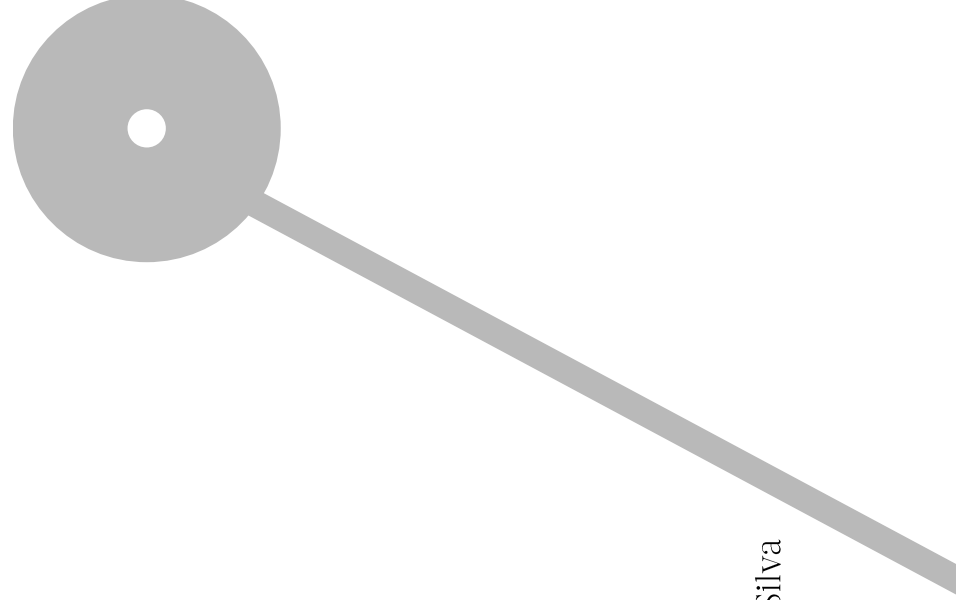


**A Poesia Experimental na prática
do Design Gráfico: exploração de
adágios populares**

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva



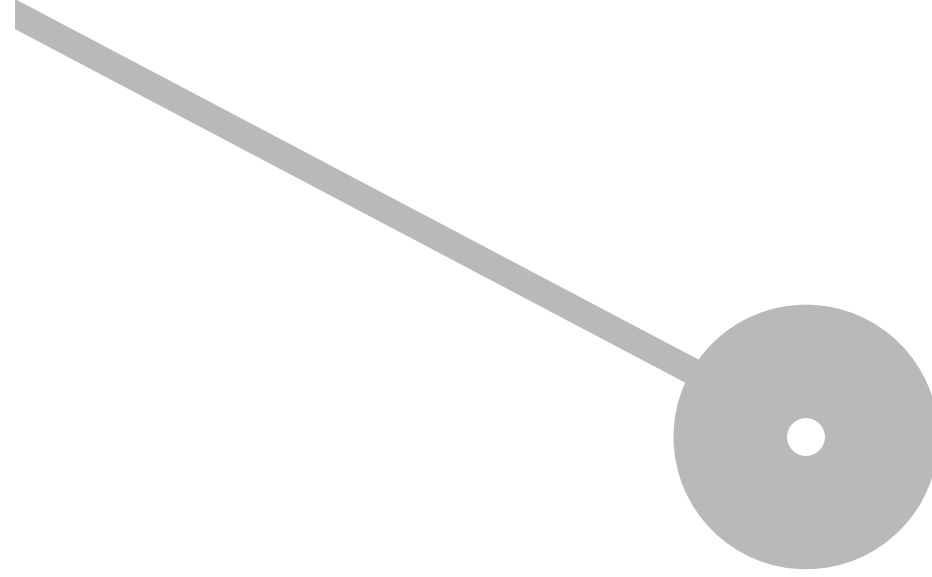
07/2022

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva. A Poesia Experimental na
prática do Design Gráfico: exploração de adágios populares

**A Poesia Experimental na prática
do Design Gráfico: exploração de
adágios populares**

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva

07/2022



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva

**A Poesia Experimental na prática do Design Gráfico:
exploração de adágios populares**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Design

Orientação: Prof. Doutor Vítor Manuel Quelhas Alves de Freitas

Vila do Conde, julho de 2022

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva

**A Poesia Experimental na prática do Design Gráfico:
exploração de adágios populares**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Design

Orientação: Prof. Doutor Vítor Manuel Quelhas Alves de Freitas

Mariana Fidalgo Janeiro Agante da Silva

**A Poesia Experimental na prática do Design Gráfico:
exploração de adágios populares**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Design

Membros do Júri

Presidente

Prof. Mestre José Pedro Sarapicos de Borda Cardoso
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Vítor Manuel Quelhas Alves de Freitas
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Ana Filomena Curralo Gonçalves
Escola Superior de Tecnologia e Gestão – Instituto Politécnico de Viana do Castelo

Vila do Conde, julho de 2022

AGRADECIMENTOS

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

Ao meu orientador, professor Vítor Quelhas, por toda a sua organização e dedicação aos alunos e respetivos projetos. A ele devo por todas as palavras de motivação, pela sua disponibilidade total dentro e fora de horas, e por sempre acreditar em mim e nas minhas pretensões para o resultado final.

A todos os estudantes, do 12^o ano, da Especialização de Design Gráfico da Escola Artística de Soares dos Reis, por terem sido o público que eu necessitava para experienciar a receptividade ao tema por parte do público. Ao Prof. Pedro Teixeira pela máxima disponibilidade e colaboração na organização deste workshop.

Aos meus pais que desde sempre me incentivaram a seguir aquilo que me fazia feliz, nunca em qualquer momento duvidaram das minhas escolhas e disponibilizaram-me, a todo o tempo, todas as ferramentas que eu necessitava para ser melhor. A eles devo toda a persistência para que realizasse esta etapa académica que agora se conclui.

À minha querida avó Idália, que mesmo à distância me ligava inúmeras vezes para me dar palavras de conforto e motivação, ela será sempre uma inspiração na minha vida e neste percurso não foi exceção.

Ao meu companheiro de já longos anos, o João, que não sendo de uma área artística me ajudou a olhar para o projeto sob uma perspetiva distinta, suportou todas as minhas inquietações e foi a base nos momentos de maior desânimo e dúvida. A ele agradeço sem dúvida todos os momentos lado a lado.

Por fim, aos meus amigos e colegas, por todas as palavras de ânimo e momentos de descontração e descompressão também fundamentais.

A todos o meu muito obrigada!

RESUMO ANALÍTICO

A Poesia Experimental veio reinventar o ato de leitura e interpretação de um poema. Deste modo, aquando do confronto com uma nova obra, o próprio leitor foi desafiado a reagir sob uma nova perspetiva sequencial: primeiramente contemplar a forma como os elementos se dispõem no suporte, em seguida ler o poema e por último interpretá-lo como um todo, tendo em consideração a reunião de componentes disposta e a própria simbologia das palavras.

Este estudo tem como objetivo elevar as potencialidades da Poesia Experimental, nomeadamente quando esta se relaciona com o Design Gráfico, com as suas ferramentas e com a sua capacidade criativa. Assim, procura-se compreender de que forma um designer gráfico, fruto da sua formação específica, pode interpretar e desenvolver de forma ímpar, um conjunto de poemas experimentais, tendo em conta as suas vicissitudes, técnicas e culturais, bem diferentes das de um poeta.

A presente investigação assume-se como qualitativa, experimental e encontra-se seccionada em três fases distintas.

Numa primeira efetuou-se uma revisão literária, onde se procurou perceber as origens e influências da Poesia Experimental, desde os seus múltiplos estados e movimentos vanguardistas, que determinaram uma poesia mais livre, experimental e solta de regras, como hoje a conhecemos.

Numa segunda fase, caracterizaram-se os Estudos de Caso, onde se reuniram e escrutinaram registos de Ana Hatherly e Ernesto de Melo e Castro.

Numa terceira fase, para se concretizar na prática o projeto e, no mesmo sentido, se expor os resultados obtidos, materializou-se um objeto editorial. Reuniu-se um conjunto de provérbios portugueses, habitualmente ouvidos e não lidos/interpretados, com a capacidade expressiva que se considerou ser a ideal para a metamorfose em poemas experimentais. Neste segmento procedeu-se à escolha tipográfica, baseada em estudos focados na hierarquização tipográfica, no posicionamento do texto na página, na utilização do espaço em branco, no sentido de enaltecere indubitavelmente a palavra. Concluiu-se com a impressão e encadernação do objeto e posterior registo fotográfico.

Os resultados demonstram que a tipografia pode atingir níveis infindáveis de multiplicidade visual. Esta opção pelos adágios portugueses, tão populares na nossa

cultura, afirmou-se como primorosa para a conversão da imaginação pretendida com a exploração gráfica.

É factual com esta investigação concluir, que a Poesia Experimental e a tipografia podem constituir uma presença bem mais ativa na prática do Design Gráfico. Por outro lado, com a seleção dos provérbios apresentados, verifica-se uma capacidade para que estes se tornem grandes promotores da nossa cultura, dentro e fora de portas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Experimental; Provérbio Português; Tipografia Experimental, Design Editorial, Publicação;

ABSTRACT

Experimental Poetry has reinvented the act of reading and interpreting a poem. In this way, when confronted with a new project, the reader himself was challenged to react from a new sequential perspective: firstly, to contemplate the way in which the elements are arranged in the support, then to read the poem and, finally, to interpret it, considering the assembly of components arranged and the very symbology of the words.

This study aims to raise the potential of Experimental Poetry, namely when it relates to Graphic Design, its tools, and its creative capacity. Thus, we seek to understand how graphic designers, as a result of their specific training, can uniquely interpret and develop a set of experimental poems, taking into account their vicissitudes, techniques and culture, which are considerably different from those of a poet.

The present investigation is qualitative and experimental, and it is divided into three distinct phases.

In the first one, a literary review was carried out, which sought to understand the origins and influences of Experimental Poetry, from its multiple states and avant-garde movements, which determined a more free, experimental and free of rules poetry, as we know it today.

In a second phase, the Case Studies were characterized, where records by Ana Hatherly and Ernesto de Melo e Castro were gathered and scrutinized.

In a third phase, to put the project into practice and, in the same sense, to expose the results obtained, an editorial object was materialized. A set of Portuguese proverbs, usually heard and not read/interpreted and with the expressive capacity that was considered to be ideal for metamorphosis into experimental poems, was gathered. In this segment, the typographic choice was made, based on studies focused on typographic hierarchy, on the positioning of the text on the page, and on the use of white space, with the purpose of undoubtedly enhancing the word. It ended with the printing and binding of the object and subsequent photographic record.

The results demonstrate that typography can reach endless levels of visual multiplicity. This choice of Portuguese adages, so popular in our culture, proved to be exquisite for the conversion of the intended imagination with graphic exploration.

It is factual with this investigation to conclude that experimental poetry and typography can constitute a much more active presence in the practice of Graphic

Design. With the selection of the proverbs presented, there is an ability for them to become promoters of our culture, both domestically and abroad.

KEYWORDS: Experimental Poetry; Portuguese proverb; Experimental Typography, Editorial Design, Publication.

SUMÁRIO

	LISTA DE FIGURAS.....	XI
1	INTRODUÇÃO	1
1.1	ENQUADRAMENTO.....	1
1.2	OBJETIVOS	3
1.3	METODOLOGIA.....	3
1.4	ESTRUTURA DO DOCUMENTO.....	4
2	A POESIA E A PRÁTICA DO DESIGN GRÁFICO	6
2.1	NOTA INTRODUTÓRIA.....	6
2.2	O POETA E O DESIGNER	9
2.3	A TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO VISUAL	13
3	POESIA VISUAL: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INFLUÊNCIAS.....	18
3.1	A POESIA NO PASSADO	18
3.2	STÉPHANE MALLARMÉ (1842–1898)	19
3.3	GUILLAUME APOLLINAIRE (1880–1918)	21
3.4	VANGUARDAS EUROPEIAS / MODERNIDADE.....	23
3.5	MODERNISMO PORTUGUÊS.....	27
3.6	CONCRETISMO INTERNACIONAL.....	30
4	POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA.....	33
4.1	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	33
4.2	EVOLUÇÃO DA PO.EX ENTRE A DÉCADA DE 60 A 90.....	38
5	ESTUDOS DE CASO	43
5.1	ANA HATHERLY (1929 – 2015).....	43
5.2	ERNESTO DE MELO E CASTRO (1932 – 2020)	45
5.3	NOTA FINAL SOBRE OS AUTORES:.....	48
6	A POESIA EXPERIMENTAL HOJE.....	49
7	PROJETO.....	52

7.1	NOTA INTRODUTÓRIA.....	52
7.2	CONCEITO DO PROJETO: O PROVÉRBIO PORTUGUÊS.....	53
7.3	WORKSHOP DE POESIA EXPERIMENTAL	54
7.4	DESENVOLVIMENTO PROJETUAL.....	59
7.4.1	ESCOLHA TIPOGRÁFICA E ESTUDOS.....	61
7.4.2	PRIMEIROS ESBOÇOS.....	69
7.4.3	ESTRUTURA E CONTEÚDO DO EDITORIAL.....	71
7.4.4	DESENVOLVIMENTO GRÁFICO.....	74
7.4.5	PRODUÇÃO: IMPRESSÃO E ENCADERNAÇÃO.....	80
7.4.6	REGISTO FOTOGRÁFICO DO OBJETO FINAL.....	83
8	CONCLUSÃO	85
8.1	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
8.2	LIMITAÇÕES DO ESTUDO	86
8.3	SUGESTÕES PARA ESTUDOS FUTUROS.....	87
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
	ANEXOS	91
	ANEXO A – PORMENORES DO PRODUTO FINAL.....	91
	ANEXO B – AMOSTRA DE VARIADOS SPREADS PARA OBSERVAÇÃO DOS MÚLTIPLOS POEMAS EXPERIMENTAIS REALIZADOS.....	93

Lista de figuras

- Figura 1: Utilização do espaço da página e o espaço em branco na construção do poema. E.M. de Melo e Castro, Fragmento de um mapa do lirismo português. 1968 (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-versos-in-versos/>)..... 8
- Figura 2: Poema concreto onde exhibe a justaposição do texto, o espaçamento das palavras e das letras. beba coca cola, Poema concretista de Décio Pignatari. 1957 (adaptado de <https://www.culturagenial.com/poemas-para-entender-poesia-concreta/>).....11
- Figura 3: *Amos. Isidore Isou*. 1953-1957 (adaptado de <https://www.culturagenial.com/poemas-para-entender-poesia-concreta/>).....12
- Figura 4: A tipografia em forma de cauda de rato no livro *Alice e o País das Maravilhas*. Lewis Carrol. 1865 (adaptado de <https://artesecontextos.pt/2017/07/lewis-carrolls-alice-in-wonderland/>)13
- Figura 5: A tipografia como elemento visual num cartaz de propaganda para a União Soviética. El Lissitzky. 1928 (adaptado de <https://lykkefugl.wordpress.com/2014/12/30/my-journey-continues-focus-on-typography/>).....14
- Figura 6: Trabalho tipográfico de Marinetti. *Les Mots Em Liberte Futuristes*. 1914-1916 (adaptado de <https://rossgrubb.wordpress.com/2013/11/27/marinetti-the-futurist-typographic-revolution/>).....16
- Figura 7: Composições tipográficas para *Eugène Ionesco's The Bald Soprano*, Grove Press, Inc., New York. Robert Massin. 1965 (adaptado de <https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185>)..... 17
- Figura 8: Símbolos de Rodes (séc. IV a.C.) da direita para a esquerda: *Ovo / Asas / Machado* (adaptado de <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/121.jpg>; <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/131.jpg>; <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/141.jpg?w=>).....19
- Figura 9: *Um coup de dés*. Mallarmé. 1897 (adaptado de https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Pagina-do-poema-Un-coup-de-des-produzido-por-Mallarme-em-1897-fonte_fig2_327613764).....20

Figura 10: Poemas visuais de Guillaume Apollinaire. Da direita para a esquerda: <i>Coração, Coroa e Espinho/ A pomba apunhalada e o Chafariz</i> . 1918 (adaptado de https://blog.atelie.com.br/2019/10/caligramas-seleta-de-poemas-de-guillaume-apollinaire/#.Yf_bAS8qJmM).....	22
Figura 11: Poema Visual <i>Il pleut, Paris</i> ”. Guillaume Apollinaire. 1914 (adaptado de https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=17).....	23
Figura 12: Experiências tipográficas de Filippo Marinetti. 1917, (adaptado de https://www.meisterdrucke.pt/artista/Filippo-Tommaso-Emilio-Marinetti.html).....	25
Figura 13: <i>Dada Typography</i> . Tristan Tzara. 1918, (adaptado de https://prattmwp20thcentury.wordpress.com/2016/02/16/tristan-tzara-dada-typography/).....	27
Figura 14: Revista <i>Orpheu</i> , Nº1. 1915, (adaptado de https://tezturas.pt/orpheu-um-seculo-depois-do-manifesto-modernista-em-portugal/).....	29
Figura 15: <i>Silence</i> , Eugen Gomringer. 1954, (adaptado de http://concrete-poems.blogspot.com/2011/12/silence.html).....	30
Figura 16: <i>SOS</i> , Augusto Campos, 1983 (adaptado de https://www.acceptandforget.co.uk/post/177230220114/augusto-de-campos-sos-1983).....	31
Figura 17: <i>Antologia da Poesia Concreta</i> , Jaime Salazar Sampaio (adaptado de http://pedro-antologiadepoemasvisuais.blogspot.com/2011/05/).....	33
Figura 18: Primeiro nº da <i>Revista Experimental Portuguesa</i> (Herberto Helder e António Aragão). 1964, (adaptado de https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antologia-poesia-experimental-1/).....	35
Figura 19: <i>Pêndulo</i> . E.M de Melo e Castro. 1962 (adaptado de https://www.correiodoportop.pt/poesia-visual/pendulo-de-e-m-de-melo-e-castro).....	36
Figura 20: <i>os, as</i> . Ana Hatherly. 1975, (adaptado de https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/).....	37

Figura 21: <i>Lembras-te de quando tudo era diferente</i> . Ana Hatherly. 1975, (adaptado de https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/).....	38
Figura 22: <i>Aranha</i> , Salete Tavares, 1963, (adaptade de http://pedro-antologiadepoemasvisuais.blogspot.com/2011/05/).....	40
Figura 23: <i>Escravos</i> . António Barros. 1977, (adaptado de https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-escravos/).....	41
Figura 24: Obras Ana Hatherly.....	44
Figura 25: Obras de Ernesto de Melo e Castro	46
Figura 26: Sem título. Fernando Aguiar. 2011, (adaptado de http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/fernando_aguiar.html).	49
Figura 27: <i>Cartaz Évora Experimental</i> . 2019 (adaptado de https://po-ex.net/exposicoes/ev-ex-evora-experimental/ev-ex-evora-experimental-2019/#more-6519).....	50
Figura 28: <i>A máquina de escrever declarou guerra ao digital</i> , Miguel Moreira. 2020, (adaptado de https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/miguel-moreira-a-maquina-de-escrever-declarou-guerra-ao-digital/).....	51
Figura 29: Exemplos de Provérbios Portugueses, (adaptado de https://ncultura.pt/30-dos-melhores-proverbios-portugueses/2/).....	53
Figura 30: Momento da sessão onde se mostrava aos estudantes autores portugueses que exploraram durante a sua carreira profissional a Poesia Experimental (fotografia tirada pelo Prof. Pedro Teixeira)	55
Figura 31: Demonstração do documento que foi entregue aos estudantes para poderem executar o <i>workshop</i> . Autoria própria.....	56
Figura 32: Composições realizadas pelos estudantes na segunda fase do <i>workshop</i> : apenas focando-se na manualidade, expressividade e potencial das palavras, Autoria própria.....	57
Figura 33: Composição já manipulada pela aluna e pronta a ser manipulada no software Photoshop, Autoria própria.....	57
Figura 34: Cartazes finais de alguns alunos (esquerda para a direita): Rafaela Fontão / Rui Silva / Carolina Amaral, Autoria própria.....	58

Figura 35: Compilação de trabalhos. Sam Winston (adaptado de https://www.samwinston.com/projects).....	60
Figura 36: Comparação entre uma fonte monoespaçada e uma fonte serifada, (adaptado de https://stringfixer.com/pt/Monospaced_font).....	61
Figura 37: Seleção de fontes monoespaçadas, (adaptado de https://fonts.google.com/ / https://pangrampangram.com/products/fraktion).....	62
Figura 38: Teste da fonte <i>Azeret Mono</i> , Autoria própria.....	63
Figura 39: Teste da fonte <i>Fraktion Mono</i> , Autoria própria.....	63
Figura 40: Teste da fonte <i>IBM Plex Mono</i> , Autoria própria.....	64
Figura 41: Teste da fonte <i>Space Mono</i> , Autoria própria.....	64
Figura 42: Teste da fonte <i>DM Mono</i> , Autoria própria.....	65
Figura 43: Análise pormenorizada das cinco fontes, Autoria própria.....	66
Figura 44: Análise pormenorizada das cinco fontes, Autoria própria.....	66
Figura 45: Análise das famílias tipográficas <i>IBM Plex Mono</i> e <i>Space Mono</i> (adaptado de https://fonts.google.com).....	67
Figura 46: Comparação visual entre as famílias tipográficas <i>IBM Plex Mono</i> e <i>Space Mono</i> . Autoria própria.	68
Figura 47: Teste tipográfico do provérbio <i>pela boca morre o peixe</i> . Autoria própria.....	69
Figura 48: Esboços das composições a realizar. Autoria própria.....	70
Figura 49: Especificações do objeto editorial (dimensões). Autoria própria.	72
Figura 50: Testes para concluir a disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.....	73
Figura 51: Utilização da caixa alta e caixa baixa ao longo do editorial. Autoria própria..	74
Figura 52: Desenvolvimento Gráfico. Autoria própria.	75
Figura 53: Testes de Impressão. Autoria própria.....	76
Figura 54: Impressão e disposição dos provérbios ao longo do livro. Autoria própria. ...	77
Figura 55: Correção de erros. Autoria própria.	78
Figura 56: Disposição das composições ao longo do livro. Autoria própria.....	79
Figura 57: Capa / Lombada / Contracapa do objeto editorial. Autoria própria.....	80
Figura 58: Amostra da capa do livro. Autoria própria.....	81
Figura 59: Pormenor da lombada. Autoria própria.....	81

Figura 60: Processo final de encadernação antes da lombada ser colada, Autoria própria	82
Figura 61: Versão final com a capa colada na última página do último caderno. Autoria própria.....	82
Figura 62: Detalhe do spread que antecede os Poemas Experimentais. Autoria própria.	83
Figura 63: Detalhe do Poema Experimental: <i>Pela boca morre o peixe</i> . Autoria própria.	83
Figura 64: Detalhe do Poema Experimental: <i>Mal com mal se paga</i> . Autoria própria.	84
Figura 65: Detalhe do Poema Experimental: <i>Morrendo e aprendo</i> . Autoria própria.	84
Figura 66: Pormenor da lombada e respectivos cadernos. Autoria própria.....	91
Figura 67: Pormenor da capa e lombada. Autoria própria.....	91
Figura 68: Primeira página do livro, iniciada com uma referência da poetisa Ana Hatherly. Autoria própria.	92
Figura 69: Detalhe do Poema Experimental: <i>Todos os rios vão dar ao mar</i> . Autoria própria.....	92
Figura 70: Pormenor do Poema Experimental: <i>Quem vai à guerra dá e leva</i> . Autoria própria.....	93
Figura 71: Pormenor do Poema Experimental: <i>Não é dama quem não ama</i> . Autoria própria.....	93
Figura 72: Pormenor do Poema Experimental: <i>O que não mata engorda</i> . Autoria própria.	94
Figura 73: Pormenor do Poema Experimental: <i>Nem todo o mar é água</i> . Autoria própria.	94

1 INTRODUÇÃO

1.1 Enquadramento

A Poesia Visual e a Poesia Experimental são temas que já há algum tempo têm sido investigados e estudados por diversos autores ligados à área da literatura, ora para compreender a evolução desta temática, ora para examinar o espólio de diversos poetas a nível nacional e internacional. No entanto, existe ainda alguma escassez de informação quando se pensa na Poesia Experimental como um exercício ligado ao Design Gráfico, ou em como estes dois conceitos se podem relacionar.

Com o presente estudo pretende-se compreender a evolução da Poesia Experimental e a forma como a tipografia se pode tornar o elemento visual preponderante na construção de um poema. 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. Aproximando esta intenção à prática do Design Gráfico, Vignelli (2010) apresenta um conjunto de regras que os designers devem ter em conta. O autor refere-se aos elementos tangíveis, passando pela escolha do tipo de letra, a sua escala, a textura, a cor, o espaço em branco, a justificação do texto, entre outros elementos que acabam por ser necessários e fundamentais quando se materializa um projeto de design.

Paralelamente, na Poesia Experimental também existiu desde sempre este cuidado na escolha tipográfica, na escala e no espaço ao longo da folha. A grande diferença que se pode verificar logo à primeira vista, é o facto de um poeta experimental, sendo aquele que expressa as suas emoções e se foca na mensagem desejada, também invocar estes elementos tangíveis, para enaltecer a sua obra de forma mais gráfica e visual.

