

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação do CECLICO - Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 05

ELECTRONIC PUBLISHING MODELS FOR EXPERIMENTAL LITERATURE

Organização de **Rui Torres** e **Manuel Portela**

ficha técnica

DIRECTOR

Rui Torres

DIRECTOR-ADJUNTO

Pedro Reis

CONSELHO DE REDACÇÃO

Jorge Luiz Antonio - Investigador Independente

Sérgio Bairon - Universidade de São Paulo, Brasil

Pedro Barbosa - Investigador Independente (Professor Aposentado,
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Portugal)

Luis Carlos Petry - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Manuel Portela - Universidade de Coimbra, Portugal

Pedro Reis - Universidade Fernando Pessoa, Porto

Fátima Silva - Universidade Fernando Pessoa, Porto

Rui Torres - Universidade Fernando Pessoa, Porto

COMISSÃO DE HONRA

Maria Augusta Babo - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jean-Pierre Balpe - Université de Paris VIII, França

Jay David Bolter - Georgia Tech, Atlanta, E.U.A.

Philippe Bootz - Université de Paris VIII, França

Claus Clüver - Indiana University, Bloomington, E.U.A.

José Augusto Mourão (in memoriam)

Winfried Nöth - Universität Kassel, Alemanha

Lúcia Santaella - PUC-São Paulo, Brasil

Alckmar Luiz dos Santos - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alain Vuillemin - Université d'Artois, França

TÍTULO

Revista Cibertextualidades 05 (anual) - 2013

© Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto

edicoes@ufp.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica

da Universidade Fernando Pessoa

DEPÓSITO LEGAL

241 161/06

ISSN

1646-4435

Crítérios fundadores da poesia tipográfica

Jorge dos Reis¹

RESUMO: Partindo do conceito de texto marcado, alicerçado na utilização livre da tipografia, da sua disposição no espaço branco, da utilização de diferentes tipos de letras e enormes variações de corpo tipográfico, ou pelo uso de elementos textuais na diagonal ao longo da página, desenha-se uma constelação de estratégias que permitem definir os critérios fundadores da poesia tipográfica. Mais ainda, visionam-se determinadas práticas individuais da tipografia, na concretização dos projectos, onde cada autor representa uma dimensão gráfica própria, uma posição estética diferente que concerne também a um entendimento dos dispositivos de notação tipográfica para uma leitura performativa oral. Cada um deles faz uso personalizado da materialidade da tipografia, com recurso a diferentes dispositivos e metodologias.

PALAVRAS-CHAVE: Tipografia, Notação, Poesia Sonora, Caligrafia, Manifesto, Performance

ABSTRACT: Based on the concept of marked text, sustained by the free use of typography, its layout in the white space, and the usage of different typefaces and variations of typographic body, or by the use of textual elements diagonally across the page, this article draws a constellation of strategies that aim at defining the founding criteria of typographical poetry. Moreover, it envisions certain individual practices of typography, where each author represents a peculiar graphic dimension, a different aesthetic position that allows for the understanding of typographic devices notation for performative oral readings. Each one of them makes use of the materiality of typography, using different devices and methodologies.

KEYWORDS: Typography, Notation, Sound Poetry, Calligraphy, Manifestos, Performance

¹ Doutorado em Belas Artes - Design de Comunicação (UL), Mestre em Sociologia da Comunicação (ISCTE), Master Phil. Communication Art & Design (RCA). Professor Auxiliar na FBAUL. Investiga e tem publicado na área da tipografia. Expõe desenho, vídeo e faz performance na área da language art. Contacto: the.jorge.dos.reis.studio@clix.pt

Quando olhamos para os desenhos preparatórios da nova peça orquestral de Vik Hoyland para a BBC Symphony Orchestra, a primeira coisa de que nos damos conta é a sua notável qualidade visual. Podemos observar um autêntico labirinto de séries rítmicas interconectadas, elegantemente organizadas tal como se esperaria de um compositor que começou por estudar belas artes na universidade, e para quem a pintura e a arquitectura se mantêm vitais dando forma a forças criativas. (Andrew Clemens)

Aprender design e tipografia é como aprender uma outra linguagem com a sua própria gramática, sintaxe e vocabulário. (Simon Johnston)

A página impressa foi o suporte que permitiu às vanguardas do início do século XX a produção e promoção das suas criações. A impressão tipográfica permitia uma disseminação efectiva, que constituía um objectivo fundamental a levar a cabo. De forma complementar, a recusa de um desenho de escrita caligráfico e manual em favor de um desenho de escrita tipográfico, com tipos de letra prescritos e existentes nos caracteres móveis de chumbo e de madeira tornava possível uma maior capacidade de manipulação formal, um maior rigor de planeamento e desenho da página, uma maior limpeza do espaço branco que era agora elemento de valor estético e de articulação com as formas impressas.

