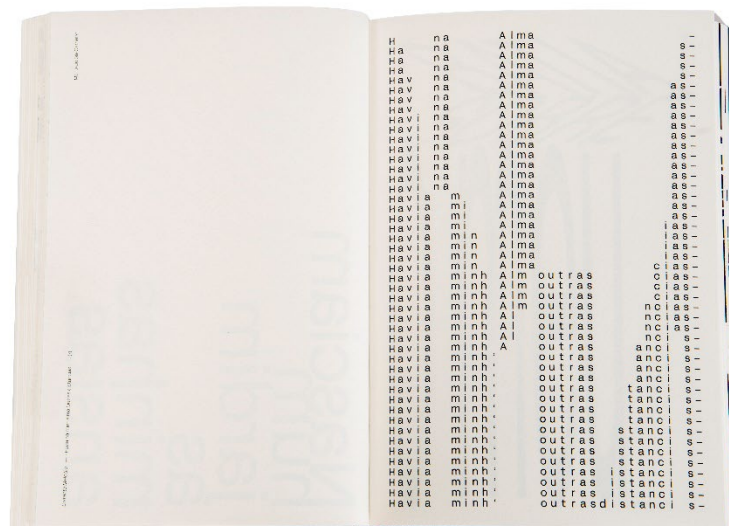


Figura 49 - Detalhe do miolo. Autoria própria.



Figura 50 - Detalhe do miolo. Autoria própria.

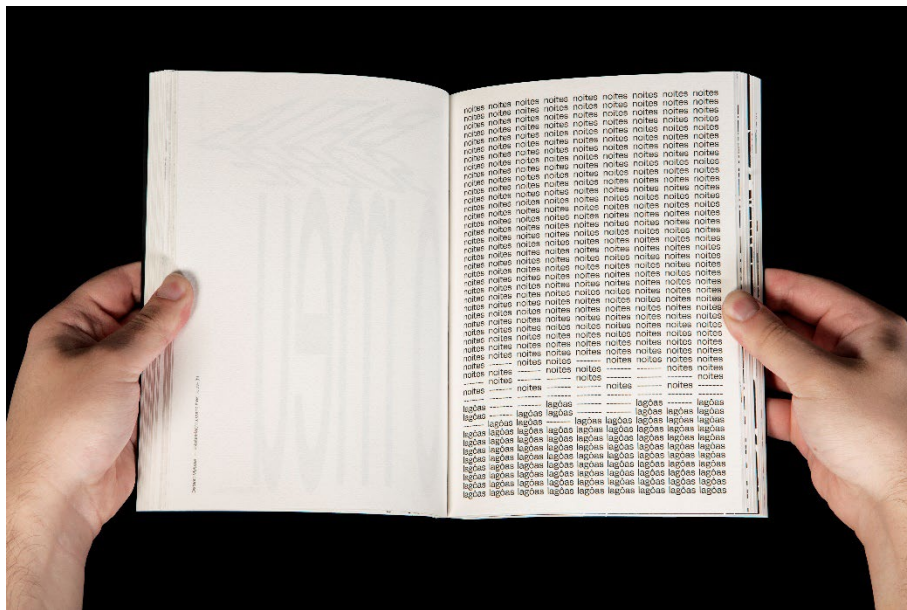


Figura 51 - Detalhe do miolo. Autoria própria.

6 CONCLUSÃO

6.1 Conclusões finais

O estudo da poesia concreta e a sua contribuição para o design gráfico contemporâneo, particularmente através da lente do caso *Orpheu*, revela uma profunda interação entre linguagem, forma visual e experimentação tipográfica, esta destacando o modo como o movimento transcende as fronteiras da poesia convencional e fundindo o conteúdo textual com elementos visuais para criar uma expressão artística única que continua a influenciar as práticas do design gráfico contemporâneo.

Entende-se que a poesia concreta representa uma mudança crucial na compreensão tanto da literatura como das artes visuais no espaço de tempo aqui designado estendendo-se até ao presente. Desafiou a relação tradicional entre forma e conteúdo, transformando o poema de uma entidade puramente textual numa composição visual dinâmica.

Numa análise aprofundada a partir dos estudos de caso, detalharam-se obras de poetas como, Fernando Pessoa e Eugen Gomringer, permitindo-se perceber a dedicação de parte da sua carreira profissional ao desenvolvimento e enaltecimento da Poesia em contextos diferentes. Não obstante dos fatores pós-guerra foi interessante perceber-se que a poesia concreta pode apresentar várias expressões exequíveis, sendo esta premissa observada nos caligramas de Apollinaire.

O caso de *Orpheu*, uma revista portuguesa de vanguarda, constitui um ponto de referência essencial para compreender esta evolução. A obra de Fernando Pessoa, entre outros, demonstra uma adaptação única da poesia concreta no contexto português, combinando formas poéticas experimentais com uma identidade nacional e cultural distinta. Os poemas concretos produzidos nesta investigação pretenderam explorar ainda mais estas interseções, oferecendo interpretações contemporâneas que honram os princípios fundadores do movimento.

A escolha dos excertos e por consequência da hipernarrativa assentou na plenitude nos princípios inerentes à idealização do projeto. Com simbologias tão ricas conseguiu-se com recurso à exploração gráfica, criar uma relação integrada entre a leitura e a imaginação.