Voltando ao Design Gráfico, Bacelar (1998b) referencia o designer e tipógrafo Herb Lubalin para explicar que esta área se definiu por utilizar as palavras como imagens e as imagens como palavras e, por outro lado, no aproximar imagens a textos para produzir novos conteúdos. O autor afirma que para Herb não existia nenhuma barreira entre a comunicação verbal e a comunicação visual. Desta forma pode-se pensar na Poesia Experimental e no Design Gráfico como tendo uma conexão bastante próxima quando se associa a tipografia à imagem.

Também Aragão (1964), comprova que a poesia caminhou no tempo e acabou por ter um poder de metamorfose que lhe confere uma presença muito importante no mundo. Assim, a poesia de cariz mais visual e expressiva também está ligada a múltiplos movimentos contemporâneos e artísticos de vanguarda como o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, entre outros. Este enquadramento histórico será essencial para compreender melhor a evolução da Poesia Experimental e como a própria poesia se define utilizando o termo “experimental”. Este conceito acaba por ser bastante explorado na área do design, por ser algo prático, empírico e que, no mesmo sentido, se caracteriza por um processo metodológico que valoriza um conjunto de experiências. Este estudo foca-se, essencialmente, nas “experiências tipográficas” que a poesia nos suscita e demonstra.

Com este projeto, pretende-se criar uma ponte entre estas duas grandes áreas percebendo de que forma a Poesia Experimental pode também ser interpretada por um designer gráfico e não por um poeta. Para dar corpo aos poemas experimentais foram selecionados um conjunto de cento e vinte e cinco provérbios portugueses, que serão desta forma interpretados e apresentados em forma de poemas experimentais, num objeto editorial. A escolha deste conteúdo relacionado com os adágios populares deve-se ao facto de esta ser uma identidade bem assente na nossa cultura portuguesa, onde sempre se tenta associar um momento, uma situação ou um azar a uma frase tão característica. Frases essas já ouvidas pelos nossos antepassados e que ainda hoje continuamos a replicar no nosso dia-a-dia. Pensou-se assim que os provérbios, por serem algo mais ouvido do que lido ou interpretado, poderiam ter maior capacidade imaginativa e maior amplitude criativa quando configurados em poemas experimentais. Desta forma acaba por ser estimulante e desafiante converter estes adágios em poemas experimentais, capazes de passar uma mensagem visual e de levar o leitor a visualizar o provérbio de uma perspectiva distinta.

Importa elucidar que ao longo dos primeiros capítulos poderá encontrar-se alguma disparidade na utilização dos termos “Poesia Visual”, “Poesia Concreta” e “Poesia Experimental”, por parte dos autores mencionados. Este acontecimento deve-se ao facto de muitos deles adotarem a sua definição literária, e por outro lado, outros atribuírem determinadas nomenclaturas, consoante as suas próprias investigações e conclusões. Estes termos serão explicados e enquadrados historicamente nos próximos capítulos.

1.2 Objetivos

Com a realização deste estudo, tem-se como objetivo principal demonstrar a potencialidade da Poesia Experimental como forma de exploração gráfica e tipográfica, relacionando os traços comuns entre o universo da Poesia e do Design Gráfico. Desta forma, subdividiu-se esta intenção nos seguintes objetivos específicos:

- Definir o conceito de Poesia Experimental, contextualizar historicamente e relacioná-lo com a prática do Design Gráfico;
- Analisar estudos de caso com registos distintos, de forma a compreender e dissecar o tipo de escolhas: tipográficas, a mancha do poema, a utilização do espaço em branco, a ausência da letra ou palavra, a composição mais ou menos fluida, entre outras;
- Compreender as diferentes formas de integração de uma mensagem visual num provérbio;
- Selecionar um conjunto de provérbios portugueses;
- Desenvolver um projeto editorial e, conseqüentemente, explorar os inúmeros formatos e dimensões que este conjunto de poemas visuais pode apresentar;
- Valorizar o espólio português e o desenvolvimento da Poesia Experimental em Portugal, reforçando as possibilidades da sua ligação ao Design Gráfico.

1.3 Metodologia

De forma a responder aos objetivos apresentados, propõe-se uma metodologia de carácter qualitativo. Numa primeira fase realiza-se uma revisão literária de forma a contextualizar historicamente o estado do desenvolvimento da Poesia Visual e Experimental. Noutra sentido será aprofundado e dada a conhecer a realidade de um núcleo de poetas estrangeiros e portugueses, 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 portugueses. O seu método de trabalho, a forma como pensavam e interpretavam este conceito experimental e tipográfico, a partir do simples uso de

carateres e palavras, marcaram a diferença na tentativa de constituir uma mensagem visual maior, sendo a mesma refletida numa vertente mais elevada ou na resposta a um problema.

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. Acrescenta ainda que *Research through Design* consiste na recolha de materiais e na sua análise, mas também num desenvolvimento de um projeto capaz de responder a diversas questões a partir da prática e não apenas da teoria.

Toda a investigação anteriormente desenvolvida foi transportada para um objeto editorial, capaz de culminar na prática da Poesia Experimental e do experimentalismo, sobre os múltiplos adágios populares reunidos. Ocorreu o registo fotográfico dos vários momentos práticos, onde são exemplos os esboços, as composições e as impressões dos poemas experimentais a incluir no objeto editorial.

Além destas intenções, e como complemento ao projeto e teste às potencialidades do tema abordado, realizou-se um segmento prático e educativo, através de um workshop junto da comunidade escolar ligada ao Design Gráfico.

Desta forma tentou-se salientar o facto da Poesia Experimental poder ser transformada num exercício explorativo, ajudando a realçar a versatilidade da tipografia. Esta vertente assume-se imperativa para criar mensagens visuais e interpretativas ricas, e não meramente para empregar em títulos e texto corrido. Manipular a tipografia de forma experimental permite elevar as capacidades dos estudantes, na compreensão de que existem inúmeras opções de teste dentro da tipografia. Exemplo disso é poder transformá-la em algo maior e mais rica visualmente. Neste sentido, desafiou-se os estudantes a pensarem na Poesia Experimental, e na sua variabilidade quando aliada à prática do Design Gráfico.

1.4 Estrutura do documento

O presente documento encontra-se estruturado da seguinte forma:

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 e a 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 Visual: Contextualização histórica e Influências): O terceiro contextualiza historicamente a Poesia Visual bem como a Concreta, os seus principais autores e influências.

Capítulo 4 (Poesia Experimental Portuguesa): Ao longo do capítulo apresenta-se o conceito de Poesia Experimental portuguesa, bem como a sua contextualização histórica. Ainda no mesmo capítulo destacam-se contemporaneamente determinados autores, que permanecem dedicados à Poesia Experimental.

Capítulo 5 (Estudos de Caso): Neste capítulo é apresentada uma análise aprofundada das obras de dois autores que se consideraram pioneiros na temática da Poesia Experimental portuguesa.

Capítulo 6 (Poesia Experimental hoje): No seguimento pode verificar-se múltiplos poetas portugueses que continuam a dedicar-se à Poesia Experimental portuguesa, bem como novos autores mais ligados à arte ao design.

Capítulo 7 (Projeto): Neste capítulo são descritos de forma detalhada todos os processos que marcaram o desenvolvimento do projeto editorial, desde as múltiplas composições gráficas até à montagem do produto final.

Capítulo 8 (Conclusão): Ao longo da conclusão são demonstradas as considerações finais da presente investigação, as limitações encontradas e ainda as sugestões para projetos futuros.

Referências Bibliográficas: Aqui pode encontrar-se uma listagem com o conjunto de estudos prévios sobre a temática abordada. Para se acrescentar valor a qualquer investigação é fundamental se conhecer o estado atual do conhecimento sobre o tema.

Anexos: Nesta fase verificam-se alguns complementos à explanação, como imagens, fotografias e outros elementos acessórios.

2 A POESIA E A PRÁTICA DO DESIGN GRÁFICO

2.1 Nota introdutória

“O poeta vê, ouve, sente, pensa, imagina e depois recria o que experimentou. Mas o objeto produzido, quando lido, cria a sua própria realidade.” (Hatherly, 1995, p. 201)

Quando se aborda o tema da Poesia Experimental percebe-se que existem outros conceitos ligados a esta matéria como Poesia Visual, Poesia Concreta, o experimentalismo, entre outros que fazem parte da história e contextualização da Poesia Experimental. Desta forma, é de compreender que ao longo da contextualização histórica vários autores deambulem entre as expressões acima mencionadas, pois todas têm uma ligação direta entre si, como se verá adiante. É de reparar que o termo – Poesia Experimental – está muito ligado a Portugal. Ramalho (2010) esclarece que em terras portuguesas prevaleceu genericamente a designação de Poesia Experimental e que os poetas brasileiros privilegiavam o termo Poesia Concreta para clarificar o movimento internacional. No entanto, o autor explica que não existe um termo único e universalmente aceite, fazendo ainda referência a Padín¹, indica que todos estes termos utilizados remetem sempre para a Poesia Experimental, pois toda a poesia, como a arte, é experimental no sentido em que tenciona ser original e marcar pela diferença.

“O que é Poesia Experimental?” – é esta uma questão que se coloca simetricamente ao leitor comum, a quem mais ou menos atrai ou intriga aquela aparente contradição nos termos, e ao investigador ou ao crítico, obrigados a manejarem terminologias ambíguas e denotações ainda não completamente sedimentadas. Questão preliminar, mas que desde logo põe a descoberto alguns dilemas fundamentais e alguns impasses do também chamado Experimentalismo Poético. Uma observável concorrência entre designações paralelas, por um lado, e, por outro, a relativa impropriedade de uma designação genérica, supondo que uma unidade genológica ou periodológica, dificultam uma resposta

¹ Clemente Padín (1930–). Poeta uruguaio, performer, designer gráfico.

única. Ao nível da realidade da produção poética, de facto, vem-se assistindo a um surto ininterrupto de experimentalismos cujo perfil diverso resulta não só de uma invulgar latitude geográfica – da Europa à América e ao Japão – como de momentos de eclosão histórico-culturais particulares. Daí parece também provir a óbvia intencionalidade ideológica e política de alguma vanguarda experimental(...)" (Mendes de Sousa & Ribeiro, 2004, p. 15)

Também sobre a definição de Poesia Experimental, Torres (2020) refere-se a esta como um diálogo e como liberdade. A liberdade que o próprio autor detém quando participa na interpretação do poema, a liberdade para desconstruir e revelar os códigos da própria escrita, ou ainda a liberdade para apropriar materiais e misturar géneros. Ou seja, defende que a Poesia Experimental consegue criar este diálogo entre o figurado e o sujeito, sem uma dependência exclusiva do que se encontra escrito.

Um fator determinante neste tipo de poesia é a valorização do espaço que no entender dos poetas experimentais portugueses, não é só a principal característica do experimentalismo poético, mas também um critério de análise e classificação que distingue a Poesia Experimental da poesia dita "tradicional" (Preto, 2006).

Com a afirmação do autor é possível perceber que tanto os poetas como os designers têm um objetivo em comum, perceber como o espaço da página, positivo e negativo, poderá enriquecer uma composição tipográfica, neste caso um poema.

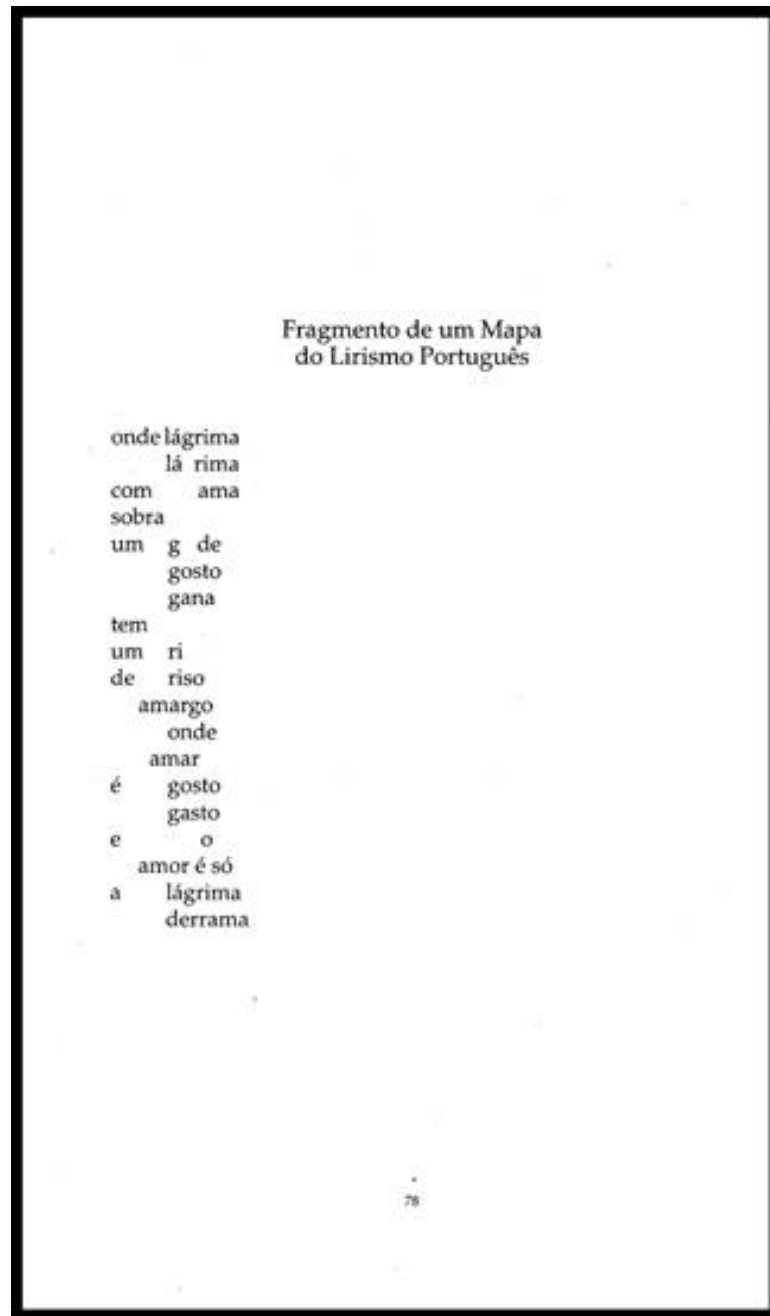


Figura 1: Utilização do espaço da página e o espaço em branco na construção do poema. E.M. de Melo e Castro, Fragmento de um mapa do lirismo português. 1968 (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-versos-in-versos/>).

Por outro lado, sobre a definição de Poesia Visual, Bacelar (2001) expressa que esta consiste na interseção entre a Poesia e a Experimentação Visual, e que a dimensão visual da tipografia nunca se extinguiu por completo. Se percorrermos a história das imagens produzidas pelo homem, encontraremos muitas vezes a escrita e a imagem sendo associadas. Assim, esta definição acaba por ser um tema universal e intemporal, que remete para os antecedentes da Poesia Experimental.

Deste modo, é de clarificar que os vários autores mencionados posteriormente usarão os termos que mais se adequam para a temática que se encontram a defender. Como verificado anteriormente não existe uma expressão universalmente aceite, podendo haver uma oscilação de conceitos. Mais adiante, adota-se, sempre que possível, o termo “Poesia Experimental”. Esta assume-se como a definição mais recorrente e recentemente adotada pelos poetas portugueses. Por outro lado, este é um termo que carrega maior coerência entre a terminologia e o próprio significado, do que se pretende apresentar. No entanto, também poderá verificar-se a utilização do termo “poema visual” para justificar uma Poesia Experimental, quando a aparência e o comportamento se revelem uma preocupação para o criador. Reis (1998) aponta que também os leitores têm um papel fundamental nesta interpretação dos poemas e que diferentes leitores conseguem construir diferentes sentidos, pois recorrem a códigos distintos para interpretar o poema devido às referências intertextuais, à própria cultura e às experiências pessoais dos leitores.

Surge assim uma nova variabilidade de dinâmicas no ato da leitura, pelo leitor. Este aumenta o seu campo sensorial, passa a fazer muito mais do que apenas ler o que se encontra numa página, passando assim a fazer uma observação e contemplação global da obra. Vai da epiderme ao conteúdo e soma estímulos que até então se desconheciam, no objeto literário.

2.2 O Poeta e o Designer

Será perceptível que a prática de uma poesia mais artística, tal como a Visual/Concreta ou Experimental, esteja muito relacionada com o processo de criação no Design Gráfico. Exemplos transversais dentro desta comparação são a escolha e hierarquização tipográfica, a escala, o espaço em branco da folha e os inúmeros elementos considerados para uma boa prática de design (Vignelli, 2010).

Começando por abordar o desenvolvimento da poesia, Fernandes (2000) manifesta que a poesia se iniciou como sendo ritmo sonoro de palavras. Posteriormente tornar-se-ia escrita, chegando mesmo a ser considerada desenvolvimento conceptual da imagem. Desta forma adquiriu um ritmo visual, a partir da própria disposição espacial das palavras. A autora reforça que as palavras acabavam por demonstrar o seu valor material, verbal, vocal, sonoro e visual apenas pela sua disposição espacial que permitia

ao leitor decifrar um jogo criativo com os elementos. Além disso a pontuação foi anulada e desta forma substituída pelo silêncio da folha. Este silêncio acabou por se tornar primordial na organização rítmica do poema. Sobre esta potencialidade da forma poética, Torres (2020) revela que todo o texto é composto por espaços em branco que permitem ao leitor estabelecer as suas próprias relações e significados, havendo sempre algo novo para descobrir quando realizada uma nova leitura.

Para Torres (2014a) o ato de falar, enquanto modo particular de ação social mediado pela língua, é alargado à presença performativa dos objetos na dinâmica social e na memória do sujeito. O autor refuta que ao decompor e deformar palavras e objetos, ao justaporem objetos e palavras, poemas-objetos e objetos-poemas materializam uma intervenção performativa do sujeito sobre a semiótica social, subvertendo os modos de produção e circulação de sentido quotidiano dos signos. O mesmo reforça que não se trata de fazer coisas com palavras ou de dizer coisas com objetos, refuncionalizando-os de acordo com uma pragmática pictográfica. Porém refere-se a criar uma experiência da ação e do fazer poético, como instanciação da singularidade percetiva numa forma material. Fazer poemas com objetos (e com as palavras como objetos), possibilita perceber o poema como experiência, que abre um espaço sentido e de imaginação de um outro mundo.

Além destes fatores, Reis (1998), mais especificamente sobre os poemas concretos, abordados mais à frente neste estudo, refere que estes manifestam técnicas e metodologias de composição muito dispersas, como a justaposição, a aglutinação, a interpretação, o recorte, etc., e que esta multiplicidade de materiais utilizados como o cuidado com os sinais de pontuação, letras, sílabas, palavras, traços, formas e cores fazem parte do processo de construção destes poemas.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Figura 2: Poema concreto onde exibe a justaposição do texto, o espaçamento das palavras e das letras. beba coca cola, Poema concretista de Décio Pignatari. 1957 (adaptado de <https://www.culturagenial.com/poemas-para-entender-poesia-concreta/>).

Os signos, símbolos e palavras eram os elementos que preenchiam as páginas, mas o espaço que ocupavam era tão importante como os espaços vazios. Estes fatores interligavam-se, ajudando a conferir uma noção de ritmo, afetando a forma como a obra era lida (Amaro, 2010).

O Design Gráfico instituiu-se como disciplina autónoma a partir dos movimentos de arte modernos dos anos 20, vindo a consolidar-se como profissão nos últimos 60 anos (Bacelar, 1998a).

As suas bases teóricas provêm dos movimentos e organizações de vanguarda, como o Construtivismo, De Stijl e a Bauhaus. Após a II Guerra Mundial, as práticas e o pensamento crítico destes movimentos foram adotados, codificados e transpostos em norma pela academia (Bacelar, 1998b).

Neste sentido, urge um movimento que se relaciona diretamente com a presente temática, o Letrismo. Tal como Freitas (2006) explana, este terá surgido em França após a segunda Guerra Mundial, pelo poeta e crítico Isidore Isou, que alargou a horizontes na abordagem à arte gráfica, como a tipografia e a caligrafia se uniam com as letras e os números.

“O movimento possuiu uma forte componente literária, principalmente no campo da Poesia Visual, de manifesto pelas condições sociais e políticas do pós-guerra. As influências

surrealistas e dadaístas de libertação da tipografia e da poesia estiveram sempre presentes na construção da identidade artística do movimento que teve em Isidore Isou e em Guy Debord², dois dos seus principais pensadores. (...) Como a Poesia Visual, os trabalhos dos letristas caracterizam-se pelo uso extensivo de técnicas caligráficas e pela invenção não só de formas gráficas fluidas, mas também na criação de formas inovadoras, e sempre diferentes, de representação de letras.” (Freitas, 2006, p. 9)



Figura 3: *Amos. Isidore Isou. 1953-1957* (adaptado de <https://www.culturagenial.com/poemas-para-entender-poesia-concreta/>).

Ou seja, é perceptível que, apesar possuírem formações e escolas distintas, tanto o poeta que se dedica a uma determinada poesia, mais livre, afastada da escrita da esquerda para a direita, como o designer, partilhem diretrizes comuns nas suas áreas. Obviamente não na parte escrita e sintática, mas sim na vertente gráfica, na organização e hierarquização do texto, no comportamento tipográfico na página, na mudança de leitura e no exagero e valorização da mensagem visual, tanto quanto a escrita.

² Escritor francês

No mesmo sentido, ambos partilham cânones comuns na fase inicial do processo criativo, nomeadamente na inspiração e criatividade fundamentais para o desenvolvimento inicial da obra a realizar.

Estas duas áreas têm a capacidade de elevar as composições através das palavras e respetivos significados, valorizando em todo o momento a participação e interpretação do leitor.

Por último estes dois setores partilham o espírito crítico e sentido de autoavaliação, de acordo com o feedback e adesão do público às suas obras.

2.3 A tipografia como elemento visual

Ao longo dos tempos, vários foram os exemplos de tentativas de Poesia Visual – e textos-visuais – sem qualquer sucesso comprovado. Alguns casos ficariam célebres, exemplo disso é a última carta, escrita por Marie Antoinette, em que esta desenha, com as suas palavras, o seu próprio retrato ou o desenho da cauda de um rato, nas páginas de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol.

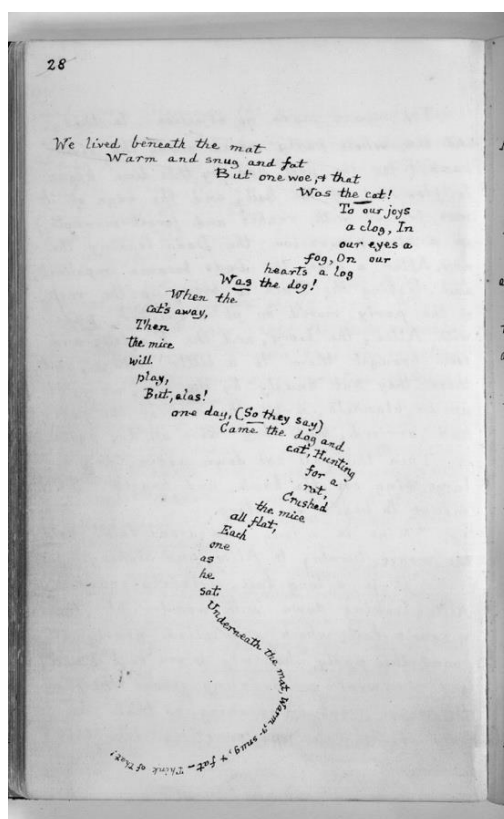


Figura 4: A tipografia em forma de cauda de rato no livro *Alice e o País das Maravilhas*. Lewis Carrol. 1865 (adaptado de <https://artesecontextos.pt/2017/07/lewis-carrolls-alice-in-wonderland/>)

Hoje, quando em linguagem informática desenhamos um sorriso com sinais ortográficos – como por exemplo, :-), estamos igualmente a produzir um texto visual (Reis, 2011).

Artistas plásticos, arquitetos e poetas do fim do século XIX e início do século XX, desenvolveram novos processos para a representação das relações espaciais, das formas, texturas e cores. O trabalho inovador, apresentando imagens e palavras de modos inéditos, era contagioso: os designers de tipos aperceberam-se de novas correntes artísticas, leram os novos poetas, observaram as novas pinturas e ficaram suscetíveis a novas ideias. O seu espírito criativo e perícia técnica foram estimulados, permitindo catapultar para outra dimensão o seu trabalho. A influência das belas-artes não era tão subtil e remota como isso: poetas como Guillaume Apollinaire, pintores como El Lisitzky ou Theo Van Doesburg, arquitetos como Henry van de Velde descobriram possibilidades insuspeitas nos elementos tipográficos existentes, aplicando-os de modo inovador (Bacelar, 1998a).