A impressão tipográfica era relativamente barata e de fácil acesso, facto que fez com que a tecnologia, ele própria, se tornasse o modo expressivo e experimental das vanguardas e não mera forma de reprodução dos artefactos gráficos.

Desde o fim do século XIX, a litografia estava já bastante aperfeiçoada e artistas de variadas origens e proveniências, como Toulouse Lautrec, utilizavam uma letra desenhada à mão num contexto de reprodução litográfica. A liberdade da litografia permitia formas livres e soltas que não estavam de acordo com os postulados teóricos da vanguarda. Eram as próprias limitações técnicas da tipografia de caracteres móveis que delimitavam esteticamente a acção poética estando de acordo com a plataforma teórica dos movimentos e dos autores a que nos vamos referir.

Seria a publicidade que obrigaria a um desenvolvimento tecnológico da tipografia de caracteres móveis no sentido das artes gráficas acompanharem o desenvolvimento das formas tipográficas que iam ao encontro das necessidades da publicidade no fim do século XIX. Surgiram nesta altura máquinas de impressão tipográfica de grande rapidez juntamente com a invenção das máquinas linotype e monotype que fundiam e compunham o texto em chumbo, quer letra-a-letra, quer linha-a-linha. A produção em massa tinha chegado à indústria das artes gráficas que não tinha sofrido até aqui qualquer modificação ou evolução desde a sua invenção por Gutenberg no século XV.

Dentro das limitações do vocabulário gráfico no início da industrialização das artes gráficas existem duas vertentes que “exemplificam um modo diferente de enunciação tipográfica” e que, nas palavras de Johanna Drucker correspondem a dois diferentes “aparatos de enunciação” (1994, p. 94). A marca “distintiva desta enunciação tipográfica é a distinção entre texto marcado e texto sem marca, com a possibilidade adicional de distinguir entre público e privado” (p. 94), uma linguagem pessoal concretizada pelo uso da tipografia: “Em geral esta separação entre o texto marcado e o texto sem marca corresponde à separação dos usos comerciais e literários da tipografia, reflectindo a distinção dos modos linguísticos de enunciação pelos quais estes domínios são distinguidos” (p. 94). Apesar da bifurcação entre o uso poético performativo e o uso linear literário da tipografia que se realizou com as vanguardas do início do século XX, o texto marcado e sem marca surgiu com Gutenberg, no berço da própria tipografia.

O inventor da imprensa imprimiu dois tipos de documentos que se enquadram em diferentes tradições. Em primeiro lugar imprimiu bíblias com a sua estrutura linear e de mancha de texto contínuo, sem títulos ou subtítulos, constituindo o arquétipo do texto sem marca onde o texto vale por aquilo que é e onde as “palavras na página parecem falar por elas próprias sem a intervenção visual do autor ou do impressor. Este texto parece possuir uma autoridade que transcende a mera presença material das palavras na página [...]” (p. 95). Por outro lado, o texto marcado corresponde a uma intervenção efectiva de Gutenberg. Fragmentos do texto em letras de maior dimensão hierarquizam a informação e dão ao texto diferentes forças visuais parecendo que cada uma delas fala de modos diferentes. O impressor utiliza as capacidades expressivas da tipografia para controlar a semântica da informação através da manipulação dos tipos de letra.

O texto marcado teria o seu derradeiro impulso com a publicidade através do uso livre da tipografia, da sua disposição no espaço branco, da utilização de diferentes tipos de letras e enormes variações de corpo tipográfico, ou pelo uso de elementos textuais na diagonal, ao longo da página. O texto marcado tornou-se mais visual e apelativo pela atmosfera vibrante que encerra, mas também pela sua incorporação no espaço público marcando a paisagem urbana de forma decisiva. A cidade e a vida cosmopolita deixariam de ser como até aí, e o fim do século XIX ficaria marcado pela presença da tipografia no espaço urbano.