A tipografia no geral e a poesia concreta em particular, fruto das suas características e vicissitudes, merecem um lugar de destaque aquando da escolha dos elementos de uma composição gráfica, por parte do designer. Estas poderão mesmo afirmar-se como elementos diferenciadores, numa época onde só a manipulação de simples elementos é considerada.

Por último, com o estudo e seleção do conteúdo, comprovou-se o potencial dos mesmos na caracterização de um cenário desmanchado e destruído. Com isto espera-se que, também a partir deste livro, a cultura portuguesa possa ser difundida, ou que numa hipótese menos ambiciosa, novas expressões possam ser adicionadas ao léxico do leitor.

6.2 Limitações do estudo

Embora este estudo ofereça uma exploração aprofundada da influência da poesia concreta no design gráfico contemporâneo, o seu âmbito é limitado pelo facto de se centrar em estudos de caso selecionados, em particular a revista *Orpheu* e poetas específicos como Fernando Pessoa. A diversidade da poesia concreta, com os seus numerosos colaboradores de diferentes países e origens culturais, exige uma análise mais alargada do que aquela que poderia ser totalmente abrangida por esta investigação.

Além disso, a ênfase do estudo na forma visual, embora crucial para compreender o impacto da poesia visual no design gráfico, pode ignorar algumas das nuances linguísticas, semióticas e contextuais que também contribuem para o significado do movimento. Uma análise mais profunda destes aspetos, particularmente em relação aos praticantes não ocidentais e menos estudados, poderia proporcionar uma compreensão mais abrangente da sua influência global.

6.3 Sugestões para estudos futuros

A investigação futura poderia alargar este trabalho, examinando os contributos de poetas concretos menos conhecidos de diferentes contextos culturais, particularmente fora da Europa e da América do Norte. Explorar a forma como diferentes ambientes culturais, políticos e sociais moldaram a interpretação e a prática da poesia concreta poderia revelar novas dimensões do impacto global do movimento.

Outros estudos poderiam também centrar-se nos avanços tecnológicos dos meios digitais e no seu impacto nas adaptações contemporâneas ao concretismo. À medida que as ferramentas digitais se tornam mais sofisticadas, há novas possibilidades de integrar elementos interativos, animação e componentes multimídia, esbatendo ainda mais as fronteiras entre texto e imagem.

Por último, um estudo comparativo da Poesia Concreta com outras formas literárias visuais e experimentais – como o Dadaísmo, o Futurismo ou a literatura digital contemporânea – poderia fornecer informações valiosas sobre os contributos únicos do movimento e a sua relevância contínua nos domínios da literatura e do design gráfico. Ao situar a poesia concreta neste contexto mais alargado, os estudos futuros poderão traçar mais eficazmente a sua influência e desenvolvimento ao longo do tempo.

Por último embora este projeto tenha procurado realçar o papel significativo da poesia concreta na formação da prática contemporânea do design gráfico, também abre caminhos para uma maior exploração, convidando futuros académicos a continuar a desvendar as complexidades deste campo dinâmico e multifacetado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apollinaire, G. (1914). *Simultanisme – Librettisme*. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1914_apollinaire2.html
- Apollinaire, G. (1980). *Calligrammes: Poems of peace and war (1913-1916)*. Berkeley : University of California Press.
<http://archive.org/details/calligrammespoem0000apol>
- Balgiu, A., & de la Torre, M. (2020). *Women in Concrete Poetry: 1959-1979*.
- Bartram, A. (2005). *Futurist Typography and the Liberated Text*. Yale University Press.
- Bohn, W. (2010). *Reading Visual Poetry*. Fairleigh Dickinson.
- Burlington Contemporary – Articles*. (sem data). Obtido 17 de junho de 2024, de <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/eugen-gomringer>
- Cobbing, B. (1974). *GLOUP and WOUP*. Arc Publications.
- Fitzsimmons, J. (1966). *Art International Magazine / aka The Lugano Review* (Vol. 10). Art International.
- Grandal Montero, G. (2015). *From Cambridge to Brighton: Concrete poetry in Britain, an interview with Stephen Bann* (pp. 70–93). Impact Press at the Centre for Fine Print Research, UWE. <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/publications/artists-book-yearbook.html>
- Lupton, E. (2024). *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, and Students (3rd Edition, Revised and Expanded)*. Chronicle Books.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design*. John Wiley & Sons.
- Pessoa, F. (2009). *Sensacionismo e outros ismos* (J. Pizarro, Ed.). Impr. Nacional - Casa da Moeda.

Pierre Garnier – Arquivo Digital da PO.EX. (1980, março 21). <https://po-ex.net/tag/pierre-garnier/>

Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-garde*. Harvard University Press.

Sam Winston. (sem data). Obtido 2 de setembro de 2024, de <https://www.samwinston.com/about>

Shingler, K. (2011). Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes. *Paragraph*, 34(1), 66–85. JSTOR.

Slanted Magazine #40—Experimental Type. (2022). Slanted Publishers.

Solt, M. E. (1970). *Concrete poetry: A world view*. Indiana Univ. Press. <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130282272645893248>

Tschichold, J. (com Hendel, R., & Kinross, R.). (2006). *The New Typography* (R. McLean, Trad.).

Vinci, maria. (sem data). *Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta*. Universidade de São Paulo.

Waldrop, R. (1976). *A Basis of Concrete Poetry*. 22, 11.