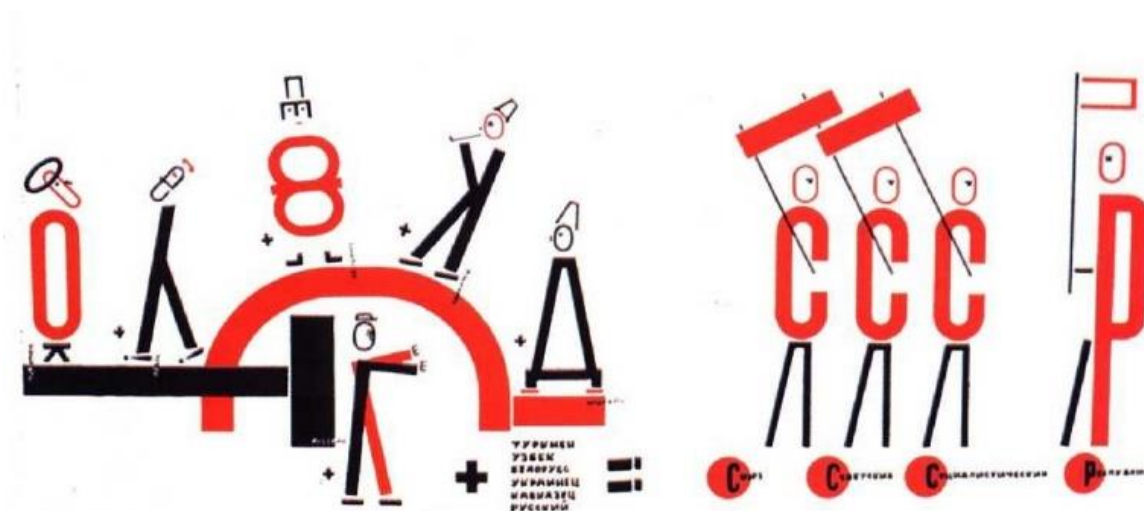


Figura 5: A tipografia como elemento visual num cartaz de propaganda para a União Soviética. El Lissitzky. 1928 (adaptado de <https://lykkefugl.wordpress.com/2014/12/30/my-journey-continues-focus-on-typography/>).

A tipografia surge como um recurso semiótico e efetiva-se na linguagem escrita para produzir narrativas visuais, que desmistificam o espaço gráfico e lhe conferem significados, para além de simples imagens e formas pictóricas. Os aspetos inerentes à linguagem escrita produzem significação nas noções de tempo, enquanto lógica sequencial. Neste contexto, a tipografia como imagem e composição visual, materializa

a linguagem em forma de narrativa, contada através de tipos de letra, caracteres e linhas de pontuação. Os elementos tipográficos conferem formas linguísticas, memórias, histórias e sentidos que colocam o conteúdo da mensagem transmitida, visível para quem o interpreta (Barbosa, 2019).

Relativamente ao valor comunicativo da tipografia enquanto meio de representação visual, Barbosa (2019) defende que a linguagem agrega em si as dimensões escritas, verbais e visuais do texto e que os discursos concebidos através da forma tipográfica, contêm múltiplas questões formais e estilísticas a ter em consideração.

A percepção textual da linguagem no seu estado puro contém vários fatores que, associados à tipografia, constituem regras que são por norma quebradas no contexto experimental. Algumas dessas interrogações estão relacionadas com a legibilidade e o entendimento do tipo como parte integrante do conteúdo textual. Por outro lado, a tipografia através do design, revela-se com base em estímulos visuais, formas e elementos estilísticos que, conjugados no espaço criam composições e estruturas que conferem voz e emoção aos caracteres linguísticos. Partindo deste ponto, desenvolve-se um outro conceito tipográfico já investigado anteriormente, o de tipografia experimental como meio de representação visual da linguagem (Barbosa, 2019).

Também Parente (2018) reforça que as composições tipográficas dinâmicas pretendiam criar uma reação emocional no leitor. As palavras faziam parte da composição e não eram apenas empregues para transmitir pensamentos ou opiniões. A autora referencia, Filippo Marinetti³, que para além do design, também surgia associado à Poesia Concreta, tornando-se mesmo um ponto de referência para os artistas de vanguarda, que aproveitaram a tipografia e a composição da página como forma de se expressarem.

Sobre este tema e como forma de demonstrar uma vertente livre e que ultrapassa a conotação escrita, Lisandra Gabriel (2015) menciona também que a Modernidade foi composta por múltiplos “ismos”, sendo o Futurismo e o Dadaísmo peças essenciais para o panorama artístico, com uma forte ligação à poesia, tipografia e ao desenho. Exemplo disto mesmo, são as experimentações realizadas por Filippo Marinetti,

³ Escritor, poeta, editor, jornalista e ativista político italiano. Fundador do movimento futurista.

designer de tipos, Massin interpretou a tipografia e até coletou alfabetos vernaculares desenhados à mão.” (Wolff, 2002, p. 31)

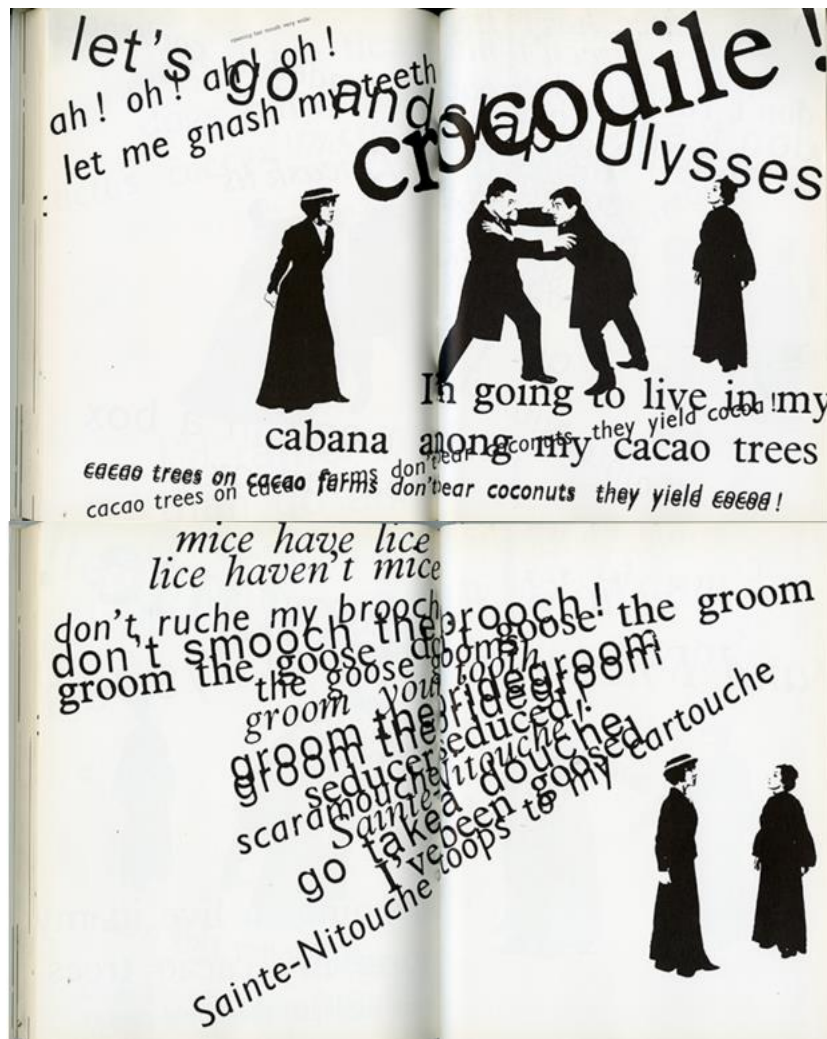


Figura 7: Composições tipográficas para Eugène Ionesco's *The Bald Soprano*, Grove Press, Inc., New York. Robert Massin. 1965 (adaptado de <https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185>).

3 POESIA VISUAL: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INFLUÊNCIAS

3.1 A Poesia no passado

A escrita fixou visualmente a oralidade, tornou o som das palavras em imagens que se leem. Tal como na música as partituras fixaram-se em imagem, afirmando a sua invisibilidade. Curiosamente, os seres humanos começaram por registar o ritmo em termos gráficos, antes de representarem figuras explícitas (Fernandes, 2018). Segundo André Leroi-Gourhan (1985), os grafismos mais antigos foram compostos por pequenas incisões equidistantes, linhas de cúpulas ou séries de traços gravados em osso ou em pedra. Não existem certezas quanto ao significado destas gravuras, mas a sua existência prova que o grafismo não nasceu como expressão servil do real.

Com o avançar do tempo, mais precisamente por volta de 1500 a.C., surgem os primeiros alfabetos. A escrita evoluiu assim da representação de objetos traduzidos em palavras, para a transcrição noutras palavras do som equivalente, num sistema de simplificação que tornou o objeto identificável, com um símbolo fonético. Por fim, passou deste agrupamento de símbolos distintos para a transcrição de sons associados a letras, onde o linearismo no espaço foi subordinado à linguagem verbal, tornando a escrita um instrumento de expressão racional, relativizando a importância do grafismo simbólico. No Oriente, sobretudo na China e no Japão, o carácter mítico e simbólico da escrita permaneceu, também na unidade cultural paradigmática do “poeta-pintor-calígrafo” (Fernandes, 2018).

Devido a esta clara metamorfose no que toca ao progresso da escrita alfabética, Ramalho (2010) esclarece que com a criação do alfabeto grego, no século VII a.C., dá-se início a uma separação entre a escrita, o desenho e a pintura e, desta forma, a escrita alfabética e fonética, corresponde a uma fase mais recente da história da escrita. Com o aparecimento da imprensa, os caracteres tipográficos enalteceram os signos do alfabeto, pois a partir daí emergiram alternativas de embelezar os textos com o uso dos caracteres, particularmente nos poemas visuais.

Analisando melhor o desenrolar da Poesia Visual, Fernandes (2018) assegura que esta tipologia de poesia não terá sido uma “invenção” contemporânea, dado que se ergueu na Grécia Clássica e acabou por se expandir por todo o território europeu, até atingir o seu ápice na Modernidade. O ovo pode ser considerado o primeiro poema visual composto no mundo ocidental; data de 300 a.C., durante o reinado de Ptolomeu I. Numa ilha chamada Simi, a nordeste de Rodas, o poeta Símiias de Rodas compôs um poema em forma de ovo, cuja leitura simultânea parte da 1.^a linha, que é o 1.^o verso, seguindo à última, que é o segundo verso; a 2.^a linha é o terceiro verso, e assim sucessivamente, até ao último verso, que ocupa o eixo central do poema (Fernandes, 2018).

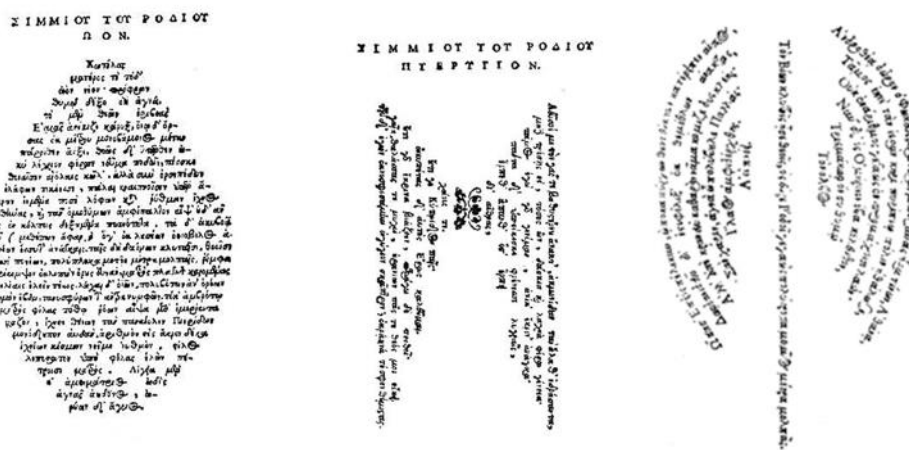


Figura 8: Símiias de Rodas (séc. IV a.C.) da direita para a esquerda: Ovo / Asas / Machado (adaptado de <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/121.jpg>; <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/131.jpg>; <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/02/141.jpg?w=>).

3.2 Stéphane Mallarmé (1842–1898)

Mallarmé surge numa fase crepuscular do século XIX, em que a cultura burguesa começava a dissolver-se, em que o progresso tecnológico e científico permitia um conhecimento das leis que regem a perceção e a atividade intelectual, quebrando as fronteiras entre as artes, dando origem a híbridos como a Poesia Visual. Os fatores históricos e sociais ajudam assim a situar a Poesia Visual num sistema evolutivo de formas (Reis, 2011).

As obras de Stéphane Mallarmé influenciaram a atividade poética dos inícios do século XX, impulsionando a experimentação gráfica entre escritores e artistas plásticos, numa época em que a tipografia comercial e a imprensa de massas eram absorvidas pelo

Futurismo, Dadaísmo e pelas colagens Cubistas. Poetas que nunca tinham trabalhado com imagens, ficavam entusiasmados com as possibilidades oferecidas pelas vanguardas, para expandir o potencial poético da escrita, pela organização das formas, espaços e distribuição da linguagem escrita de acordo com um esquema que entrelaçaria a forma e significado em novas e inauditas direções (Bacelar, 2001).

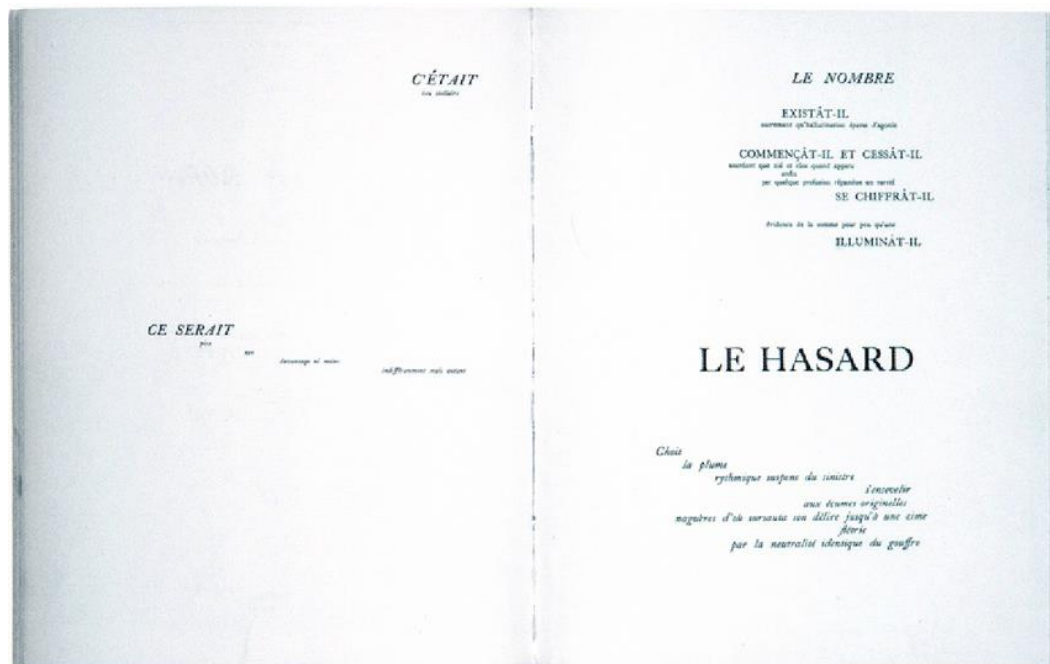


Figura 9: *Um coup de dés*. Mallarmé. 1897 (adaptado de https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Pagina-do-poema-Un-coup-de-des-produzido-por-Mallarme-em-1897-fonte_fig2_327613764).

Stéphane Mallarmé, ante a solicitação da página em branco, joga e concebe o poema como se de um jogo de dados se tratasse. Dados que, no entanto, nunca esgotam as possibilidades totais do acaso, deixando-as sempre intocadas e as mesmas após a concretização de cada resultado (Hatherly & Castro, 1981).

Desde *Un coup de dés...*, de Mallarmé até cerca de 1923, nomeadamente em França, Itália e Rússia existiram movimentos de experimentação radical no campo da tipografia e da poesia. Tendo em conta o seu carácter instrumental, o objetivo não consistiria na experimentação dos limites e possibilidades da tipografia *per se*, mas sim na busca de novos horizontes para a linguagem (e mensagem) poética (Bacelar, 2001).

Augusto de Campos⁵ (1975) um dos mais destacados teóricos do movimento concretista, no seu artigo *Pontos – Periferia – Poesia Concreta* traça uma linha evolutiva na poesia ocidental que iria de Mallarmé até à época da publicação dos textos concretos. Aí o autor procura demonstrar que com Mallarmé se instaura uma nova ordem expressiva da formulação poética. A especificidade do poema de Mallarmé reside na utilização de caracteres tipográficos diversos, na disposição particular das linhas na página, na importância que assumem “os brancos” no espaço gráfico, em suma, naquilo a que Augusto de Campos chama tipografia funcional (Reis, 1998).

Para concluir esta análise Reis (1998) acrescenta que segundo Augusto de Campos, as “experiências tipográficas funcionais” iniciadas por Stéphane Mallarmé, tiveram uma continuidade com os futuristas, dadaístas e ainda com a obra *Calligrammes* de Apollinaire.

3.3 Guillaume Apollinaire (1880–1918)

Como se pode constatar no capítulo anterior, a Poesia Visual inicia-se muito antes da modernidade. Com todos os poemas e estudos realizados sobre esta nova abordagem, alguns poetas, numa primeira fase, começaram a sugerir observar e explorar poemas, sendo que só de seguida se deveria proceder à leitura e interpretação do mesmo. O caso de Guillaume Apollinaire, exponencia essa tentativa de inovação na abordagem inicial ao poema. Como clarifica Reis (1998), consistiu num poeta francês, que a partir das suas inovações na forma poética, seguia um efeito plástico e reformulava a disposição normal do material linguístico no papel. Desenhava o poema e pensava nele como se de linhas se tratassem. Desta forma, focava-se mais no aspeto unicamente físico do verso, não prevendo as possibilidades plásticas das palavras, nem alterando a sua ordenação sintática. Não nos podemos esquecer que Apollinaire era crítico de pintura e tinha um sentido plástico da poesia. Ele elaborava os seus Caligramas⁶ utilizando a página e as linhas do verso como se se tratasse de um desenho, buscando um efeito visual que em nada afeta a essência íntima da poesia, constituindo antes um apoio à ideia literária (Reis, 1998).

⁵Poeta e tradutor brasileiro, autor pioneiro do movimento concretista brasileiro.

⁶O termo “ideograma” e “caligrafia” juntos, criam o título de uma das mais importantes publicações do autor: Caligramas.

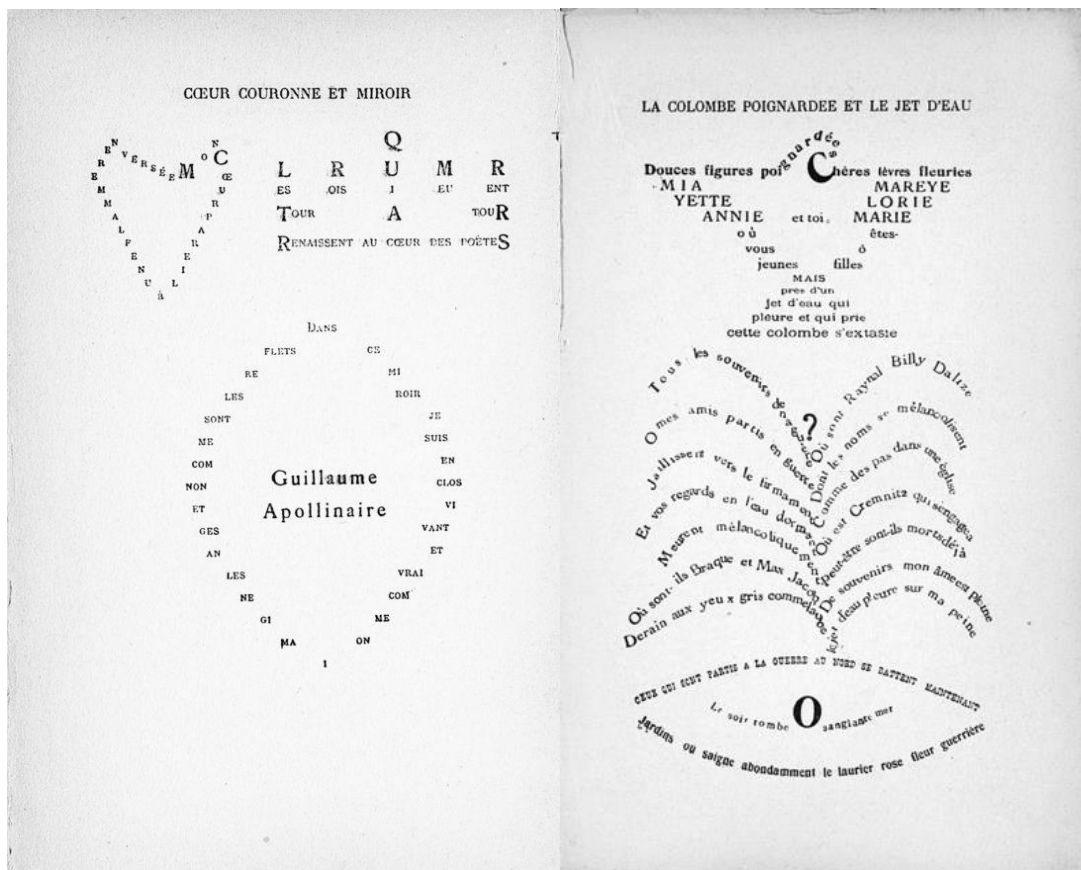


Figura 10: Poemas visuais de Guillaume Apollinaire. Da direita para a esquerda: *Coração, Coroa e Espinho/ A pomba apunhalada e o Chafariz*. 1918 (adaptado de https://blog.atelie.com.br/2019/10/caligramas-seleta-de-poemas-de-guillaume-apollinaire/#.Yf_bAS8qJmM).

Calligrammes inaugura, neste início do século XX, em 1918, uma nova espacialidade tipográfica que provoca a derrocada da disposição métrica da poesia oitocentista, versificada e estrófica. Nesse sentido, com rompimento da estrofe, emergem a implementação da linha, a fluidez da palavra, a renovação da letra, o recurso desesperado ao traço. E a interferência, mais ativa, do leitor (Costa, 2019).

O alcance visual da poesia de Apollinaire, como mostra Costa (2019), manifesta-se num tipo de poesia que coloca muitas vezes o leitor numa posição de produtor ativo de sentidos, na medida em que este tem a função de recriar as imagens textuais, cujos traços estão organizados pelo espaço em branco da própria página.

Reforçando esta ideia, Barbosa (2019) assegura que com o Caligrama, a palavra e o desenho não competem mais pelo protagonismo, mas sim por definirem uma nova característica da poética, onde os gestos manuais da escritura se ligam a um sistema de significações produzido por traços, traçados e, mesmo, rastros visuais.

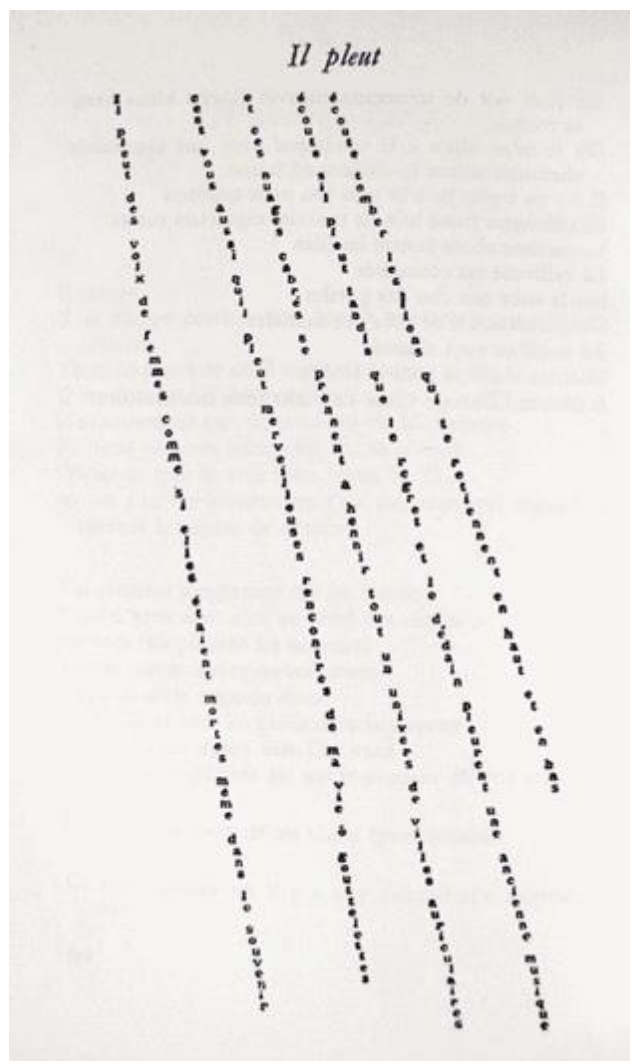


Figura 11: Poema Visual *Il pleut, Paris*. Guillaume Apollinaire. 1914 (adaptado de <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=17>).

“E há, evidentemente, os Caligramas de Apollinaire. Muito resumidamente, direi que neles existe uma tendência figurativa na representação formal do significado do ideograma⁷. Por exemplo, um cigarro aceso que deita fumo; um espelho oval que reflete o nome do seu autor, Apollinaire; a chuva que cai oblíqua; a casa que tem a forma de uma casa; etc.” (Hatherly & Castro, 1981, p. 100).

3.4 Vanguardas europeias / Modernidade

O termo modernismo começou a ser utilizado na década de vinte, do século XX, estando relacionado com a modernidade estética, em reação ao realismo pictórico e

⁷ símbolo gráfico ou desenho que representa um objeto ou uma ideia.

literário, com início na última década do século XIX, tendo-se desenvolvido até ao princípio da segunda guerra mundial. Dentro do modernismo houve um caminho rebelde que derivou na desconstrução, na abstração e no relativismo, onde a arte se tornou crítica de si própria, num percurso em direção à anti-arte, desempenhado pelas vanguardas do início do século XX (Fernandes, 2018).