O texto marcado convoca o leitor para leituras que se colocam a níveis diferentes na mesma página. A linguagem usada na publicidade obedece a planos estratégicos que a tornam mais efectiva na comunicação com o espectador/leitor. As vanguardas artísticas do início do século XX cedo perceberam que o texto marcado seria a sua estratégia construtiva. Dos Dada de Zurique, a Marinetti em Milão, até Apollinaire em Paris, todos perceberam que esta metodolo-

gia seria fundamental para a construção do seu próprio espaço público e para uma tomada de posição intelectual.

Como se pode verificar pelo que temos vindo a referir os Futuristas e os Dadaístas tomaram emprestada da indústria das artes gráficas e da publicidade uma linguagem tipográfica prévia e neste sentido não inventaram um vocabulário tipográfico novo. Este facto não nega a radicalidade do seu trabalho e das suas opções sociais mas mostra que estes artistas estavam atentos ao contexto envolvente e que tinham uma clara noção da importância que as características visuais dos tipos de letra e da composição da página tinham na sociedade da altura, bem como a percepção de que havia um domínio da tipografia e dos códigos técnicos que permitiu que se organizassem tendo em conta a garantia de uma estética eleita à partida. Na perspectiva de Johanna Drucker, estes artistas estabeleceram uma relação entre a voz da publicidade e a voz da literatura:

A distinta separação entre os dois domínios tipográficos, o público/comercial e o literário, tornaram possível a apropriação das técnicas publicitárias para os trabalhos literários, numa actividade que era subversiva para os códigos visuais onde a autoridade do texto literário tinha sido estabelecida. O modo literário de representação tipográfica tomado de empréstimo da convenção do texto sem marca posicionou a existência de um autor ausente de quem a autoridade tinha que ser retrabalhada através da similar e transparente fala do eu, presente no carácter das palavras do texto. A ruptura subversiva desta autoridade e o seu impacto na estrutura da subjectividade, ideologia e poder do texto foram fundamentais para a manipulação tipográfica. (1994, p. 96)

As primeiras publicações da literatura experimental distinguiram-se numa primeira instância pela tipografia de natureza inovadora, mas essa materialidade não pode ser reduzida a meros valores plásticos pois o valor literário do texto é adequado a um trabalho tipográfico experimental.

Os autores que vamos estudar e que constituem a base para uma visão específica da poesia tipográfica estavam envolvidos numa prática individual da tipografia para a realização dos seus trabalhos ou, por outro lado, tinham uma ligação estreita com a casa de impressão onde estes eram realizados. O seu envolvimento no processo de reprodução tipográfico – no contacto directo com os compositores tipógrafos que concretizam a composição literária – permitia resolver quaisquer problemas de projecto e produção gráfica.

A nossa selecção de autores a estudar teve como critério o facto de que cada um deles representa uma dimensão gráfica própria, uma posição estética diferente, no sentido de consolidar o conceito de poesia tipográfica no que concerne também a um entendimento dos mecanismos

construtivos dos elementos tipográficos para uma leitura performativa oral. Cada um deles faz uso personalizado da materialidade da tipografia, com recurso a diferentes metodologias.

1. O espaço branco e a escala da tipografia na área visual da página (PRIMEIRO CRITÉRIO)

O planeamento criterioso do espaço visual da página enquanto lugar de composição textual começou antes da invenção da imprensa; os primeiros registos do alfabeto e da caligrafia denotam já uma preocupação com a dimensão da página. Os manuscritos iluminados são caracterizados por regras severas quanto ao equilíbrio entre os brancos e a zona de texto.

Em 1895, Lewis Carroll descreve a cauda de uma rato em *Alice no País da Maravilhas*, tipografando o texto de forma curva no fim do parágrafo para assim se assemelhar visualmente com o animal descrito na história. Para além do efeito visual e figurativo a tipografia pode ainda ser constituída por qualidades acústicas, pela forma como a mensagem se transforma em som. Através da tensão e do ritmo da tipografia criamos uma imagem acústica do texto no nosso cérebro, tal como no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que evoca sensações auditivas e emocionais. Em vez de um poema de formato convencional, o texto desenvolve-se no interior de uma composição visual onde o espaço branco da página é generoso e tem uma importância vital pois as palavras estão separadas, enfatizando de forma deliberada a expressão oral e a emoção da mensagem escrita.