Na perspectiva de Reis (2011) com a chegada do Modernismo e do fundamental grupo de “ismos”, a vanguarda onde a Poesia Visual se iria inserir irá adoptar uma postura de carácter irreverente, no sentido em que os pintores questionavam o espaço tradicional, os músicos destroiam a tonalidades e os poetas questionam e contestam a sintaxe.

As suas marcas principais são, entre outras, o cosmopolitismo, a liberdade criadora, o verso livre e a irregularidade métrica e estrófica, a simplificação da sintaxe, o aproveitamento dos vocábulos musicais e das imagens visuais. O conceito de Modernismo é um tanto difuso e difícil de balizar pela sua dispersão geocultural e até pelas suas próprias contradições, encontrando-se na sua base tendências estéticas situadas na transição do século XIX para o século XX: o Decadentismo (que exprimia o tédio, o cansaço e procurava novas sensações), o Parnasianismo (defendendo a “arte pela arte”, contra o subjetivismo romântico) e o Simbolismo (que valorizava a palavra e procurava os seus efeitos musicais). Podemos, portanto, considerar o Modernismo como um movimento abrangente que abriga um variadíssimo leque de propostas conceptuais e estéticas ao qual pertencem movimentos tão díspares como o Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo (Ramalho, 2010).

Focando-nos no Futurismo, Bacelar (2001) esclarece que este movimento possui sangue italiano, mas que a sua divulgação aconteceu em Paris no ano de 1909. Marinetti publica no *Le Figaro* o manifesto do seu movimento, onde são proclamadas as linhas mestras desta nova visão do mundo: o futurismo decreta a falência de um modelo de sociedade obsoleto, assente em princípios morais, entretanto esgotados. Proclama as virtudes da técnica, da eficácia industrial, a força bruta da máquina e a dureza do aço, como cânones de beleza e virilidade a cultivar pelos homens. Ilustra a insignificância do indivíduo perante a organização ordenada e racional das massas, sob o punho de ferro da pátria-nação (Bacelar, 2001).



Figura 12: Experiências tipográficas de Filippo Marinetti. 1917, (adaptado de <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Filippo-Tommaso-Emilio-Marinetti.html>).

Os futuristas valorizaram a beleza, a velocidade, a nova visão do mundo, onde o presente se tornou futuro. O automóvel, o avião e a ideia do homem transformado em máquina foram temas centrais, resultando na ausência de sentimentalismo, onde a psicologia deveria desaparecer, assim como a visão individualista, dando lugar à multidão e ao progresso da sociedade moderna (Fernandes, 2018).

Já no que toca ao design, Bacelar (1998a) ilustra que este movimento artístico pretendia provocar o choque e o contraste, quer nos corpos de letras, nos próprios ângulos em que as palavras e as frases eram colocadas, na distribuição mais aleatória das letras e nos números e outros caracteres tipográficos que se expunham pela superfície da página. Todas estas escolhas pretendiam causar sensações, evocar ideias, e a sua legibilidade e clareza, tal como a ordenação gráfica foram substituídas pelo ritmo, entoação e ênfase. O próprio autor reforça que muitas vezes eram utilizadas letras em escalas grandes para se tornarem em focos visuais, enquanto linhas de caracteres oblíquas faziam a ligação entre blocos de texto, no sentido de proporcionar ritmo visual e continuidade de leitura.

Passando para a poesia futurista, esta caracterizava-se por combinações inesperadas, enfatizando a expressividade da linguagem de uma forma visual e sonora. Ao evocar todos os sentidos, o trabalho teria um resultado e impacto mais poderoso. Através de jogos bidimensionais, procuravam enaltecer movimento e revolução. Não acreditavam na tipografia pela tipografia, mas antes que esta deveria intensificar o conteúdo que servia. Como era visível através dos seus *mots in liberté*, eles procuravam uma revolução tipográfica contra a harmonia da página, utilizando para isso as cores e tipos de letra necessários para construir as erupções pretendidas (Amaro, 2010).

Ainda se referindo ao futurismo, Amaro (2010) expõe que este foi uma ode à tecnologia, velocidade e inovação e que este movimento se expandiu pelos mais diversos afluentes artísticos, numa reação contra o “peso opressivo do passado” e desta forma, incluiu a civilização moderna e elevou a beleza e evolução da maquinaria.

Além do Futurismo, Reis (1998) afirma que alguns historiadores referem que os poemas visuais surgem a partir do século XX com os futuristas e com as suas “palavras em liberdade” e a “revolução tipográfica”, mas que as experimentações dadaístas, surrealistas e letristas foram fundamentais para se chegar ao que se verá mais à frente de Poesia Concreta.

Desta forma, avançando na linha cronológica, em 1916 surge um outro movimento, portador de visões igualmente inovadoras e polémicas, mas movido por convicções diametralmente opostas: o culto do absurdo, do grotesco que caracteriza o comportamento dos homens e das nações, tão bem ilustrado pelos acontecimentos da guerra em curso e que no dadaísmo se verá espelhado, multiplicado por 100, por 1000, em ações de rua, escritos, poemas, manifestos e representações teatrais. Alguns pintores e poetas europeus, entre 1916 e 1923 achavam essencial destruir as tradições vigentes, antes que um mundo saudável pudesse ser construído. O assalto à arte representacional atingiu o auge com o dadaísmo. Este grupo, também conhecido como grupo Dada, teve a sua origem como movimento literário em Zurique, desaguando rapidamente em Paris. Com o poeta Romeno Tristan Tzara como seu fulcro, o grupo compunha-se de jovens poetas, músicos e pintores, muitos deles exilados ou desertores da Guerra. Para eles o mundo enlouquecera e, num mundo assim, a única arte válida seria a *Não-Arte*, e a única lógica possível, a sua total ausência (Bacelar, 2001).



Figura 13: *Dada Typography*. Tristan Tzara. 1918, (adaptado de <https://prattmwp20thcentury.wordpress.com/2016/02/16/tristan-tzara-dada-typography/>).

Como referido anteriormente sobre esta nova forma de arte, Amaro (2010) reforça que os dadaístas queriam contrariar o estado em que se encontrava a arte, e desta forma alcançar o termo que definiram como anti-arte. Deste modo, Dada, não deveria ser visto como um estilo, mas sim por um conjunto de atos individuais de uma arte, que tencionava ser considerada anárquica e suprimir alguns acontecimentos aos quais se discordavam no mundo.

3.5 Modernismo português

Como se pode constatar com o capítulo anterior, o Modernismo veio corromper algumas práticas passadas fazendo com que novos movimentos se tivessem desenvolvido, sendo que o mesmo se sucedeu em Portugal. Como a própria autora Fernandes (2018) manifesta:

Já o Modernismo, no início do século XX, procurou, de chofre, estigmatizar tudo o que era passado para incorporar, nas suas emanções artísticas, a velocidade, o dinamismo, a máquina. Em Portugal, nada foi diferente disso tudo o que se relatou sobre o Modernismo, mas lá se puderam sentir as mudanças com maior rapidez, uma vez que as revoluções vanguardistas aconteciam na

Europa – em Paris, Praga, Roma. Em 1917, poetas modernistas portugueses realizam um “espetáculo futurista”, baseado no manifesto de Marinetti, em que a velocidade, o uso de símbolos da Matemática e da Música, além da destruição da sintaxe, para citar apenas alguns tópicos, avultam (Fernandes, 2018).

Sobre o acerto temporal entre a vanguarda nacional e europeia, Reis (2011) revela que o modernismo português se encontra dividido entre a permanência (Simbolismo) e rutura (vanguarda), e que será esta rutura que se tornará o principal veículo para a evolução das artes plásticas e da literatura nacionais. Desta forma, o Modernismo em Portugal inicia-se com a publicação de *Orpheu* (números 1 e 2), no ano de 1915.

Reforçando este acontecimento, a revista *Orpheu* enriqueceu o Modernismo em Portugal, e expressa que embora a literatura ainda fosse predominante nas suas páginas e as colaborações plásticas em menor quantidade, as obras plásticas tinham um novo papel autónomo, sem o habitual carácter ilustrativo. Desta forma seguiam as vanguardas europeias, suas contemporâneas. Apesar de ter tido apenas dois números, *Orpheu* englobou diversas correntes literárias e integrou-se no modernismo europeu, contendo alguns traços de rutura e vanguarda (Fernandes, 2018).



Figura 14: Revista *Orpheu*, N.º1. 1915, (adaptado de <https://tezturas.pt/orpheu-um-seculo-depois-do-manifesto-modernista-em-portugal/>)

Quando nos referimos ao modernismo português é inevitável não referenciar algumas figuras que acompanharam esta geração, Fernandes (2018), menciona assim a geração de Orpheu que é caracterizada por nomes como Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros (1893-1970) e Guilherme Santa-Rita (1889-1918). A autora reforça que Orpheu emergiu do desejo de inserir uma componente europeia atual e nova no envolvente literário português por parte de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Ambos se tinham conhecido através da revista *A águia*⁸, e esse desejo encontra-se documentado nas cartas que Sá-Carneiro escreveu a Pessoa de Paris, onde o cubismo e o futurismo começavam a revelar-se internacionalmente. Mário de Sá-Carneiro revelou estes movimentos artísticos a Pessoa, apesar de ser bastante reticente em relação às vanguardas (Fernandes, 2018).

⁸ Revista portuguesa e quinzenal ilustrada de literatura e crítica portuguesa. Ano de 1910

3.6 Concretismo Internacional

Como constatado anteriormente, os movimentos vanguardistas do século XX acabaram por influenciar e inspirar novas formas poéticas. São vários os autores que nos seus estudos abordam este tipo de poesia focada no aspeto visual do texto. Desta forma, Bacelar (2001) demonstra que a Poesia Concreta tem como principal particularidade o seu foco visual do texto também se destacando pela sua forma e arranjo gráfico, refletido numa manipulação dos meios tipográficos.

A Poesia Concreta surgiu nos anos cinquenta, em simultâneo no Brasil, com o grupo Noigandres, e na Europa com Eugen Gomringer. No Brasil, Noigandres teve como mentores Augusto de Campos (1931-), Décio Pignatari (1927-2012) e Haroldo de Campos (1929-2003), que em 1952 lançaram a primeira publicação do mesmo nome, em São Paulo. Sem ter conhecimento da existência do grupo brasileiro, o suíço-boliviano Eugen Gomringer publicou *Konstellation* (1953) e um pequeno manifesto intitulado *Do verso à constelação* (1954), onde defendeu uma nova poesia de linguagem elementar e direta, baseada na palavra e na sua organização ortogonal no espaço da página. Tanto Gomringer como Noigandres criavam uma poética a partir de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1887), poema em que Stéphane Mallarmé utilizou o verso livre, introduzindo a decomposição prismática da frase, dispersando as palavras sobre a página, valorizando os espaços em branco entre as palavras e à volta delas. *Un coup de dés* funcionou como porta-estandarte do concretismo, devido à estrutura espaço-temporal do poema, onde a sintaxe tradicional era substituída pela sintaxe não discursiva da disposição tipográfica (Fernandes, 2018).

silence silence silence
silence silence silence
silence silence
silence silence silence
silence silence silence

Figura 15: *Silence*, Eugen Gomringer. 1954, (adaptado de <http://concrete-poems.blogspot.com/2011/12/silence.html>).

Em 1983, surge a primeira versão de *SOS* de Augusto Campos, só publicada em 1991. Augusto de Campos define-o como uma “viagem centrípeta ao buraco negro do desconhecido. Da ego-trip à S.O.S. - trip do enigma do pós-vida”.

O poema foi animado em 1992. Ao contrário da versão impressa, as letras receberam a cor amarela na versão animada, ao invés da anterior, em que as letras estavam na cor branca. A animação inicia-se com o surgimento de letra por letra, como se fossem o nascimento de pequenas estrelas. Nesta versão do poema, é incorporado o movimento. A primeira camada do poema, vista de fora para o centro, move-se em sentido anti-horário. Também se movem em sentido anti-horário a terceira e a quinta camadas; as demais seguem o sentido horário (Carvalho, 2007).

Tendo estas características acima como absorvidas, no que toca ao aspeto visual deste tipo de poesia, Reis (2011) chega a afirmar que existe uma aproximação com uma estética da Bauhaus devido ao aspeto minimalista dos poemas concretos, que muitas vezes aparentam estar sob uma linha geometrizada e em que a palavra se reduz a um objeto.

4 POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

Na anterior contextualização histórica observa-se que esta forma poética se distingue pelo fator visual do próprio texto, influenciando diversos artistas e poetas espalhados por todo o mundo, já desde a antiguidade. Na Europa e no Brasil acabam por ter mais destaque a partir de meados do século XX como se pode constatar no capítulo anterior. Ao longo do presente capítulo poderá perceber-se que Portugal teve e ainda tem diversos poetas que se dedicam a esta prática, no entanto os portugueses atribuíram o termo “experimental” para denominar este tipo de poesia, como se poderá também verificar.

4.1 Contextualização histórica

Em Portugal também se começou a verificar esta tendência de atribuir uma forma gráfica à poesia, desta forma Fernandes (2000) demonstra que durante o decorrer da década de 50, existiram exemplos esporádicos de poemas com um arranjo visual e gráfico na página, como o dos surrealistas Jaime Salazar Sampaio, Mário Cesariny de Vasconcellos e Alexandre O’Neill, no entanto estas explorações ainda se mantinham muito numa vertente mais explorativa e não tão concretamente ligadas à estética da Poesia Concreta.

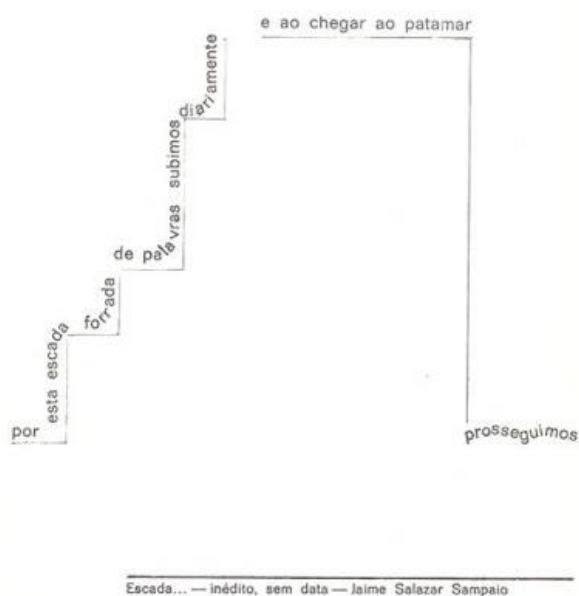


Figura 17: *Antologia da Poesia Concreta*, Jaime Salazar Sampaio (adaptado de <http://pedro-antologiadepoemasvisuais.blogspot.com/2011/05/>)

“Seguindo as tendências do Concretismo, nasce em Portugal o Movimento Experimentalista, em 1964, no primeiro caderno da revista Poesia Experimental. Ao mesmo tempo em que, para os experimentalistas, a palavra tem valor substantivo – a “palavra-objeto”, como a define –, ela é também um dos outros muitos meios de comunicação poética. É a palavra, enquanto signo, que regerá a manifestação estética dos dois movimentos, Concretismo e Experimentalismo. Entretanto, enquanto a Poesia Concreta leva ao extremo o culto à parte significativa do signo, a Poesia Experimental admite que, no plano do significado, o signo deverá ser mais explorado, perscrutando todos os campos semânticos possíveis.” (Fernandes, 2018, p. 343).

É assim criado o Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, abreviado como PO.EX., que como Ramalho (2010) comprova, terá sido da autoria de Herberto Helder⁹ e António Aragão que resolveram realizar uma revista de Poesia Experimental, convidando variados poetas para colaborarem na mesma, entre os quais, Ernesto de Melo e Castro, Salette Tavares, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca e José-Alberto Marques. Desta forma terá nascido o primeiro número da revista *Experimental Portuguesa*, no ano de 1964 em Portugal.

⁹Poeta português, um dos mentores da Poesia Experimental Portuguesa

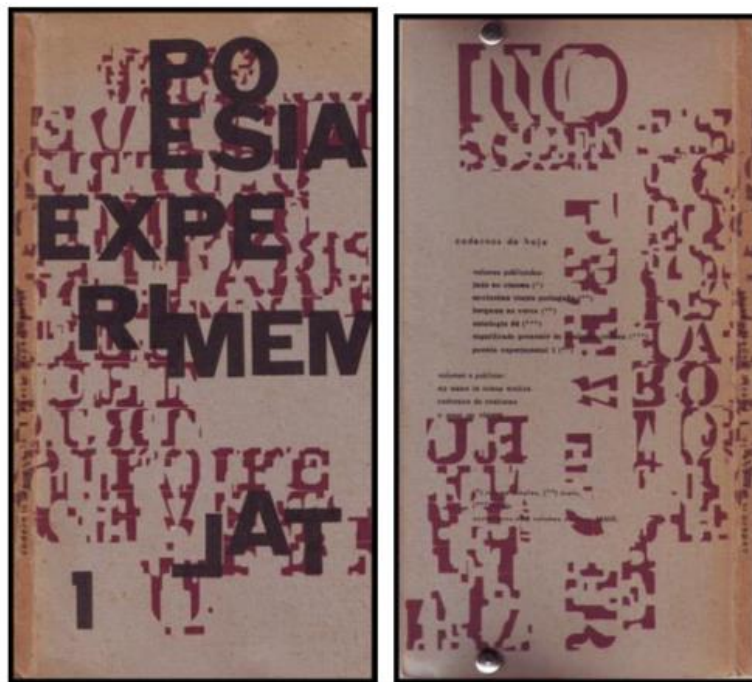


Figura 18: Primeiro nº da *Revista Experimental Portuguesa* (Herberto Hélder e António Aragão). 1964, (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antologia-poesia-experimental-1/>).

Entre os poetas referenciados acima existiram dois deles que se destacaram dos demais por terem sido os pioneiros em Portugal a estudar e a analisar a evolução desta tipologia de poesia e a dedicarem a sua carreira a esta nova visão poética mais experimentalista e gráfica. Destaca-se então Ernesto de Melo e Castro e Ana Hatherly.

Sobre E. M. de Melo e Castro, Ministro (2019) desvenda que este viveu em Inglaterra entre o ano de 1952 e 1956 e que atento às manifestações da Poesia Concreta brasileira, publicara no ano de 1962, o livro *Ideogramas*, o seu primeiro livro teórico editado em Portugal sobre a Poesia Experimental, *A Proposição 2.01*, de 1965. O autor ainda acrescenta que nesse mesmo ano E. M. de Melo e Castro e António Aragão compuseram um “suplemento de grande fôlego” sobre o experimentalismo poético, com alguns poemas e textos críticos de múltiplos autores, publicado no *Jornal do Fundão*, um periódico antirregime e de resistência à ditadura salazarista que o país atravessava.

Dentro do amplo espólio poético do poeta experimentalista E. M. de Melo e Castro, destaca-se o poema *Pêndulo* de Melo que como a autora Fernandes (2018) analisa, este faz com que a montagem de cada verso remeta o leitor para a própria dinâmica do significado da palavra “pêndulo”, representado exatamente no movimento de balanço do objeto.

Neste poema é perceptível o movimento e ritmo do próprio objeto pêndulo a partir da repetição dos caracteres, sílabas e por último da palavra completa.



Figura 19: *Pêndulo*. E.M de Melo e Castro. 1962 (adaptado de <https://www.correiodoporto.pt/poesia-visual/pendulo-de-e-m-de-melo-e-castro>).

Como mencionado anteriormente também Ana Hatherly consistiu numa grande referência para o avanço da Poesia Experimental Portuguesa, assim Portela e Ministro (n.d.) confirmam que a autora incorporou o grupo da revista *Poesia Experimental* (1964-1966), sendo desta forma autora ou coautora de variados textos programáticos do movimento. Além disso reforçam o facto de a sua obra evidenciar a assimilação do experimentalismo internacional característico da década de 60, através da espacialização da palavra e de uma exploração mais caligráfica relacionando o desenho com a escrita. Esta atenção da autora relacionada com a dimensão plástica e gestual da escrita encontra-se manifestada em livros, desenhos e colagens, filmes e em ações poéticas que esta realizou. Os autores Portela e Ministro (n.d) intensificam que este núcleo da sua obra se debruça na problematização expressiva dos processos de leitura e escrito, evidenciados através do traço da mão e desta forma atribuir aos signos verbais e visuais entidades dinâmicas e especulativas.

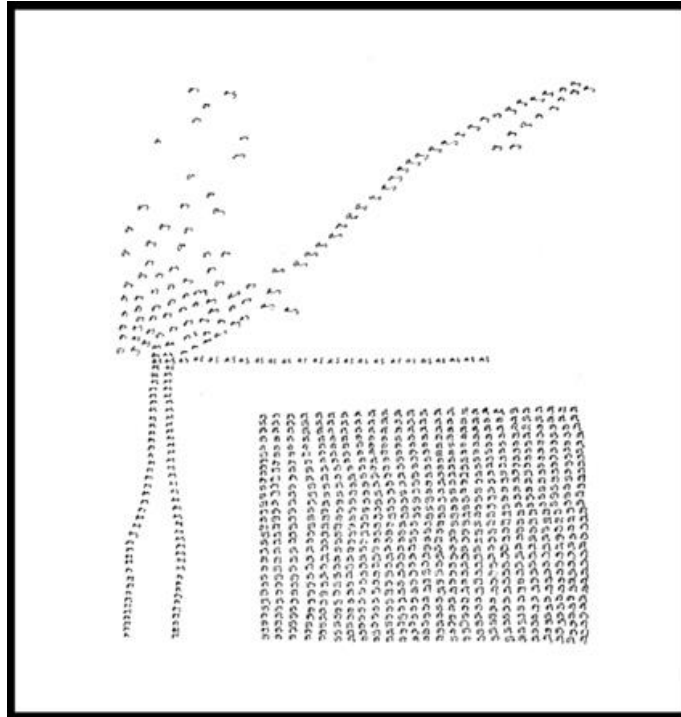


Figura 20: os, as. Ana Hatherly. 1975, (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>).

Também sobre Ana Hatherly, Reis (2011) clarifica que os poetas experimentais lembraram que a poesia além de ser lida, é para ser vista e que esta também pode ser ilegível, o autor reforça esta premissa ao abordar os desenhos a tinta-da-china de Ana Hatherly, em que são visivelmente ilegíveis, e não deixam assim de ser considerados poesia. Nesta linha de pensamento, reforça que a poetisa acaba por desenvolver uma obra muito ligada à escrita, dividida entre a literatura, a Poesia Visual, o desenho, a pintura, chegando mesmo à *performance*. A sua obra pictórica muito explorada através da escrita como caligrafia e gesto irá elevar o elemento poético através da ilegibilidade. Exemplo disso é o poema abaixo representado:

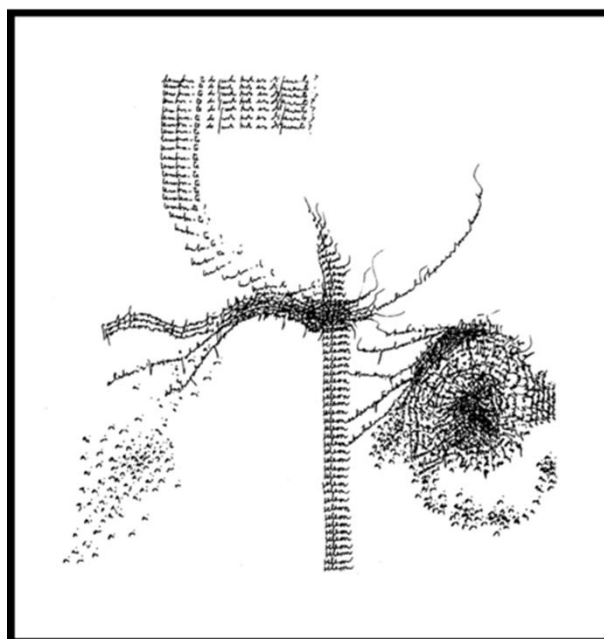


Figura 21: *Lembras-te de quando tudo era diferente*. Ana Hatherly. 1975, (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>).

É possível denotar que E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly além de serem uns dos pioneiros da Poesia Experimental em Portugal, tiveram um papel fundamental no desenvolvimento da mesma. Ministro (2019) evidencia que estes dois autores sobressaiam entre o núcleo de poetas da altura, mas reforça que também António Aragão assume destaque pelo que desenvolveu dentro da génese do experimentalismo literário português.

4.2 Evolução da PO.EX entre a década de 60 a 90

Até abril de 1974, data da chamada Revolução dos Cravos, Portugal (sobre)viveu (a) um período de ditadura que não ajudou à aceitação, ou até divulgação, das atividades dos poetas experimentais, consideradas subversivas (Torres, 2020).

No entanto, os anos 60 ainda ficaram marcados por publicações coletivas como apresenta Preto (2006) destacando-se assim as publicações *Poesia Experimental*, *Operação – 1* e *Hidra – 2*, as exposições *Visopoemas* e *Orfotonias*, os *happenings* *Concerto* e *Audição Pictórica* e *Conferência Objeto* e os suplementos especiais, publicados em periódicos como o *Jornal do Fundão*, o *Jornal ABC* (Angola), e o *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Brasil).

Em específico o ano de 1967, como Reis (2011) demonstra, assistiu ao lançamento de duas publicações muito importantes no desenvolvimento do movimento experimental: *Operação 1* e *Operação 2*. Da mesma forma que a revista *Poesia Experimental* só lançara dois números, também a *Operação* apenas teve dois volumes lançados os dois em simultâneo. O autor ainda explica que esta publicação anterior pela sua particularidade e carácter inovador, teve a colaboração de E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly para esclarecer o seu significado e desta forma evitar alguma incompreensão como aconteceu com os dois números da *Poesia Experimental*.

Já com o virar de década, Gragoata Ida, Maria Ferreira e Alves Resllmo (2002) explicam que será momento para refletir sobre o legado do Modernismo, e assim reavaliar a tradição lírica e a tradição cultural para a compreensão e discussão do lugar da arte, nos tempos que corriam, e onde havia visivelmente uma crise de valores e fundamentos, como os impasses sociais, políticos, económicos e culturais. Precisamente nesta década ocorre a Revolução dos Cravos no ano de 1974, que libertara o país do atraso e do regime salazarista que se vivenciava.

Portanto, como Reis (2011) confirma, presenciou-se o lançamento de obras individuais dos principais autores do movimento experimental. Ana Hatherly lança, entre outros, os livros *Anagramático* (1970), *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) e *O Escritor* (1975); E. M. de Melo e Castro publica *Álea e o Vazio* (1971), *Visão/Vision* (1972) e *Queda Livre* (1973) e Salette Tavares publica *Lex Icon* (1971). Em 1973 seria publicada igualmente a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, organizada por E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques, fazendo um balanço final da Poesia Concreta portuguesa de feições ortodoxas (R. Reis, 2011).



Figura 22: *Aranha*, Salete Tavares, 1963, (adaptade de <http://pedro-antologiadepoemasvisuais.blogspot.com/2011/05/>).

Por outro lado, Torres (2020) acaba por referenciar a autora Ana Hatherly quando esta afirma que a recusa e a oposição ao regime salazarista e à guerra colonial, eram vistas como um ataque ao discurso retrógrado que parecia dominar o sector das letras. Ou seja, o autor conclui desta forma que a Poesia Experimental se afirmava como um ato de rebeldia contra o estado atual e que existia um questionar constante sobre o ato criador e os moldes que este tinha vindo a ser praticado até ao momento.

Consequentemente, e ao recorrer a um anti discurso e a um radicalismo semântico, os experimentalistas assumiam uma posição vincadamente política e interventiva. Um exemplo: o poema *Silêncio* de E. M. de Melo e Castro, por incluir essa mesma palavra - silêncio - foi censurado por duas vezes durante os inícios da década de 70. Não é por isso difícil de entender o entusiasmo com que o grupo experimental recebeu o 25 de Abril e a consequente instauração da Liberdade. Num estudo sobre a explosão de visualismo, que cobriu o país no período imediatamente seguido à revolução de abril, E. M. de Melo e Castro divide esse visualismo em seis secções diferentes, entre as quais enumera, por exemplo, os cartazes, as bandeiras, as pinturas murais coletivas e individuais, as mensagens políticas escritas nos muros ou as intervenções sobre os sinais de trânsito (Reis, 2011).

Esta transformação social referenciada anteriormente acaba por se refletir nos próprios poemas. Um exemplo particular disso é o poema visual *Escravos*, em 1977, da autoria de António Barros, em que Torres (2014b) explana que a palavra “cravos” é utilizada de forma irónica para traduzir uma interrupção entre uma ordem social anterior opressiva e uma nova ordem social em que as condições iniciais ainda se recompunham.

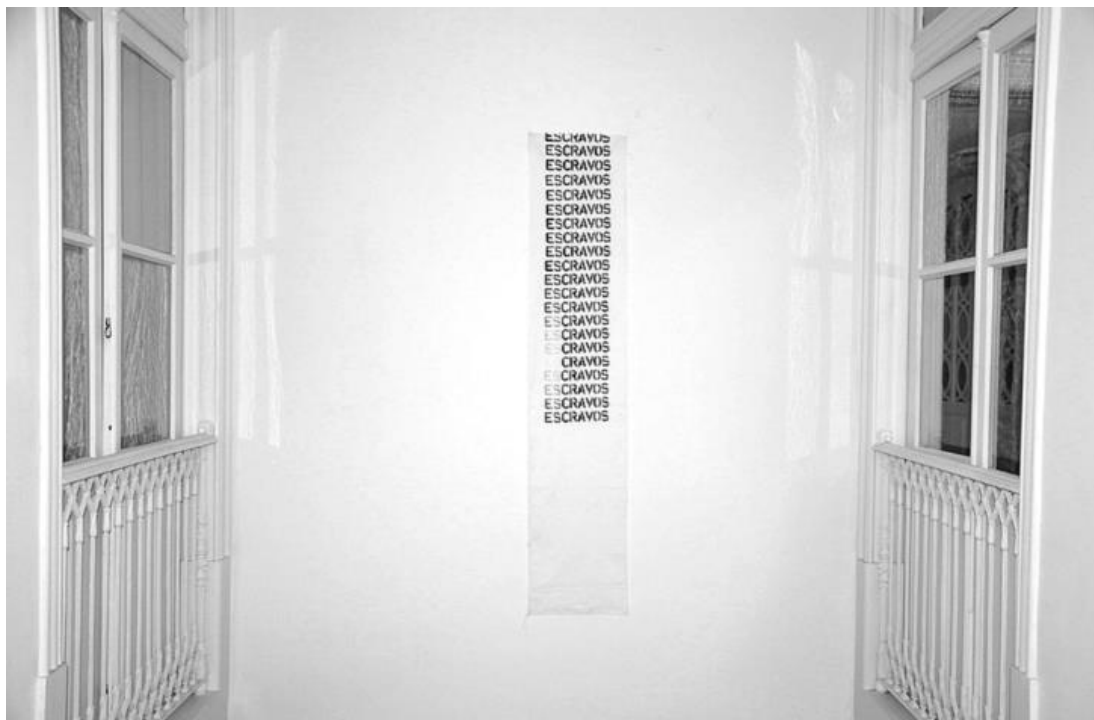


Figura 23: *Escravos*. António Barros. 1977, (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-escravos/>).

Além de todos estes acontecimentos socioeconómicos que Portugal atravessava, a década de 70 também ficou marcada por uma evolução no que toca à inserção da tecnologia na Poesia Experimental. As experiências evoluem no sentido da tridimensionalização – de que são exemplo as instalações *Poema d’Entro* e *Desenho no Espaço*, de Ana Hatherly – ao mesmo tempo que se verifica uma intensificação das poéticas de ação – prefiguradas tanto pelas intervenções *Rotura* e *Homo Sapiens*, realizadas respetivamente por Ana Hatherly e por Alberto Pimenta, como pela teatralização de poemas visuais, pelo grupo *Ânima* (Preto, 2006).

Já a partir da década de 80, Ramalho (2010) manifesta que o poema passa a ser construído com objetos do quotidiano, e assim adquiriu tridimensionalidade, sobretudo na instalação. No ano de 1985, Alberto Pimento apresenta assim, a poesia de artifício, inserida no movimento da POESIA VIVA, que evidencia todos os sentidos,

nomeadamente a visão, audição, olfato, gosto e tato, ou seja, a sinestesia total. Já a partir dos anos 90, também o poeta E. M. de Melo e Castro começa a produzir imagens virtuais em computadores, recorrendo ao pixel como unidade mínima visual, associando sistemas de luz e cor e como o próprio define, como uma poética de turbulência.

Em jeito de retrospectiva, Branco e Bacelar (2014) esclarecem que no início da década de 1980, o autor E. M. de Melo e Castro, afirmou que o experimentalismo português, mesmo sob um peso de ditadura e fascismo, se expandia e atingia sectores da sociedade civil, como os *media*. Desta forma, o movimento moldou-se a um conjunto de poéticas que afluíram na radicalização e experimentação sistemática das qualidades semânticas e por outro lado estéticas do próprio material linguístico.

Neste sentido, começaram a existir mais autores a interessarem-se por esta temática que ligava a escrita ao grafismo, dos quais Ministro (2019) enumera nomes como António Barros e Silvestre Pestana, acabando por juntar Antero de Alda, António Dantas, António Nelos, César Figueiredo, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva e Manuel Portela, entre outros. O autor reforça que são estes os nomes que iram impulsionar o experimentalismo poético português ao longo da década de 80 e 90, enaltecendo ainda mais os seus formatos, suportes e expressões.

Portanto, o experimentalismo português evoluiu de um concretismo ortodoxo e minimalista para estruturas cada vez mais “abertas” que apelam e reforçam a necessidade da participação do leitor/utente (Ramalho, 2010).

A Poesia Experimental começa a evoluir em Portugal a partir dos anos sessenta, como observado anteriormente. Novos autores surgem ao mesmo tempo que a Poesia Experimental ganha novos formatos e dimensões, quebrando o clássico e padronizado, reinventando uma forma nova de expressão, mais subjetiva de interpretação para o leitor. Paralelamente, nas suas análises e estudos, grande parte destes novos poetas e artistas, invocam em unísono o espólio de dois autores, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Para justificar a escolha comum por parte da nova escola, não bastará o facto de Ana e Ernesto terem sido os pioneiros a desenvolver poemas experimentais no país, porém a forma exaustiva e interventiva com que estes dedicaram esforços sobre esta prática e investigação da mesma, julgam-se motivos suficientes para se tornarem consensuais.

Nestes casos propõe-se abordar, no mesmo sentido, estes dois autores, de forma individual, analisando algumas das suas obras desde a década de sessenta. Assim pretende-se analisar e compreender a composição gráfica na página, a expressão, a textura e os jogos verbais que os autores empregam nos seus poemas. Para uma melhor compreensão destes elementos, a análise foi dividida em três secções: A Expressão, onde se poderá observar todos os elementos que compõem o poema, bem como os fatores que influenciaram o poeta a apresentá-lo de determinada forma. Neste sentido, nesta secção conseguir-se-á dissecar o poema, elemento por elemento. O Espaço em branco, pretende compreender como os autores dispuseram o poema e o volume de ocupação do mesmo na página. Por fim, a Mancha Gráfica procura analisar as escolhas gráficas que foram feitas pelos poetas desde a opção por uma tipografia serifada, o desenho do poema, o uso de caracteres móveis, bem como a forma física do poema.

De forma a introduzir os autores, é acrescentado no início de cada caso uma pequena nota bibliográfica realizada por Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, autores responsáveis pela obra *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*.

5.1 Ana Hatherly (1929 – 2015)

Deve-se a Ana Hatherly aquele que é considerado o primeiro poema concreto publicado em Portugal (poema que apareceu no *Diário de Notícias* de 17.09.1959). Na

década de 60, a presença de Ana Hatherly impôs-se como uma das mais destacadas dentro do quadro de atividades do Experimentalismo português, tanto no que diz respeito à produção artística, como no que toca à reflexão teórica sobre essa produção. Merece também um destaque especial a sua investigação sobre a Poesia Visual do Barroco português, dada a conhecer nos anos 80 (Mendes de Sousa & Ribeiro, 2004).

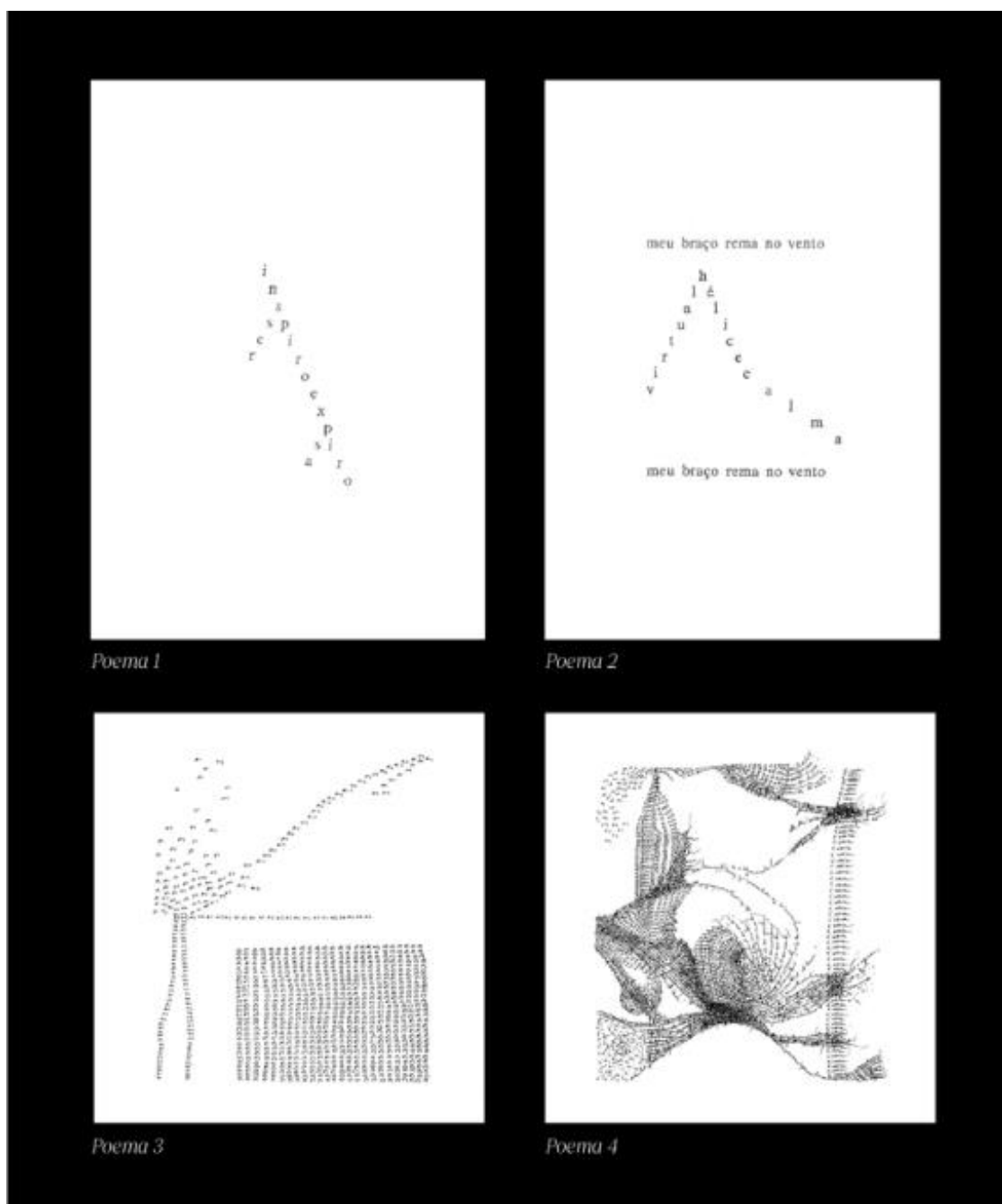


Figura 24: Obras Ana Hatherly

Descrição: Poema 1: *inspiro-expiro*, (1959-1969) / Poema 2: *meu braço rema no vento*, (1959-1969), Poema 3: *os, as*, 1975 / Poema 4: *é preciso compreender*, 1975

Expressão: É de notar que existe uma evolução e diferença entre os poemas 1 e 2 e os abaixo, 3 e 4. Os dois poemas da linha de cima, construídos na década de 60, apresentam um caráter mais contido e não tão expressivo. Presume-se que estas características tenham sido motivadas pelos tempos vividos pelo país nessa mesma década, e pela contenção no que à liberdade de expressão diz respeito. A autora acaba por recorrer a uma tipografia serifada expressando-se apenas a partir do movimento dos próprios caracteres e sua disposição. Já nos poemas abaixo, é notório um aspeto declaradamente livre e manual, prática que viria a tornar-se transversal pela autora ao longo da sua carreira. Desta forma, verifica-se uma tendência nos seus poemas, estes apresentam-se livres, desenhados e reinventados de maneira própria, refletindo um cunho pessoal declarado. Os dois poemas seguintes datam da década de 70, mais propriamente o ano a seguir à libertação do regime Salazarista, que, coincidência ou não, afiguram uma expressão distinta dos poemas anteriores da autora.

Espaço em branco: Também no que toca à utilização da página e ao uso do espaço em branco existem diversas diferenças nos poemas da linha de cima e de baixo. A poetisa nos dois primeiros poemas foca-se em centralizar os seus poemas, deixando-os assim “respirar” provocando uma leveza visual que é imperativa no momento da análise. Por outro lado, quando intervinha de forma mais manual, o espaço da página era mais preenchido, obrigando o leitor a viajar pela página, para perceber melhor o que se encontra descrito. Este facto não era notório nos poemas anteriores, onde o leitor se foca apenas no centro da página.

Mancha gráfica: A mancha gráfica é também mais representada nos poemas manuscritos, pela expressão manual mais livre e subjetiva, permitindo assim desafiar o leitor. Além disso, a partir destas texturas que a mão proporciona, existe uma forte ligação ao desenho a partir das variações das letras, mudanças de sentido e ondulação das próprias frases. Ana Hatherly dedicou grande parte da sua obra a esta nova forma de expressão, criando poemas experimentais a partir do traço.

5.2 Ernesto de Melo e Castro (1932 – 2020)

E. M. de Melo e Castro é um dos nomes mais interventivos do Experimentalismo português. Desde o início da década de 60, tem apresentado uma intensa e representativa atividade, quer no âmbito da criação poética, quer no campo da reflexão

Descrição: Poema 1: (*de ideogramas*), 1966 / Poema 2: *Tontura*, 1962 / Poema 3: *último soneto*, 1979 / Poema 4: Poema tipográfico da *Série Ideogramas 2*, (1963 – 1968).

Expressão: Quando se observa os poemas de E. M. de Melo e Castro, é de notar que este não procurava fixar-se numa só expressão, ou seja, o autor utilizava muito o recurso ao carácter móvel e a uma expressão que já na altura se efetivava à frente do seu tempo, pois mais tarde viria a ser associado ao digital, que ainda não era uma realidade no seu tempo. Analisando individualmente, o Poema 1 contém caracteres em maiúscula e minúscula, mas também diferentes pesos no sentido de enfatizar algumas letras e palavras. O Poema 2 leva-nos para uma sensação de tontura a partir da repetição da palavra e do seu aspeto circular. No Poema 3, a ondulação existente, a manipulação da palavra “merda”, bem como a repetição que a partir desta ondulação se intensifica, afigura-se com carácter provocatório, agregando a sensação sonora da palavra, ou até mesmo a intensidade com que esta possa ser dita.

Por último, o Poema 4 mostra uma expressão deliberadamente manual, conseguida a partir de caracteres móveis, da própria tinta, da repetição e sobreposição das letras “z” e “s”. Ou seja, é possível comprovar que o poeta acaba por abordar vários tipos de expressões, umas direcionadas para o sentido do próprio poema e sua leitura, e outras focando-se na sua aparência visual e não tanto na sua descodificação.

Espaço em branco: O autor consegue sempre aproveitar o espaço da página na sua plenitude. Existe assim uma menor cautela no que toca à utilização do espaço em branco, verificando-se formas e posições muito diferentes nas suas composições.

Mancha gráfica: No que à mancha gráfica diz respeito, o autor utiliza ao longo das suas obras, formas muito distintas de se expressar. Analisando individualmente a sua obra essas diferenças tornam-se ainda mais representativas. No primeiro poema, não existe muita contenção na mancha, estando as palavras quase “perdidas” pela página e ao mesmo tempo organizadas quase geometricamente; no segundo poema, o poeta faz recurso do círculo e à repetição para que o próprio leitor consiga experienciar a sensação de tontura quando interpreta o poema. Já no poema 3 existe uma intensificação da palavra “merda” a partir da sua repetição, assim como uma manipulação, já referida anteriormente.

5.3 Nota final sobre os autores:

A análise visual anterior permitiu perceber que estes poetas detêm formas diferentes de se expressarem a partir da Poesia Experimental. Ana Hatherly, criava a sua própria identidade visual reinventada, a partir de um método manual e livre. Por outro lado, E. M. de Melo e Castro utilizava de forma declarada o recurso ao carácter móvel e a uma expressão marcadamente digital. No que à utilização do espaço em branco diz respeito, o mesmo autor consegue aproveitar, sistematicamente, o espaço da página na sua plenitude. Assim, é notória a liberdade apresentada, contrária ao já referido sobre as obras de Ana Hatherly relativas à década de sessenta.

Uma vez mais reforçando o facto de ambos não terem vivenciado formação gráfica ou artística, estes totalizam o seu foco “apenas” na métrica e léxico, conseguindo ainda assim criar composições visualmente ricas a nível gráfico. É a partir desta premissa que urge analisar as obras anteriores sobre a perspetiva de um designer gráfico, que foca a sua investigação em elementos técnicos como a tipografia, a hierarquia tipográfica, espaço em branco, entre outros que compõem o processo criativo.

No caso dos poetas experimentais, que não tendo formação nesta área, o processo passava por estudar uma forma de enaltecer o poema, a partir do significado das palavras e frases, e de como estas poderiam ser interpretadas ou ser mesmo subjetivas para o leitor. Ou seja, era a partir dos múltiplos jogos verbais e do significado dos próprios poemas que estes construía estes poemas experimentais. Experimentais por tudo o que foi analisado anteriormente, como a sua expressão, mancha gráfica, textura, tipografia, manualidade, hierarquia, entre muitos outros fatores que tornam estes poemas primeiramente vistos e só depois lidos, ou seja, apreciados e só depois compreendidos. Exponenciando a dicotomia entre a admiração e a razão.

Esta observação assumiu-se fundamental não só para compreender algumas das suas escolhas a nível visual e em termos de composição, mas também no sentido de servir de referência e inspiração para a realização dos múltiplos poemas visuais que se construirão e demonstrarão mais à frente, a partir de provérbios típicos portugueses carregados de significados e suscetíveis de variadas interpretações.



Figura 27: Cartaz Évora Experimental. 2019 (adaptado de <https://po-ex.net/exposicoes/ev-ex-evora-experimental/ev-ex-evora-experimental-2019/#more-6519>).

Afunilando a pesquisa a nível nacional¹⁰, é ainda rudimentar o estudo realizado dedicado à simbiose entre a Poesia Experimental e o Design Gráfico, sendo mesmo limitada a sua pesquisa e informação relativa. No entanto, o designer Miguel Moreira, em 2020, e no contexto do seu Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto concretizou um projeto denominado *A máquina de escrever declarou guerra ao digital*. Um projeto editorial composto por múltiplas composições gráficas, que podem ser interpretadas por poemas experimentais, partindo assim da experimentação tipográfica, criando padrões e experiências visuais focados na letra. Neste caso com o recurso a uma máquina de escrever (PO-EX.NET, 2020).

¹⁰ A nível internacional atualmente pode consultar-se o trabalho do artista Sam Winston, do designer Ryan Carl e também da artista brasileira Fátima Queiroz.

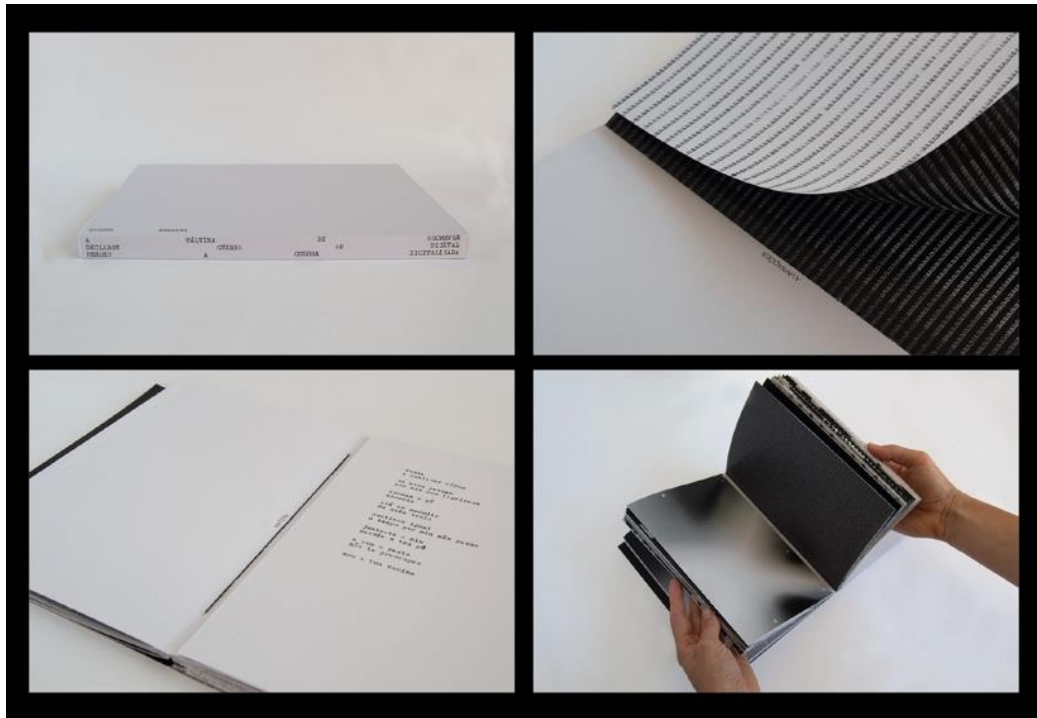


Figura 28: *A máquina de escrever declarou guerra ao digital*, Miguel Moreira. 2020, (adaptado de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/miguel-moreira-a-maquina-de-escrever-declarou-guerra-ao-digital/>).

Desta forma, o presente projeto pretende também contribuir para a exploração deste tópico, para que o tema da Poesia Experimental seja considerado a nível do Design Gráfico. Para que se perceba definitivamente a panóplia de soluções ilimitadas que esta proporciona e como referido anteriormente, se possa associar ao design como se associou a outras áreas, nomeadamente a pintura e ao audiovisual.