Fig 1 - Stéphane Mallarmé - Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, duas páginas. (1897)

O contributo de Carroll precede Mallarmé mas é este último que transforma a página convencional numa página moderna onde o espaço branco é pela primeira vez instrumento de trabalho. Mallarmé dá início uma nova sensibilidade entre artistas e escritores em torno das capacidades expressivas da tipografia e da página impressa. James Bettley recorre a Paul Valéry quando este, ao ver pela primeira vez a obra de Stéphane Mallarmé, terá comentado:

Pareceu-me que estava a olhar para a forma e para o padrão de um pensamento, colocado pela primeira vez no espaço finito. A Expectativa, a dúvida e a concentração eram perceptíveis (...). Instantes não apreciáveis ficaram claramente visíveis; a fracção de um segundo durante o qual uma ideia brilha enquanto ser e desaparece ao longe. (Bettley, 2001, p. 146)

As movimentações gráficas do poema onde se alteram as proporções entre espaço branco e material negro exploram do ponto do vista gráfico o espaço negativo enquanto lugar de comunicação e não mera superfície de suporte de material tipográfico. A acção do texto sobre o plano da página é desta forma caracterizada pelo próprio Stéphane Mallarmé:

A armadura intelectual do poema oculta-se a si próprio e resta – acontece – no espaço que isola as estâncias entre o branco do papel: silêncio com significado não menos belo de compor do que um verso. (Bettley, 2011, p. 146)

A estratégia de Mallarmé surge, em parte, como reacção à leitura quotidiana, aos hábitos de leitura assentes em padrões de apresentação visual normalizada como ele próprio afirma, de forma extensiva, no prefácio de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*:

Os 'brancos' com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recebe, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos [...]. Ajuste-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou do seu próprio desenho, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita a sua importância à emissão oral e a disposição na pauta, no meio, ao alto, embaixo na página, notará o subir ou descer da entonação. Certas direcções muito audazes, usurpações etc., formando o contraponto desta prosódia, permanecem numa obra, a que faltam precedentes, em estado elementar: não que me pareçam oportunos os ensaios tímidos; mas não me é dado, afora uma paginação especial ou de volume que me pertença, num periódico, por mais corajoso, amável e convidativo que se mostre às belas liberdades, agir em demasia contra os usos. (2002)

O trabalho seminal de Mallarmé revela o branco enquanto matéria-prima no trabalho da poesia tipográfica. O seu contributo para o desenho da página vanguardista é comparável a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso na história da pintura moderna. De forma directa, o seu trabalho vai influenciar Guillaume Apollinaire, os movimentos Dada, Futurismo e o trabalho com a tipografia de Marcel Duchamp.

2. Simultaneidade, entendimento sucessivo de texto imagem

(SEGUNDO CRITÉRIO)

Um modo de expressão tão velho como a escrita é revitalizado por autores que utilizam diferentes critérios e estratégias de acção tipográfica. O contributo de Guillaume Apollinaire é decisivo no processo de revitalização da poesia através da manipulação criteriosa da tipografia. As composições de letras e palavras de Apollinaire revelam uma complexa rede de leituras

por vezes simultâneas e outras vezes sucessivas. A relação entre figura e fundo obtida com a tipografia revela um sentido pictórico novo.

Podemos afirmar que Apollinaire pinta com as palavras e com as letras; afirma este poeta francês que “os artifícios tipográficos que funcionam com grande audácia têm a vantagem de trazer para a vida um lirismo visual que era quase desconhecido na nossa época. [...] Estes artifícios podem ir mais além e atingir a síntese da arte, da música, da pintura e da literatura” (1948, p. 227). Na verdade, este autor considera que a prática poética é uma forma de pintura; um prática que vai no seguimento de um novo espírito moderno das artes visuais.