7 PROJETO

7.1 Nota introdutória

O presente projeto surge da necessidade de aliar a prática do Design Gráfico a uma expressão poética bem distinta da poética clássica que estamos familiarizados a ler. Considerando a inexistência desta ligação descrita em cima, este projeto pretende mostrar que a Poesia Experimental, baseada em adágios populares, pode transformar-se num exercício bastante enriquecedor em termos de composição visual quando um elemento escrito e lido passa a ser visto e decifrado.

Desde o começo nunca foi intenção potenciar poemas tradicionais devido à sua complexidade e dimensão. Assim, inspirando esta investigação no espólio português sobre o tema e na tendência nacional de transformar palavras ou pequenas frases em Poemas Experimentais, ocorreu associar o provérbio tradicional ao projeto, rico em conotações e significados. Estes adágios permitiriam de forma singular expandir sem limites as composições e, como pretendido nos objetivos basilares, maximizar a exploração tipográfica.

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

No presente capítulo observar-se todo o processo de construção do objeto editorial, assim como o caminho até lá chegar, caminho esse essencial para enriquecer a parte prática. Por conseguinte, concretizou-se um Workshop na Escola Artística de Soares dos Reis, paralelo aos objetivos do projeto. Selecionou-se de forma minuciosa aquele que viria a ser o conteúdo textual do livro, passou-se por todo o processo criativo e estudos iniciais como as escolhas tipográficas, a anatomia e estrutura editorial, o registo fotográfico de todo o processo. Por fim realizou-se a impressão e acabamento do produto final.

É certo que ao longo da materialização deste projeto procurou-se estudar e analisar todas as referências recolhidas, quer a nível nacional como internacional e, posteriormente, explorar exaustivamente todas as possibilidades gráficas para que o

produto final pudesse mostrar e valorizar a Poesia Experimental, interpretada na perspectiva de um designer gráfico e de todas as valências que este detém.

7.2 Conceito do Projeto: o provérbio português

São variadas as expressões que o povo português utiliza para caracterizar uma determinada situação ou acontecimento. Ao longo dos tempos, os mais antigos, nomeadamente os avós, incutem estas “velhas máximas” no vocabulário normal dos mais novos, tornando estas frases intemporais e elementos recorrentes no nosso discurso.



Figura 29: Exemplos de Provérbios Portugueses, (adaptado de <https://ncultura.pt/30-dos-melhores-proverbios-portugueses/2/>).

Esta intenção de aliar o adágio popular à Poesia Experimental surge exatamente do potencial visual que estas frases, ricas de significados, poderão reunir e desta forma avivar uma mensagem criativa e representativa desse mesmo valor.

Para que pudesse haver uma seleção mais precisa destes provérbios, recorreu-se à obra *O Grande livro dos Provérbios* do autor José Pedro Machado, onde este apresenta uma vasta seleção de provérbios portugueses catalogados de A a Z. Ao recorrer a esta obra, numa primeira fase percebeu-se que existem milhares de adágios populares e expressões que o povo português construiu ao longo dos anos.

Com um livro tão extenso nas mãos para analisar, foi de uma forma bastante rigorosa que se foi analisando e selecionando provérbios que pudessem ser interpretados e transportados para uma composição visual, ou seja, todos os provérbios relacionados com a agricultura, estações do ano ou os meses do ano estariam fora desta mesma seleção por serem bastante diretos e específicos na sua mensagem. Para o projeto em questão, seria mais interessante de um ponto de vista gráfico, procurar e selecionar provérbios mais metafóricos e cuja mensagem pudesse ser compreendida de uma forma

livre. Também durante o processo de seleção foi determinante começar a esboçar futuras composições para perceber o potencial de cada adágio, e no futuro próximo ser mais fácil conseguir transformar a expressão popular numa composição tipográfica, em que a tipografia é o elemento visual determinante para que essa mensagem possa ser passada.

Por consequência foram selecionados cento e vinte e cinco provérbios portugueses para integrar o objeto editorial e assim serem transformados em poemas experimentais.

7.3 *Workshop* de Poesia Experimental

Quando a elaboração do projeto final de Mestrado em Design se iniciou, existiu sempre uma vontade maior de poder partilhar este interesse que liga a Poesia Experimental e o Design Gráfico. Pretendia-se recomendar, nomeadamente em estudantes que se encontram a cursar Design Gráfico numa fase mais inicial do percurso académico, a vontade de perceber a tipografia como um elemento visual especial e de como esta pode ser capaz de proporcionar mensagens gráficas sem recurso a imagem ou a outro tipo de grafismo.

Em janeiro do presente ano de 2022, a Escola Artística de Soares dos Reis, celebrou 137 anos de existência, sendo que todos os anos realizam algumas atividades para os estudantes. Apesar de não se encontrar nos objetivos iniciais do projeto, mas como forma de complemento e análise potencial do tema, entrou-se em contacto com o docente Pedro Teixeira – Professor de Projeto e Tecnologias na Especialização em Design Gráfico do 12.º ano, onde se explicou o interesse em dar a conhecer aos estudantes, a minha investigação relativa à Poesia Experimental. No mesmo sentido, pretendia-se que os mesmos pudessem também conceber alguns exercícios para explorarem esta nova temática.



Figura 30: Momento da sessão onde se mostrava aos estudantes autores portugueses que exploraram durante a sua carreira profissional a Poesia Experimental (fotografia tirada pelo Prof. Pedro Teixeira)

Para que os estudantes pudessem ter uma base de trabalho e um ponto de partida, seleccionou-se um conjunto de palavras que pudessem ser exploradas, das quais: destruição, ordem, equilíbrio, conexão, hierarquia, labirinto, perseguição, mutação e ondulação. Além desta seleção também se criou dois documentos em que estas palavras se encontram dispostas com o mesmo peso, em tamanhos distintos e em caixa baixa e alta e ainda um alfabeto em caixa baixa, para que pudesse haver repetição das letras, corte das mesmas, sobreposição, etc. A escolha da tipografia utilizada foi a *Helvetica Neue*, desenhada pelo *Linotype Design Studio*, pelo facto de ser uma fonte não serifada e, em certa medida, neutra na sua composição e pormenores. Isto para que os alunos se pudessem apenas focar na mensagem visual a partir da tipografia e não perderem tempo a escolher uma fonte graficamente mais desenhada ou com pormenores que não se enquadrassem com o tema.

Com isto, a intenção passava pelos alunos se focarem na composição com um registo mais manual e só numa segunda fase poderem editar e modificar essas composições digitalmente.



Figura 31: Demonstração do documento que foi entregue aos estudantes para poderem executar o *workshop*. Autoria própria.

Passando para uma descrição mais detalhada, o workshop foi dividido em três partes. Numa primeira parte foi apresentado um conjunto de slides que mostravam o enquadramento do presente projeto, uma breve definição dos conceitos “Poesia Visual” e “Poesia Experimental” bem como a apresentação de alguns autores portugueses e pioneiros na prática da Poesia Experimental. Também na mesma apresentação havia uma separação dedicada à Influência da Poesia Experimental no Design Gráfico, onde foram mostrados alguns projetos de múltiplos estúdios internacionais. Exemplo disso foi a Identidade Visual desenvolvida para o Hackney Arts Centre, pelo estúdio 72andSunny Amsterdam. Assim, através de alguns cartazes tipográficos do estúdio experimental Jetset, apresentou-se o espólio bastante denso no que a transformar a tipografia em objetos/elementos visuais diz respeito. Por outro lado, foi possível perceber o trabalho desenvolvido pelo artista visual *Sam Winston*. Estas referências foram partilhadas para que os estudantes pudessem perceber que a tipografia é um elemento com muita potencialidade e não apenas um elemento pensado para preencher caixas de texto e para outros fins mais óbvios como títulos e subtítulos.

Partindo para a segunda parte, e desta vez mais prática, os estudantes teriam que seleccionar entre três a quatro palavras das quais foram apresentadas e transformá-las em poemas visuais. Primeiramente tinham que utilizar todos os recursos que lhes foram entregues e como foram descritos acima, a partir daí, teriam que aproveitar o recurso ao

recorte, sobreposição, colagem e perceber como poderiam criar uma hierarquia tipográfica com os elementos que dispunham.



Figura 32: Composições realizadas pelos estudantes na segunda fase do *workshop*: apenas focando-se na manualidade, expressividade e potencial das palavras, Autoria própria.

Na terceira e última parte da sessão, os alunos tiveram recurso a uma digitalizadora para poderem manipular as experiências que haviam construído, podiam assim criar um rasto a partir do movimento da própria folha ou apenas digitalizar, para que posteriormente trabalhassem a composição no *software* Adobe Photoshop e pudessem atribuir-lhe assim um carácter mais digital, enriquecendo as composições se assim fossem as suas intenções.

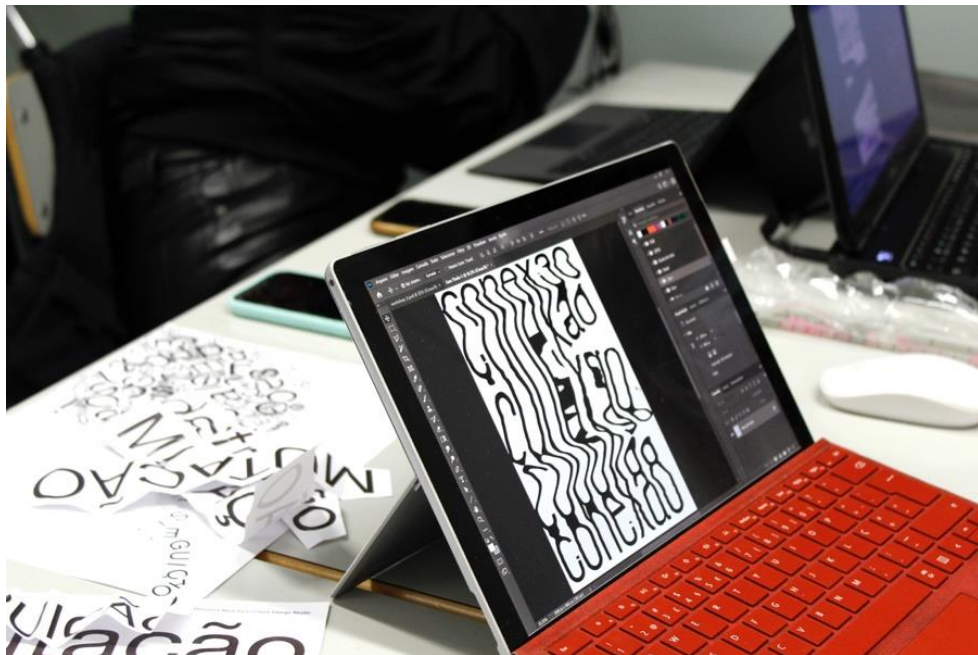


Figura 33: Composição já manipulada pela aluna e pronta a ser manipulada no *software* Photoshop, Autoria própria.

Por fim, pretendia-se que os alunos transportassem as composições realizadas para o formato de cartaz, também este a preto e branco para que se pudessem apenas focar na forma, não havendo distração na escolha de uma paleta cromática.



Figura 34: Cartazes finais de alguns alunos (esquerda para a direita): Rafaela Fontão / Rui Silva / Carolina Amaral, Autoria própria.

Foram vários os resultados conseguidos pelos alunos do 12º ano da especialidade de Design Gráfico, sendo que cada estudante realizou mais de que um cartaz com composições bastante distintas no que toca à materialização e experimentação tipográfica. Além de ter sido um exercício para que os estudantes pudessem perceber que a tipografia pode ser manipulada e, desta forma, podem resultar experiências bastante distintas longe do recurso à imagem ou ilustração, pensando assim na tipografia como o elemento principal e visual.

Em jeito de retrospectiva, a concretização deste *workshop* permitiu também servir como teste à capacidade do tema do presente projeto. Ao todo foram realizados vinte e dois cartazes todos eles distintos e com expressões muito interessantes a nível gráfico. Por fim o docente Pedro Teixeira também retirou um *feedback* positivo da sessão, acrescentando que os alunos iriam colocar em prática e focarem-se na tipografia como elemento visual num próximo projeto. Assim pretende-se no futuro que estes percebam que a Poesia Experimental e o Design Gráfico podem ser aliados, no que à prática do Design Gráfico diz respeito, e que esta união permitirá acrescentar potencial ao processo, enriquecendo o objeto gráfico.

7.4 Desenvolvimento projetual

O desenvolvimento projetual iniciou-se após toda a seleção de provérbios estar concluída, além desta fase inicial do processo foi importante esboçar de forma manual algumas ideias para que posteriormente se pudesse experimentar e testar os resultados obtidos.

A ideia de agregar o conjunto de provérbios selecionados no formato de um objeto editorial, parte de uma ideia inicial, devido ao facto de ao folhear o livro poder existir momentos mais contidos e outros mais excêntricos e desta forma ser possível criar uma harmonia na sua interpretação e observação.

Ao longo de todo o processo foi essencial, existir alguns momentos de pausa para voltar a rever referências visuais já antes pesquisadas e guardadas, tanto referências a nível nacional e mais presentes no passado, como também examinar projetos internacionais e trabalhos recentes ligados ao tema da Poesia Experimental. Projetos esses também construídos por artistas visuais e ligados ao Design Gráfico.

Com os conceitos anteriores definidos, construiu-se assim um objeto editorial com as dimensões 16cm de largura por 19cm de altura, uma dimensão capaz de ser impressa num plano de impressão A3. Mais à frente será justificado melhor estas decisões gráficas, bem como a escolha tipográfica e o estudo realizado à volta desta temática, a estrutura e fisionomia do editorial e as especificações de cor e impressão.

O foco principal deste projeto foi sempre o de explorar e valorizar o tema da Poesia Experimental e de como esta pode ser desenvolvida na perspetiva de um designer gráfico que acaba por ter preocupações distintas de um poeta, onde o seu foco se debruça sobre as emoções, sensações e o próprio léxico do poema. Durante todo o desenvolvimento dos cento e vinte e cinco poemas experimentais em forma de provérbios existiu sempre o cuidado de também representar de uma forma correta o texto e de comunicar uma possível ideia do que estava ali representado. Ou seja, um trabalho autoral de interpretação com cuidado na hierarquização tipográfica, no posicionamento do texto na página, na utilização do espaço em branco para enaltecer o provérbio descrito e na própria escala. Elementos estes que despertam no leitor algo novo, e uma nova forma de interpretar adágios populares, tão habituados a serem ouvidos e não “desenhados”.

Por fim, antes de se apresentar a parte prática urge destacar uma referência visual que acompanhou a realização do projeto, servindo de inspiração e motivação para o mesmo. O trabalho do artista londrino Sam Winston (n.d.) foca-se na linguagem não só como veículo portador de mensagens, mas também como meio para se alcançar uma nova forma visual. O artista compõe diversos trabalhos com abordagens muito distintas, incluindo o desenho, a performance e a poesia. Pode verificar-se algumas das abordagens do autor:

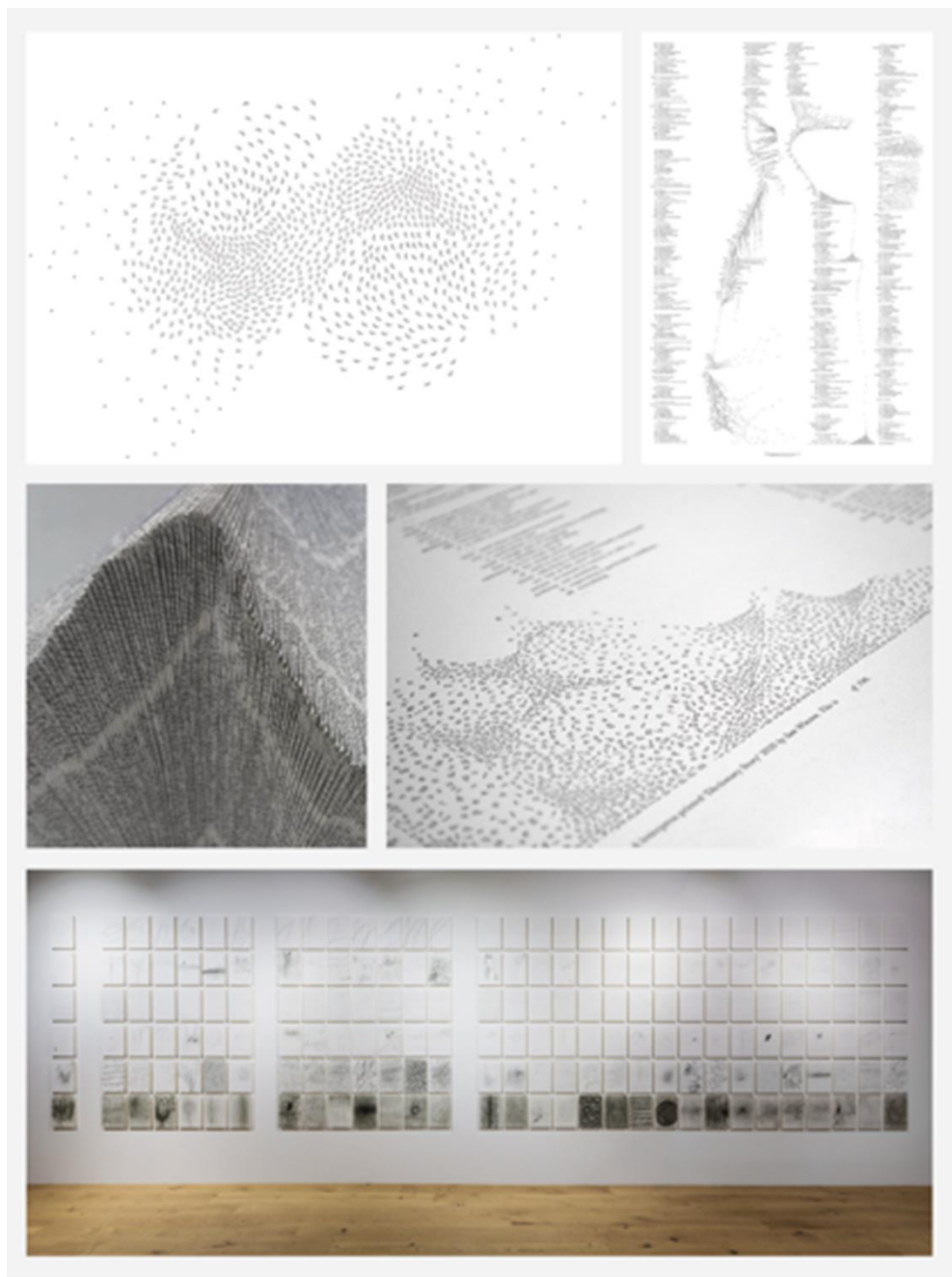


Figura 35: Compilação de trabalhos. Sam Winston (adaptado de <https://www.samwinston.com/projects>).

7.4.1 Escolha tipográfica e estudos

No que toca à seleção da família tipográfica, desde a fase inicial que existiu um gosto pessoal e um especial interesse em utilizar uma fonte monoespaçada. Assim sempre se procurou analisar de forma mais pormenorizada estas fontes e o que as mesmas poderiam acrescentar na realização do projeto prático.

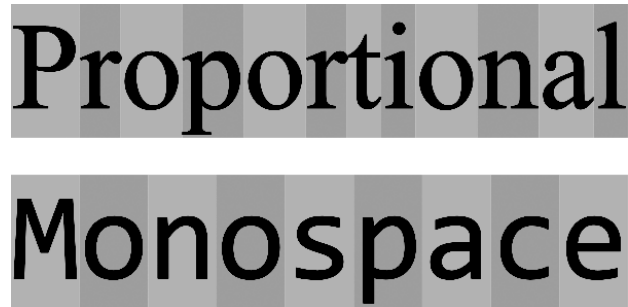


Figura 36: Comparação entre uma fonte monoespaçada e uma fonte serifada, (adaptado de https://stringfixer.com/pt/Monospaced_font).

Fazendo uma breve análise a estas duas tipologias de fontes, é possível denotar que o espaço entre letras é bastante díspar, isto devido ao facto das fontes monoespaçadas possuírem a mesma largura fixa em todos os seus caracteres, ou seja cada carácter, letra ou número ocupa horizontalmente e verticalmente o mesmo espaço, ao contrário de uma fonte serifada ou não serifada em que cada carácter acaba por ter a sua própria largura. A decisão de selecionar uma família monoespaçada poderia valorizar todo o projeto, pois além de existir esta proporcionalidade característica destas famílias tipográficas, serão construídos múltiplos provérbios e estes irão passar por vários processos como a repetição, a sobreposição, o aumento do corpo, entre outros. Pode ser um fator interessante em termos visuais poder observar um conjunto de composições que se tornam proporcionais e que possa haver uma geometria, de provérbio para provérbio.

Com a decisão tomada de que seria utilizada uma fonte monoespaçada em todo o projeto, foi realizado um estudo para selecionar a fonte que mais se adequava ao projeto editorial em questão.

TESTING TYPE

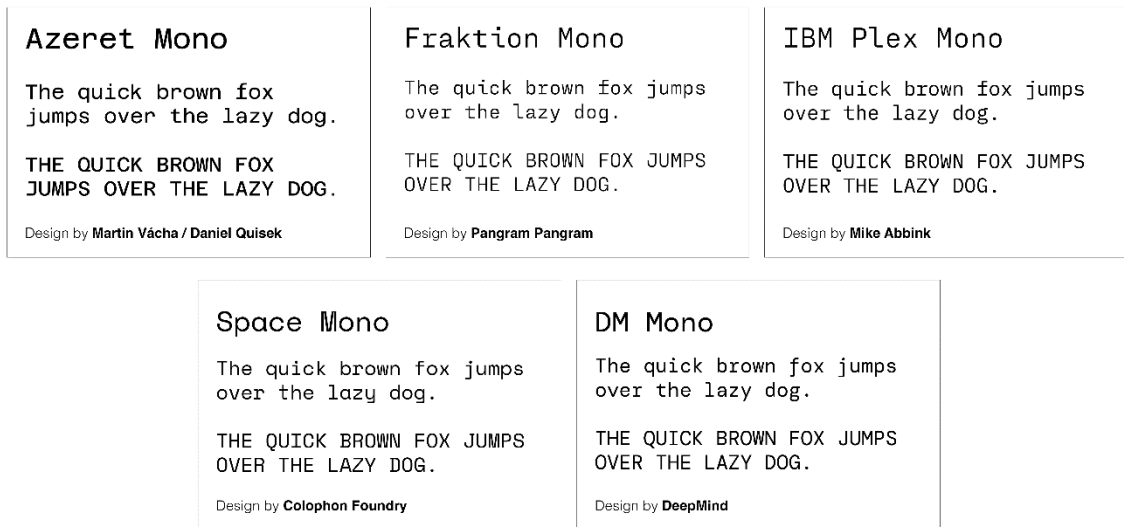


Figura 37: Seleção de fontes monoespaciaadas, (adaptado de <https://fonts.google.com/> / <https://pangrampangram.com/products/fraktion>).

Foram assim selecionadas as cinco famílias de fontes: *Azeret Mono* desenhada por Martin Vácha e Daniel Quisek / *Fraktion Mono* desenhada pelo estúdio Pangram Pangram / *IBM Plex Mono* desenhada por Mike Abbink em colaboração com Bold Monday¹¹ / *Space Mono* e *DM Mono* por Colophon Foundry. Para perceber o comportamento das seguintes fontes quando aplicadas em blocos de texto e quando transformadas em poemas experimentais, selecionou-se dois provérbios que já se encontravam esboçados, assim aplicaram-se as cinco fontes a estas duas composições já pensadas:

¹¹ Estúdio independente holandês, fundado por Paul Van der Laan e Pieter Van Rosmalen.

Azeret Mono	g	a	t	q	f	b	i	ç	r
Fraktion Mono	g	a	t	q	f	b	i	ç	r
IBM Plex Mono	g	a	t	q	f	b	i	ç	r
Space Mono	g	a	t	q	f	b	i	ç	r
DM Mono	g	a	t	q	f	b	i	ç	r

Figura 43: Análise pormenorizada das cinco fontes, Autoria própria.

Azeret Mono	g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r
Fraktion Mono	g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r
IBM Plex Mono	g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r
Space Mono	g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r
DM Mono	g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r g a t q f b i ç r

Figura 44: Análise pormenorizada das cinco fontes, Autoria própria.

Para que esta escolha fosse mais fundamentada, selecionou-se nove caracteres de cada fonte, onde estes foram dispostos e comparados a nível de silhueta e pormenores. A vermelho encontram-se aqueles caracteres que despertaram menos interesse no seu desenho e a verde aqueles que visualmente eram mais desenhados e fortes a nível visual. Além desta comparação também era importante testar as fontes

numa dimensão menor visto que no formato de livro, estas poderiam assumir dimensões menores e abaixo de 7 pontos.

Por consequência desta seleção, eliminaram-se as fontes: *Azeret Mono*, *Fraktion Mono* e a *DM Mono* pelas razões já mencionadas acima. Posteriormente passou-se a uma análise mais pormenorizada das duas restantes fontes: *IBM Plex Mono* e *Space Mono*:

Mas para que a decisão pudesse ser tomada, era necessário entender a origem das seguintes fontes e os seus propósitos, pois todas as fontes são desenhadas e pensadas para determinados suportes e formatos. Com isto, também foi realizada uma pesquisa no *Google Fonts*, espaço onde estas foram retiradas para perceber a verdadeira intenção e finalidade das mesmas.

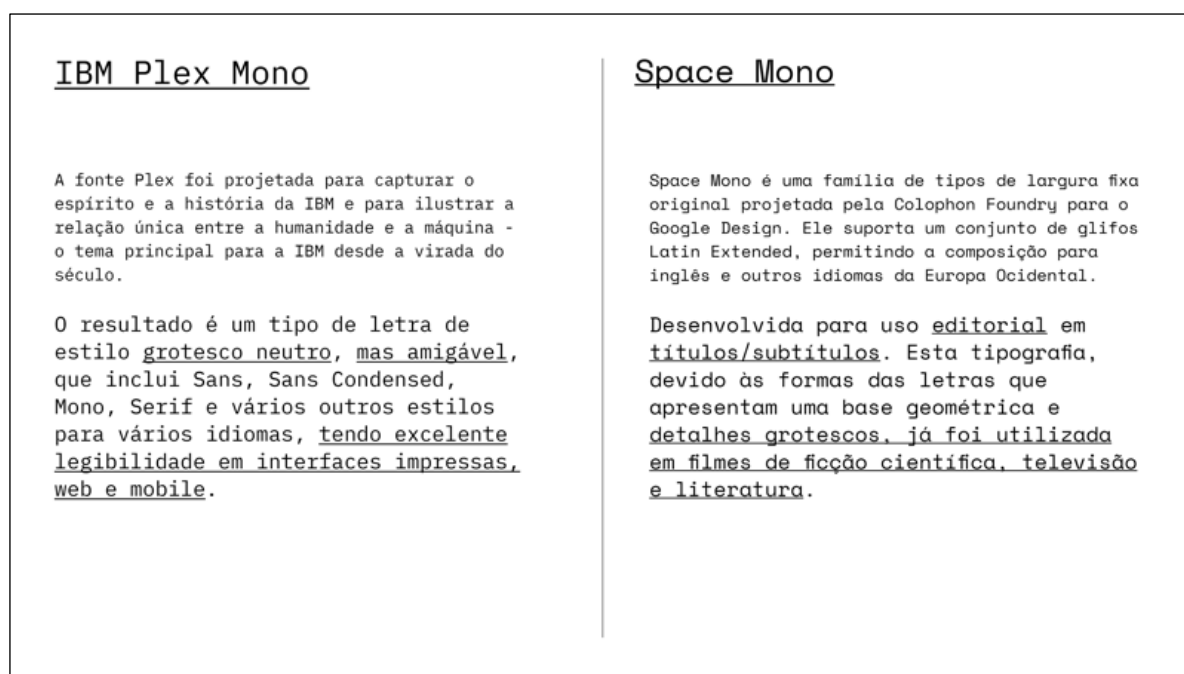


Figura 45: Análise das famílias tipográficas *IBM Plex Mono* e *Space Mono* (adaptado de <https://fonts.google.com>).

A *IBM Plex* foi desenhada para representar a essência da empresa IBM, que como se pode confirmar na leitura informativa sobre a fonte, contém um estilo grotesco neutro e foi desenhada para ter uma boa legibilidade em formatos impressos, *web* e *mobile* o que por si só demonstra a versatilidade da fonte. Por outro lado, a *Space Mono* foi também desenhada com um propósito, neste caso para a Google, no entanto, trata-se de uma fonte idealmente pensada para ser utilizada em dimensões maiores, como em títulos e subtítulos e também em formatos televisivos. Assim começou a acentuar-se

uma inclinação pela *IBM Plex* em termos de desenho e fisionomia, com esta última observação foi possível determinar que a família de fontes selecionada era a mais adequada para o objeto editorial em questão.



Figura 46: Comparação visual entre as famílias tipográficas *IBM Plex Mono* e *Space Mono*. Autoria própria.

E se anteriormente se tinha realizado o exercício de diminuir os caracteres, desta vez, aumentou-se alguns desses caracteres das duas fontes selecionadas para perceber melhor o desenho da letra. É visível a diferença entre as duas fontes. A *Space Mono* é uma fonte mais curva na sua fisionomia como podemos observar na letra “r”, “a” e na pinta do “i” que acaba por ser totalmente circular comparando com a *IBM Plex Mono* em que a pinta do “i” não apresenta um círculo perfeito. Além desta observância, também se aplicou estas duas fontes a um provérbio, neste caso um provérbio que foi pensado para ser mostrado numa maior escala, e desta forma poder ver-se o comportamento das fontes quando empregues em caixa alta e em grande escala:

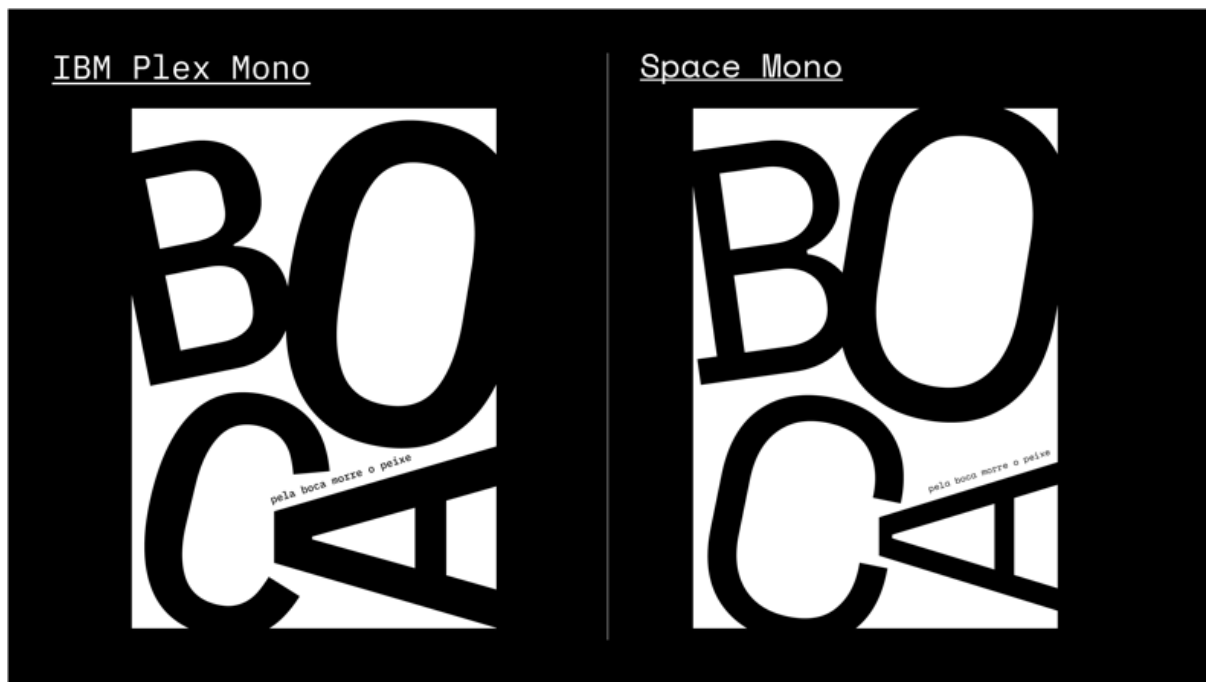


Figura 47: Teste tipográfico do provérbio *pela boca morre o peixe*. Autoria própria.

Visualmente existem desde logo determinadas diferenças como por exemplo, o desenho da letra “B” e “C”. No caso do “C” é perceptível que na fonte *Space Mono*, este é mais fechado, perdendo assim o efeito visual do “C” a “comer” a letra “A”, ou seja a *IBM* apresenta um resultado mais agradável e harmonioso quando observada no seu todo.

Em termos de desenho e fisionomia, com esta última observação foi possível determinar que a família de fontes seleccionada era a mais adequada para o objeto editorial em questão, ficando assim definida a opção final.

7.4.2 Primeiros esboços

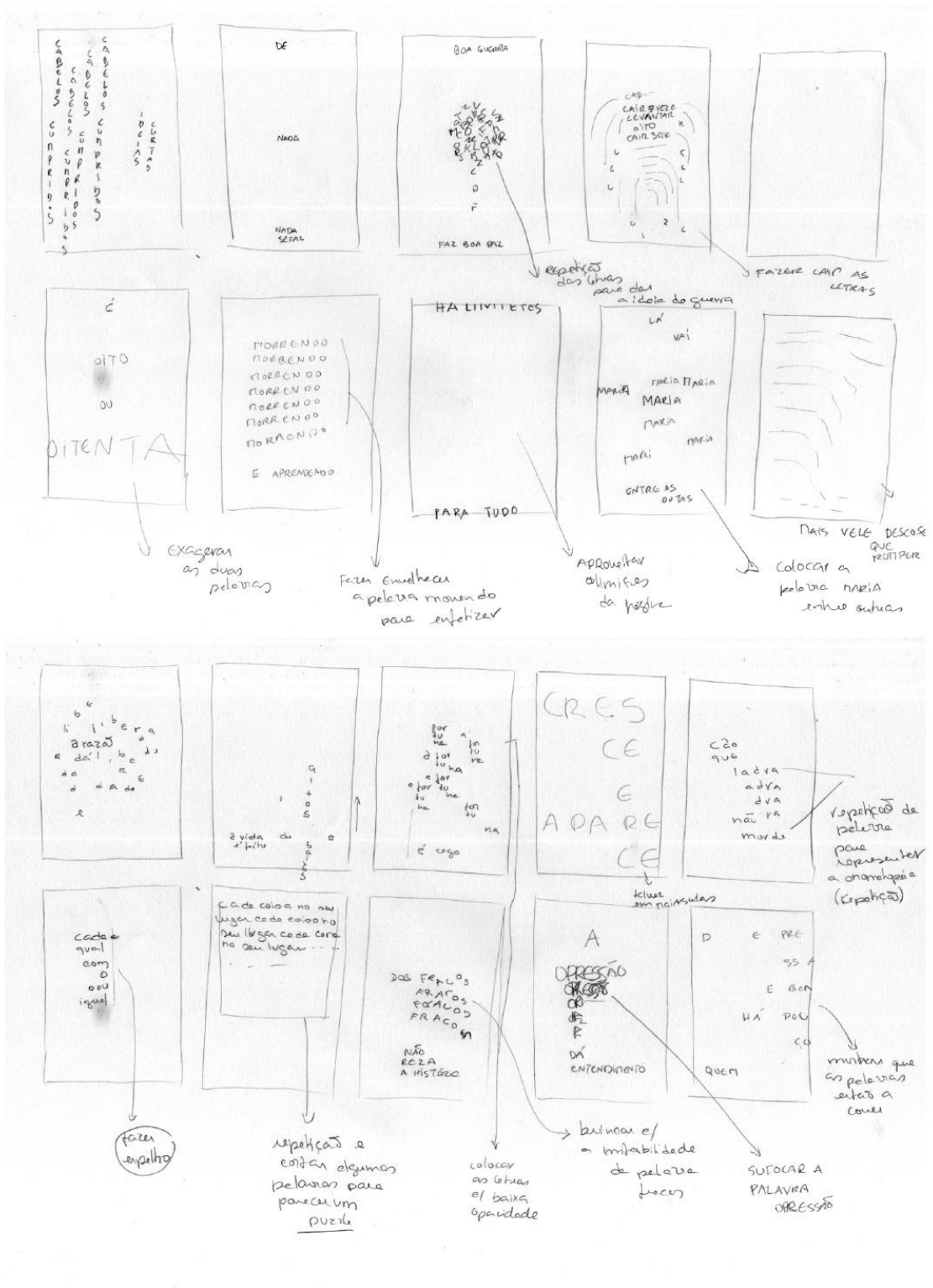


Figura 48: Esboços das composições a realizar. Autoria própria.

Na imagem é possível constatar alguns dos múltiplos esboços realizados para que mais tarde pudessem ser adaptados para o formato digital. Muitos deles foram desenhados no momento de seleção dos provérbios como já mencionado anteriormente pois durante esta seleção era mais fácil pensar no potencial do provérbio e na

composição que poderia ser gerada a partir dessa escolha. Além deste fator, o desenho manual permitia visualizar a mancha que o provérbio iria dispor, como também perceber as escalas, e as posições que os provérbios ocupariam. Conseqüentemente, também existia o processo oposto que muitas vezes o que tinha sido idealizado no papel acabava por não funcionar quando transportado para o computador. Esta fase do projeto foi, portanto, essencial para principiar a parte prática, mas também para começar a criar uma identidade e coerência gráfica.

7.4.3 Estrutura e conteúdo do editorial

Nesta fase projetual e já com diversos esboços e delineações definidos, foi determinante conseguir aclarar melhor qual a dimensão que mais se adequava para o tipo de projeto em questão. Se, por um lado havia a intenção de definir uma dimensão que permitisse o provérbio popular representado num poema experimental respirar na própria página e valorizar o espaço em branco da página, por outro também havia a preocupação de construir um editorial capaz de ser facilmente carregado. Isto para poder ser fácil de manusear, rodar, virar, e além disso para que os próprios provérbios também beneficiem da sua devida atenção e pormenor.

A dimensão do objeto livro foi assim pensada com as dimensões de 16x19cm, 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.

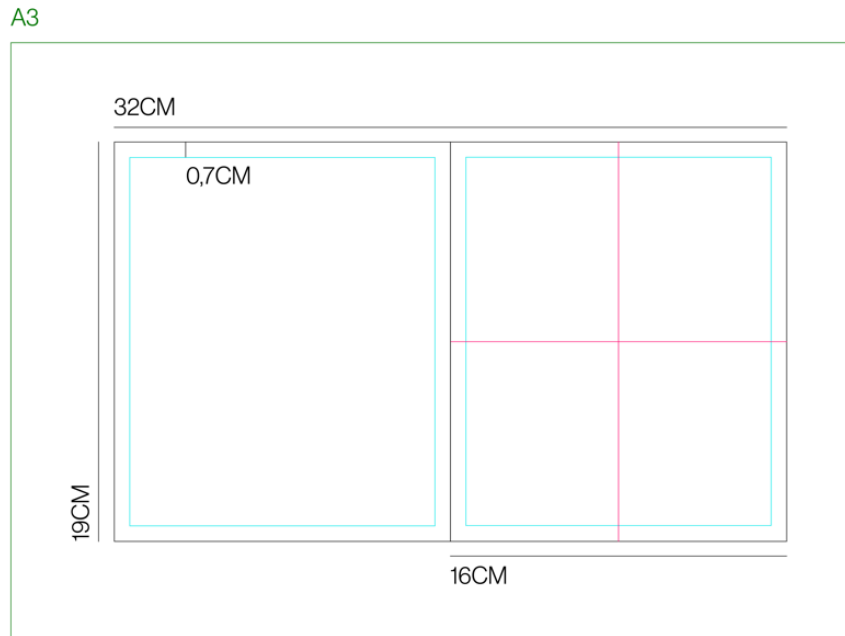


Figura 49: Especificações do objeto editorial (dimensões). Autoria própria.

Posteriormente a esta conclusão relacionada com a dimensão do objeto editorial, surgiram outras questões também relevantes, como a utilização ou não utilização de cor, a configuração do conteúdo disposto ao longo do livro e ainda definir se só seriam concretizadas composições em caixa baixa ou também utilizando a caixa alta.

Partindo para a primeira questão sobre a cor, desde uma fase primordial do projeto existiu sempre a indecisão de utilizar cor ao longo do objeto editorial e de que forma esta acrescentaria valor ou marcaria uma posição no projeto. Desta forma, e depois de realizar um conjunto de composições a preto e branco, num registo de preto sobre a folha branca, conclui-se que todas as composições e todo o livro iria apresentar uma expressão monocromática. Esta definição surgiu quando se pensou em toda a experiência de utilização do objeto em que não havendo nenhuma distração de cor, o leitor pode-se focar na forma e na interpretação e descodificação do próprio poema experimental de uma maneira mais direta e sem necessidade do recurso à cor.

Em termos de disposição do conteúdo ao longo de todo o editorial, realizou-se uma breve comparação de experiências gráficas para esclarecer a fluidez e organização dos variados poemas experimentais.

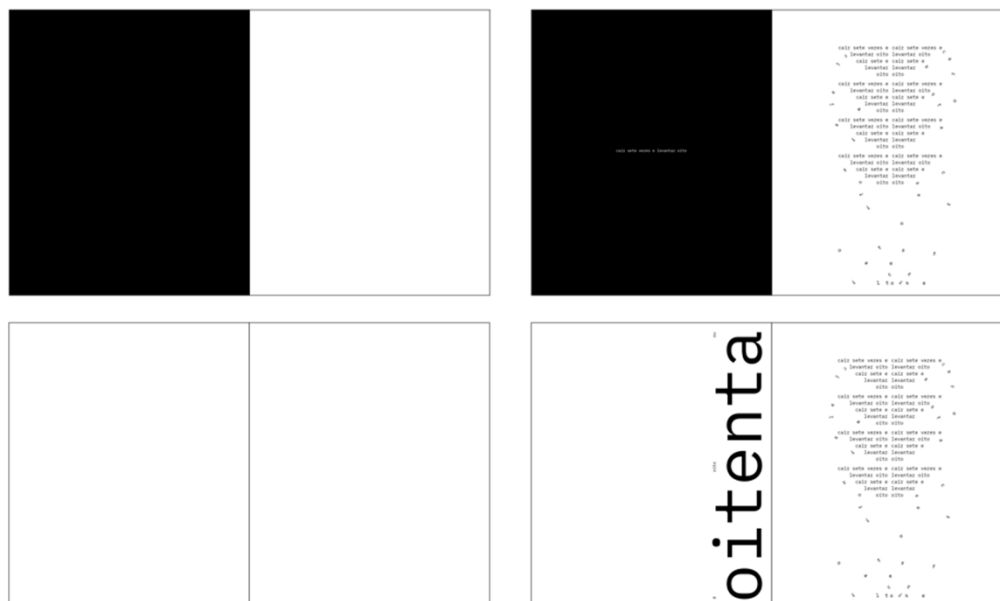


Figura 50: Testes para concluir a disposição do conteúdo ao longo do editorial. Autoria própria.

Numa primeira fase, ainda se ponderou sobre o facto de dois poemas experimentais distintos ocuparem uma dupla página (*spread*), no entanto, definiu-se que cada poema iria ocupar apenas uma página, neste caso a página do lado direito, sendo que na página da esquerda poderia ler-se o provérbio completo livre de experiências poéticas. Esta deliberação foi tomada no pensamento de que o leitor ao folhear o próprio objeto, poderia presenciar um conjunto de experiências e composições gráficas do seu lado direito, e por outro lado ler o provérbio representado livre de experimentações, no sentido de relembrar provérbios já ouvidos no passado, ou mesmo encontrar e conhecer novos provérbios da nossa cultura portuguesa. Além das anteriores especificações, também se definiu que na página da esquerda, onde se encontra descrito o provérbio desprendido de interpretações, seria coberta a preto, produzindo assim um momento de ponderação e pausa ao longo de todo o livro e para que também houvesse o devido destaque para o provérbio ali representado.

Por último, faltava definir-se se a tipografia iria ser representada em caixa baixa ou se a mesma iria utilizar-se em caixa baixa e alta. Após alguns testes, concluiu-se que ambas teriam espaço nas diversas composições, pois em determinados provérbios fazia sentido destacar um ou outro elemento recorrendo à utilização da caixa alta. Na figura 44, que surge de seguida, pode compreender-se esta opção com os dois exemplos apresentados.



Figura 51: Utilização da caixa alta e caixa baixa ao longo do editorial. Autoria própria.

7.4.4 Desenvolvimento gráfico

Para que o desenvolvimento do projeto se acentuasse coeso, todas as decisões tomadas na fase anterior assumiram-se determinantes. Desenvolveram-se um total de cento e vinte e cinco provérbios, metamorfoseados em poemas experimentais, carimbados com uma nova visão e interpretação associada a uma cultura especial, típica portuguesa. Foram extensas as experiências e testes, para que as composições conseguissem revelar toda a simbologia e imponência do adágio popular representado em cada página em branco.

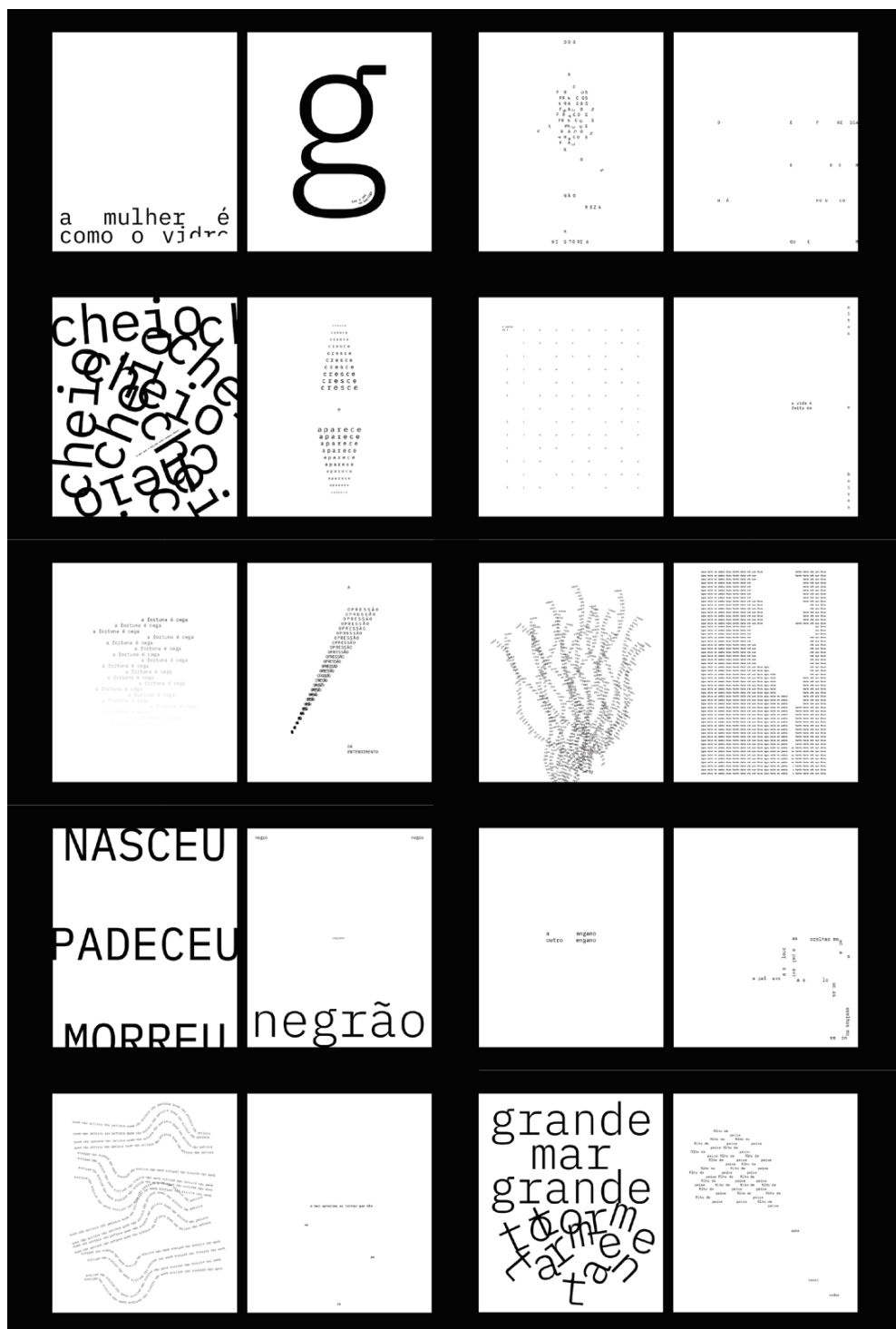


Figura 52: Desenvolvimento Gráfico. Autoria própria.

Quando se atingiram os noventa poemas, houve a necessidade de criar um momento de impressão. Longe do computador pretendia-se compreender se os pesos escolhidos e a hierarquia tipográfica estariam a resultar, principalmente em composições que recorriam pessoa corpos abaixo dos 7 pontos.

Perceber questões de legibilidade, de grafismo, de sobreposição e posicionamento na página assumiu-se imperativo até mesmo para detetar alguns erros de escrita, que poderiam não ter sido vistos ou detetados digitalmente.

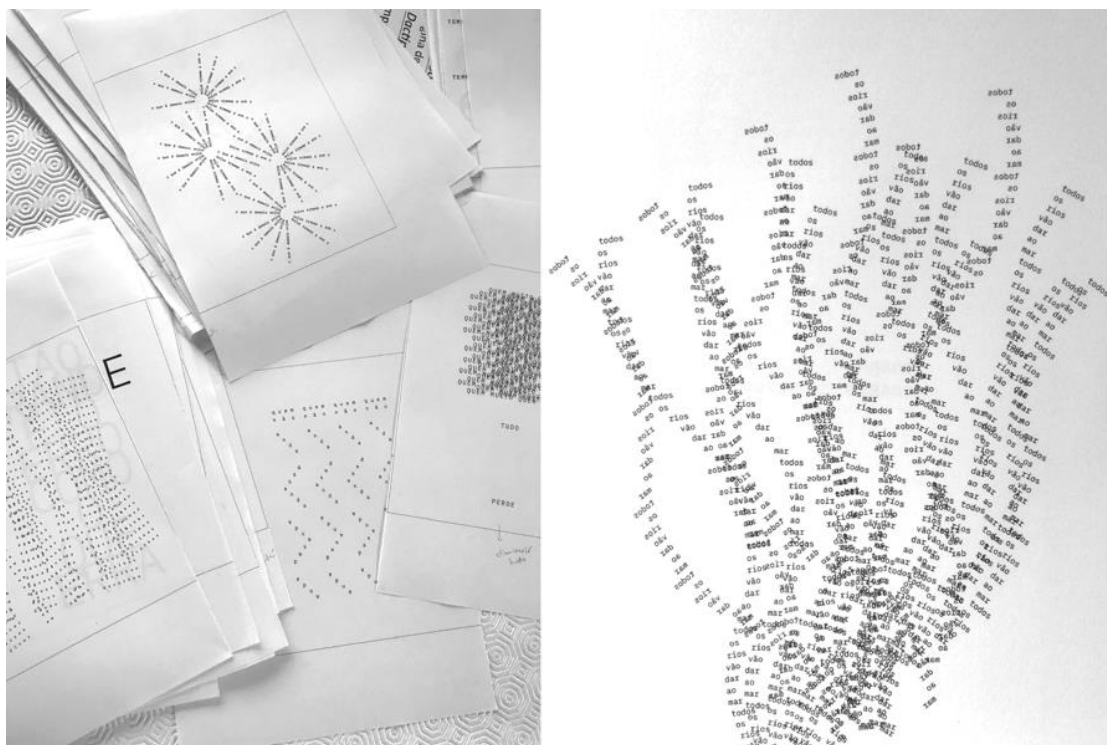


Figura 53: Testes de Impressão. Autoria própria.

Já numa fase terminal do desenvolvimento projetual, voltou a proceder-se à impressão, desta feita já com todas as composições, procurando ultimar as correções finais, e também organizar e perceber a disposição e a ordem dos provérbios ao longo do livro. Como se verifica, todos os poemas foram realizados de forma individual, ou seja, só numa fase posterior é que estes foram dispostos no objeto editorial. Esta decisão permitiu um maior foco no provérbio e uma maior liberdade de construção.

Com a fase anterior concluída, dispuseram-se todos os provérbios impressos numa superfície plana, com o objetivo de entender qual a ordem que estes iriam apresentar ao longo do livro. Esta deliberação permitiu acrescentar coerência na leitura dos provérbios, mas também dispor e separar os diferentes pesos compositivos. Como se pode verificar com as imagens apresentadas, existiu uma grande diversidade visual no que toca a corpos e disposições.

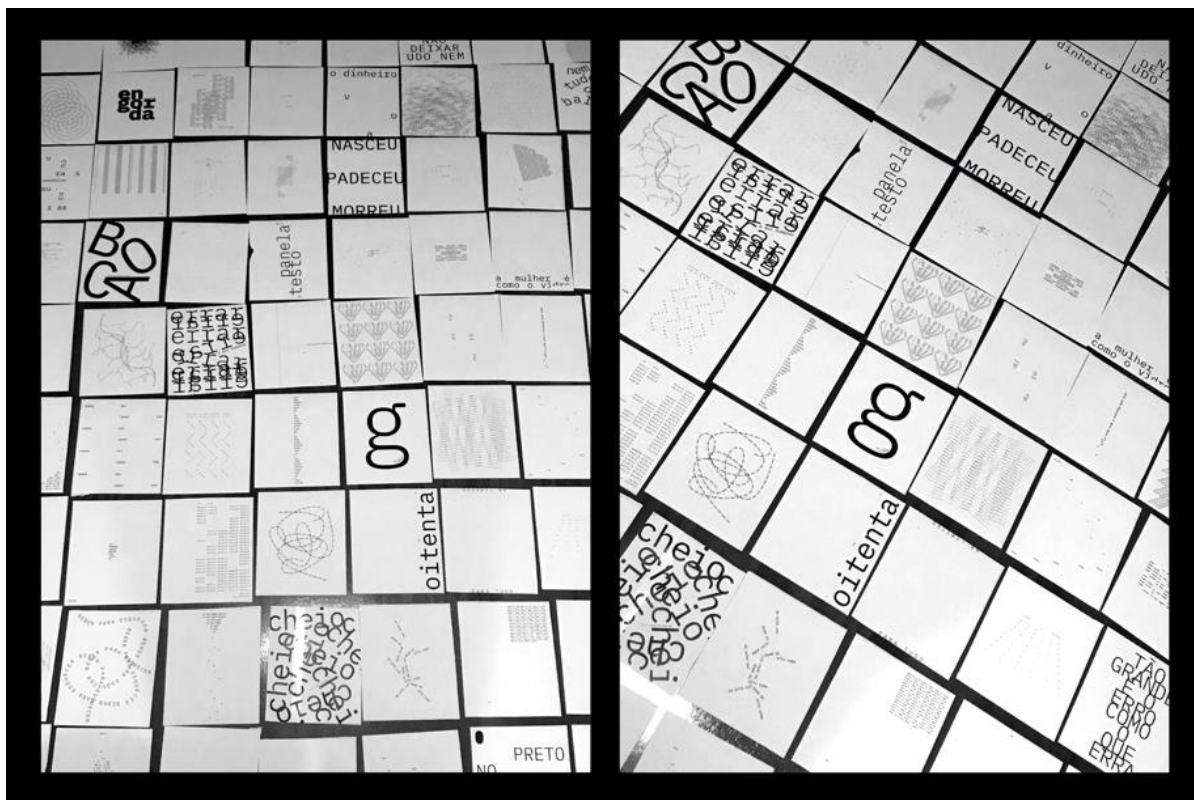


Figura 54: Impressão e disposição dos provérbios ao longo do livro. Autoria própria.

Como se havia verificado anteriormente, procedeu-se novamente, de forma mais pormenorizada, à correção de erros, que só com o último teste de impressão puderam ser detetados. Exemplo disso é a composição 1, da figura 48, em que havia uma sobreposição de letras que não se mostravam harmoniosas. Na segunda composição, verificava-se alguma dificuldade de leitura, devido à sobreposição e mudança de direção das caixas de texto. Já na terceira composição havia um espaço a mais. Na quarta composição havia um espaçamento incorreto com o final da página. Na composição número 5 existia uma sobreposição desadequada e o provérbio também se encontrava escrito num corpo muito pequeno, impossibilitando a sua leitura. Por fim, um erro detetado na separação da palavra e espaçamento da linha permitiram corrigir o exemplo 6. Estas foram algumas das correções necessárias para impedir desacertos aquando da montagem final do objeto editorial.

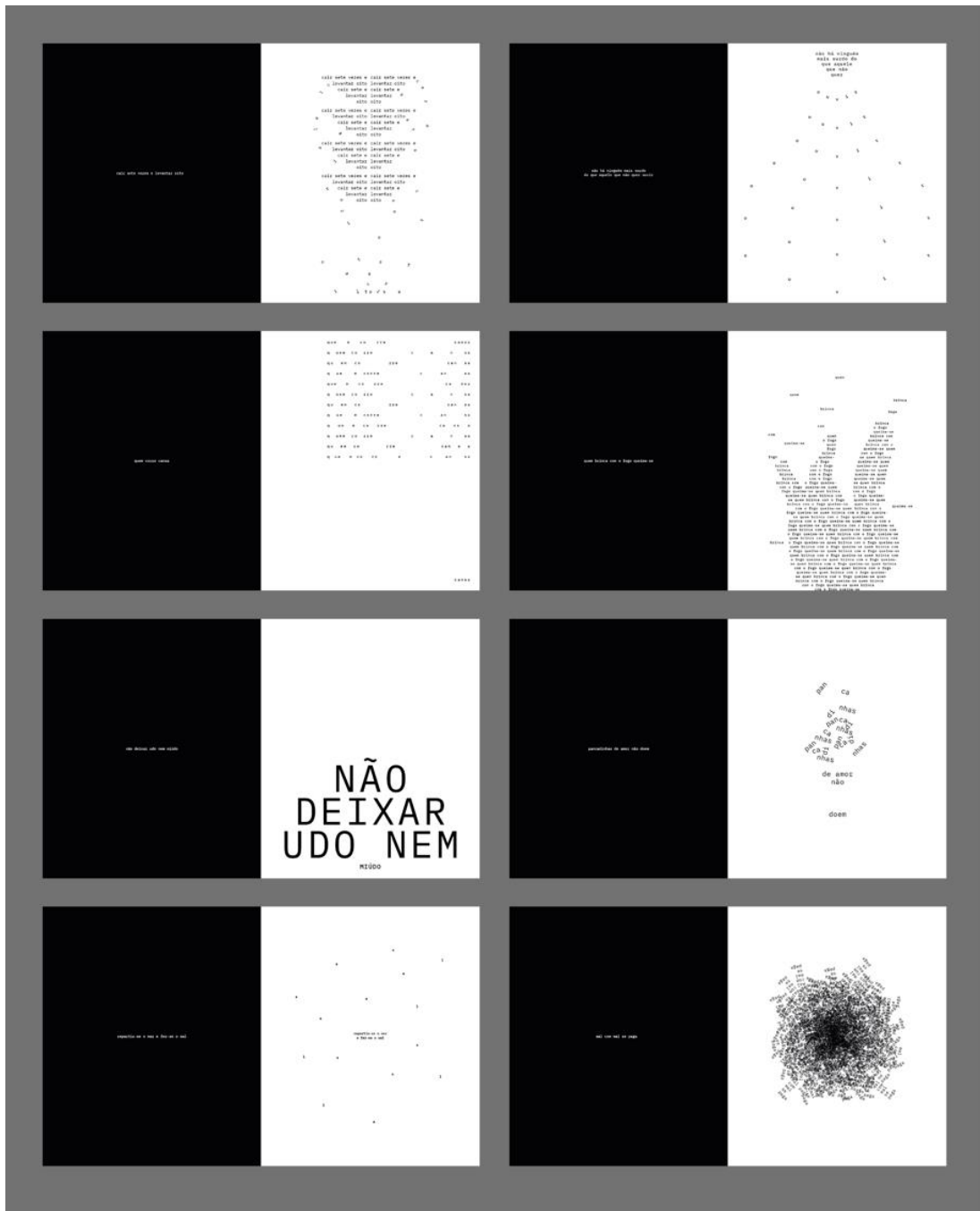


Figura 56: Disposição das composições ao longo do livro. Autoria própria.

Em última instância, com o miolo do livro determinado e ordenado, procedeu-se à idealização e concretização da capa do livro.

Desta forma, e mantendo a coerência gráfica, definiu-se que a capa, a contracapa e a lombada preservariam o registo monocromático, revestidos a preto. Quanto ao título do objeto editorial e tendo em vista fazer jus à temática do projeto, atribuiu-se: *adágios populares em forma de poemas experimentais* – realizando um jogo tipográfico na própria capa, enaltecendo o próprio tema. Ainda na capa decidiu-se colocar o nome da

autora. Na lombada repetiu-se o título do livro e na contracapa optou-se pelo espaço em branco, livre de composições para acentuar o momento de término.



Figura 57: Capa / Lombada / Contracapa do objeto editorial. Autoria própria.

7.4.5 Produção: impressão e encadernação

A impressão do objeto realizou-se na gráfica QualquerIdeia. Num segmento anterior à impressão final do livro, foram efetuados diversos testes de papéis e gramagens, no sentido de se compreender melhor algumas especificações pretendidas. Imprimiu-se um *spread* da obra em papel *Munken White*, *Munken Pure* e ainda um teste rápido em papel reciclado. Por outro lado, testaram-se gramagens de 125 e 130, nestes mesmos papéis. A escolha final recaiu sobre o papel *Munken Pure*, de 125 gramas. Esta decisão justificou-se pelo facto deste tipo de papel apresentar uma tonalidade mais quente do que o *Munken White*, permitindo assim que as folhas não apresentassem uma tonalidade totalmente branca. São múltiplos os espaços livres ao longo do livro, apresentar o mesmo totalmente a branco não favorecia o objeto, e evidenciava um contraste exagerado com a página impressa a preto do lado esquerdo, o que não era o pretendido.

A impressão deu-se a laser e apenas a preto, sendo que na capa, a impressão foi também a laser, com recurso ao tom branco. A capa do livro é constituída por uma cartolina preta de 300 gramas.



Figura 58: Amostra da capa do livro. Autoria própria.

No que toca à encadernação, optou-se por uma encadernação manual, onde todos os cadernos do livro são cozidos e colados na lombada. Apresenta-se uma lombada aberta e desprendida da sua capa, como se pode verificar na figura 52.



Figura 59: Pormenor da lombada. Autoria própria.

Para a encadernação dividiu-se o objeto editorial em oito cadernos, compostos por trinta e duas páginas. Recorreu-se ao atelier Alfaiate do Livro, um projeto da artista Catarina Azevedo, para a garantia de cuidado e qualidade profissional.



Figura 60: Processo final de encadernação antes da lombada ser colada, Autoria própria

O livro apresenta uma lombada de 1,9cm, sendo a encadernação realizada sem o acerto do corte vertical das páginas, como se pode constatar na figura 53. Assim no caso de um eventual desacerto na encadernação, o livro poderia ser acertado no final, quando a capa fosse colada à última página, do último caderno.



Figura 61: Versão final com a capa colada na última página do último caderno. Autoria própria.

7.4.6 Registo fotográfico do objeto final

Neste tópico encontram-se alguns registos fotográficos do objeto final, não obstante, nos Anexos A e B poderão verificar-se mais pormenores do livro e múltiplos registos fotográficos do projeto.



Figura 62: Detalhe do spread que antecede os Poemas Experimentais. Autoria própria.



Figura 63: Detalhe do Poema Experimental: *Pela boca morre o peixe*. Autoria própria.



Figura 64: Detalhe do Poema Experimental: *Mal com mal se paga*. Autoria própria.



Figura 65: Detalhe do Poema Experimental: *Morrendo e aprendo*. Autoria própria.

8 CONCLUSÃO

8.1 Considerações finais

Com o desenvolvimento deste projeto foi possível perceber-se a complementaridade entre a Poesia Experimental e o Design Gráfico. Neste sentido, todos os objetivos apresentados na introdução foram essenciais para balizar e monitorizar o seu cumprimento no decorrer do processo.

Desde o enquadramento teórico clarificou-se o conceito de Poesia Experimental, bem como todos os movimentos e autores que no passado influenciaram declaradamente esta prática poética e artística. Também se percebeu que o poeta experimental e o designer podem partilhar princípios comuns na construção da obra, onde se destaca a valorização do texto, contemplado e apreciado a nível gráfico, antes de ser lido e interpretado. Verifica-se assim, ao longo da história, um aumento da preocupação com o embelezamento do texto, nomeadamente a partir da tipografia.

Numa análise detalhada a partir dos estudos de caso, detalharam-se obras dos poetas portugueses, Ana Hatherly e Ernesto de Melo e Castro, permitindo-se perceber que ambos dedicaram parte da sua carreira profissional ao desenvolvimento e enaltecimento da Poesia Experimental em Portugal. Foi também possível perceber que vários acontecimentos políticos nacionais coincidiram com o brotar desta nova forma poética, afetando inevitavelmente a liberdade gráfica e poética das suas obras. Não obstante destes fatores foi interessante perceber-se que a Poesia Experimental pode apresentar várias expressões exequíveis, sendo esta premissa observada nos trabalhos dos dois autores analisados. Se por um lado Ana Hatherly tentou criar uma identidade própria nas suas obras, a partir de uma expressão declaradamente mais manual e desenhada, E. M. de Melo e Castro procurou explorar diversos registos numa vertente mais futurista.

Esta junção de conceitos, perspetivas e abordagens foi transportada para um objeto editorial, onde múltiplos adágios populares, selecionados previamente foram apresentados e ilustrados sob a forma de poemas experimentais.

A triagem do conjunto de adágios populares portugueses, ricos em mensagens e ensinamentos antigos, revelou-se essencial na ótica de designer, para a abordagem criativa ilimitada que se pretendia para o projeto. Difundiram-se assim todos as cento e vinte e cinco composições realizadas num objeto editorial que pretende transportar para

o leitor uma nova visão sobre a forma de interpretar uma obra. Por outro lado, transmitir um método para se explorar todos os elementos tangíveis, defendidos por Vignelli(2010). Determinou-se a tipografia como um elemento visual, não capaz apenas de preencher manchetes de texto, mas também qualificado para utilizar o espaço em branco como elemento de preenchimento do poema experimental, no peso e no tamanho das palavras, evidenciando assim a força da mensagem.

Entende-se nesta lógica que os resultados pretendidos foram alcançados, tornando-se factual que esta investigação expôs uma perspectiva diferenciada sobre Poesia Experimental aplicada na prática do Design Gráfico. Conferiu-se a variabilidade das valências da tipografia como elemento visual, e toda a sua potencialidade quando aplicada, ao mundo ainda pouco explorado da poesia experimental.

A escolha por provérbios populares, característicos da nossa cultura, assentou na plenitude nos princípios inerentes à idealização do projeto. Com simbologias tão ricas conseguiu-se com recurso à exploração gráfica, criar uma relação perfeita entre a leitura e a imaginação.

A tipografia no geral e a Poesia Experimental 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 da imagem parece ser considerada.

Por último, com o estudo e seleção dos adágios populares, comprovou-se o potencial dos mesmos na caracterização do povo português e da sua respetiva cultura. Estes provérbios merecem um papel de maior destaque no processo educativo dos nossos jovens, agentes transmissores da nossa cultura, dentro e fora de portas. 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.

8.2 Limitações do estudo

Verificou-se um intervalo temporal considerável entre as pesquisas relativas à Poesia Experimental, onde se pretendia efetuar um alinhamento cronológico,

representativo da evolução histórica deste fenómeno, que não foi possível fruto desta pouca informação recente sobre o tema, ao nível de autores nacionais.

Por outro lado, teria sido importante complementar o estudo com experiências mais manuais, incluindo essas experiências no objeto editorial, criando uma simbiose entre o manual e o digital, que não foi possível dado o curto e limitante período para execução de um projeto que se tornaria, dessa forma, tão abrangente.

Importa reforçar a satisfação imensa aquando da realização do *workshop* complementar ao projeto, em ambiente académico com os alunos do 12^o ano de Especialização em Design. No entanto ficou por cumprir uma sessão num contexto universitário, com alunos mais experimentados na área e com outra capacidade de relevar o tema proposto e até comungar opiniões que me permitissem elevar o projeto. Assim fica por compreender se os diferentes níveis académicos poderiam ou não influenciar os resultados do *workshop* e até do projeto.

8.3 Sugestões para estudos futuros

Com a presente investigação espera-se o aumento de bases para investigações futuras, que relacionem a Poesia Experimental e a prática do design. Espera-se que este projeto seja uma fonte de informação e até de inspiração para futuros estudantes de design, no sentido de se aventurarem a encarar a tipografia como um elemento expressivo e visual, capaz de proporcionar mensagens através da sua manipulação.

Ao longo da investigação foi-se pensando como a Poesia Visual, Concreta e Experimental poderiam ser temáticas englobadas nos conteúdos programáticos, nos cursos de Design Gráfico. Aqui seria relevante não só focar na vertente histórica, mas também compreender de forma prática e intuitiva como a exploração tipográfica seria capaz de conduzir projetos para um patamar mais poético e experimental.

Por último, um dos próximos passos a explorar seria transferir as múltiplas composições realizadas para o formato digital e assim compreender como estas se poderiam comportar quando animadas. Ou seja, se neste projeto elas acabam por ser apresentadas no formato de livro, seria um exercício visualmente valioso, catapultar o projeto para outros formatos digitais a partir da sua animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaro, M. J. R. (2010). *A tipografia como forma de expressão autónoma* [Universidade Nova de Lisboa]. <https://run.unl.pt/handle/10362/5757>
- Aragão, A. (1964). *Poesia experimental: 1º caderno antológico* (A. Aragão, Ed.; Vol. 1).
- Bacelar, J. (1998a). *A letra: Comunicação e Expressão*.
- Bacelar, J. (1998b). *Linguagem da visão*.
http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/bacelar_linguagem.pdf
- Bacelar, J. (2001). *POESIA VISUAL*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>
- Barbosa, A. C. C. (2019). *Explorações tipográficas com base na visualidade da tipografia experimental*. <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/28342>
- Branco, C., & Alencar, E. de. (2014, June). PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal. *Revista Brasileira de História*, 34(67), 131–155. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882014000100007>
- Campos, A. (1975). Pontos – periferia – poesia concreta. In PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. (pp. 17–25). Cidades, Duas.
- Carvalho, A. (2007). *Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos* [Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP].
<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4936>
- Costa, L. de A. (2019). Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual (Apollinaire e Ana Hatherly). *Lettres Françaises*.
- Fernandes, G. A. (2018). Panorama da ludicidade na poesia visual. *Palimpsesto - Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Letras Da UERI*, 17(26), 321–348.
<https://doi.org/10.12957/PALIMPSESTO.2018.35303>
- Fernandes, M. (2000). Poesia Concreta, Experimental e Visual. *Arte e Teoria*, 1, 28–41.
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18169/2/ULFBA_PER_ARTE
TEORIA_N1_2000_MARIA JOÃO FERNANDES.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18169/2/ULFBA_PER_ARTE%20TEORIA_N1_2000_MARIA%20JO%C3%83O%20FERNANDES.pdf)
- Fernandes, M. (2018). *O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa, 1964-1974* [Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes].
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/35098>
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*.

- Freitas, V. M. Q. A. de. (2006). Tipografia dinâmica : contributo para a compreensão da tipografia como expressão multimédia [FBAUP]. In http://catalogo.up.pt/F?func=find-b&local_base=UPB01&find_code=SYS&request=000103560. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/64189>
- Gabriel, L. R. M. (2015). *Design e co-autoria: o diálogo entre o poeta, o designer e o leitor* [Universidade de Aveiro]. <https://ria.ua.pt/handle/10773/15203>
- Hatherly, A. (1995). *A Casa das Musas*. Editorial Estampa.
- Hatherly, A., & Castro, E. M. de M. e. (1981). *PO-EX textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Morais Editores.
- Ida, G., Ferreira, M., & Resllmo, A. (2002). Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. *Gragoatá*, 7(12). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33539>
- Leroi-Gourhan, A. (1985). *O gesto e a palavra: Técnica e linguagem* (Issue vol. 1). Edições 70. <https://books.google.pt/books?id=Mpe0PgAACAAJ>
- Mendes de Sousa, C., & Ribeiro, E. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 - Anos 80* (Angelus Novus, Ed.). Letras Portuguesas.
- Ministro, B. (2019). Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede. *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, 7(1), 11–31. https://doi.org/10.14195/2182-8830_7-1_1
- Parente, J. (2018). *Desenho Generativo de Tipos de Letra*. Faculdade de Ciências e Tecnologias de Coimbra.
- PO-EX.NET. (2019). *EV.EX 2019*.
- PO-EX.NET. (2020). *A máquina de escrever declarou guerra ao digital*.
- Portela, M., & Ministro, B. (n.d.). *Ana Hatherly – Arquivo Digital da PO.EX*. Retrieved March 26, 2022, from <https://po-ex.net/tag/ana-hatherly/>
- Preto, A. (2006). Palavra que se fez coisa : poesia experimental portuguesa. *Arte e Teoria*, Nº8 (2006), 7–39. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15761>
- Ramalho, F. (2010). *Poesia Concreta / Poesia Experimental: Percursos, Labirintos e Reinvenções* [Universidade de Évora]. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/15524/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O.pdf>
- Reis, P. (1998). *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica* (Edições UF).

- Reis, R. (2011). *A Poesia Visual em Portugal (1915-1977): territórios de expressão* [Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. https://sigarra.up.pt/flup/pt/teses.tese?p_aluno_id=104079&p_lang=0&p_processo=17592
- Torres, R. (2014a). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Edições Universidade Fernando Pessoa. https://www.po-ex.net/pdfs/POEX_Contextos-Ensaios-Entrevistas-Metodologias.pdf
- Torres, R. (2014b). Visualidade e Expressividade Material na Poesia Experimental Portuguesa. In *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 9–31). Edições Universidade Fernando Pessoa. <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/6601>
- Torres, R. (2020). Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa/ Dialogues between Ernesto de Sousa and the Portuguese Experimental Poetry. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 40(63), 107–126. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.40.63.107-126>
- Vignelli, M. (2010). *The Vignelli Canon*.
- Winston's, S. (n.d.). *Sam Winston's*. Retrieved April 29, 2022, from <https://www.samwinston.com/information/about>
- Wolff, L., & Massin, R. (2002). Massin in Continuo: A Dictionary Interview with Robert Massin. *The MIT Press*, 18(4), 31–45.

ANEXOS

ANEXO A – PORMENORES DO PRODUTO FINAL



Figura 66: Pormenor da lombada e respetivos cadernos. Autoria própria.



Figura 67: Pormenor da capa e lombada. Autoria própria.



Figura 68: Primeira página do livro, iniciada com uma referência da poetisa Ana Hatherly. Autoria própria.



Figura 69: Detalhe do Poema Experimental: *Todos os rios vão dar ao mar*. Autoria própria.

ANEXO B – AMOSTRA DE VARIADOS SPREADS PARA OBSERVAÇÃO DOS MÚLTIPLOS POEMAS EXPERIMENTAIS REALIZADOS



Figura 70: Pormenor do Poema Experimental: *Quem vai à guerra dá e leva*. Autoria própria.



Figura 71: Pormenor do Poema Experimental: *Não é dama quem não ama*. Autoria própria.



Figura 72: Pormenor do Poema Experimental: *O que não mata engorda*. Autoria própria.



Figura 73: Pormenor do Poema Experimental: *Nem todo o mar é água*. Autoria própria.