Na revista *Les Soirées de Paris*, de que foi editor, Apollinaire publicaria o primeiro poema em que realizou uma composição tipográfica: *Lettre-Océan* de 1914. A revista promovia uma nova pintura, particularmente o cubismo, neste sentido a ligação entre a sua poesia pictórica e a pintura, que consistia o seu ideário teórico, encontrava nesta revista um plano de legitimação efectivo. Seria assim possível que Apollinaire estabelecesse uma denominação para a sua actividade no sentido de a colocar lado-a-lado com as pinturas, mas ao mesmo tempo diferenciá-la delas tendo em conta que o seu material pictórico era a tipografia. Denominou a sua poesia de *Idéogrammes Lyriques* e mais tarde de *Calligrammes*.

Esta associação com os artistas modernos teria um efeito importante no seu trabalho levando-o a um período de experimentação tanto no campo da forma visual do texto como do conteúdo. A sua poesia revela uma quebra radical na linearidade e na estrutura do discurso escrito. Cada linha de texto é lida sucessivamente mas também de forma simultânea de maneira que as ideias se sobreponham e o leitor encontre sentidos de leitura pessoais. Uma leitura fragmentada e uma leitura de relações efectua-se no sentido de traduzir uma consciência urbana onde diversos estímulos surgem em simultâneo na paisagem da cidade onde múltiplos fragmentos gráficos surgem em sobreposição.

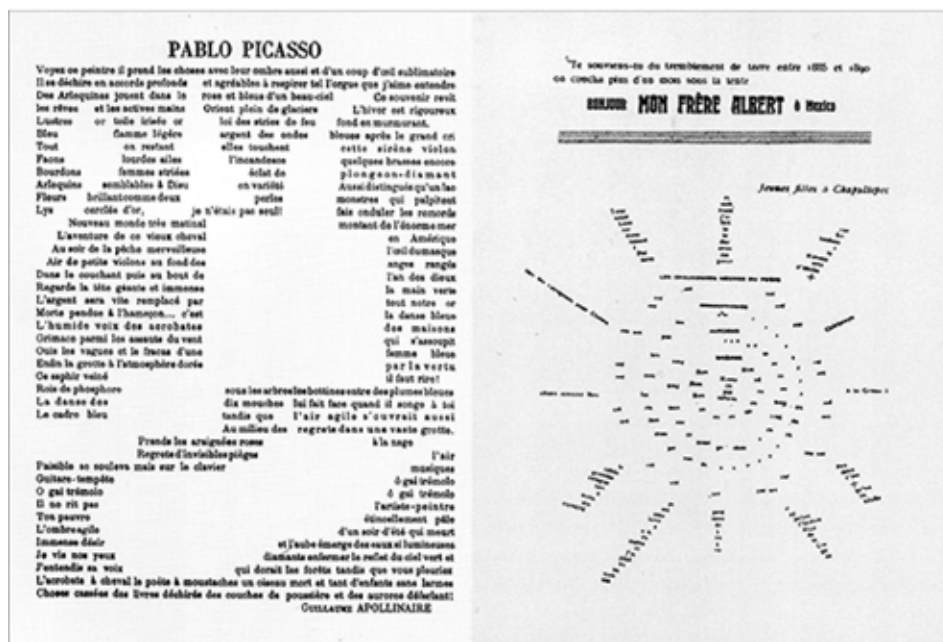


Fig 2 - Guillaume Apollinaire - Picasso e Lettre-Océan (1916)

A paginação do texto na folha de trabalho de Apollinaire revela a primeira tentativa para se desenhar com o texto, num certo sentido, para se desenhar com a tipografia. Dois momentos nos interessam particularmente analisar para a nossa reflexão: a obra *Picasso* de 1916, que antecede os *Calligrammes* e, dentro destes, a obra *Lettre-Océan* do mesmo ano.

Nas peças de poesia tipográfica de Apollinaire o espectador e o leitor participam em simultâneo alargando a ideia de simultaneidade para um plano também instrumental. Esta participação fica explícita na obra *Picasso* onde Apollinaire utiliza de forma significativa meios visuais e verbais. O texto do trabalho descreve a pintura, referindo-se ao tema, às cores e às técnicas utilizadas tendo como limite visual o próprio espaço da tela. Contudo não é esse texto que forma a imagem mas sim os espaços brancos que têm a forma de uma garrafa, de uma pèra, de uma maçã, em suma, dos elementos da própria pintura que surgem aqui como uma natureza morta feita de fantasmas.

Entre os *Calligrammes* de Apollinaire encontramos a obra *Lettre-Océan* que se inscreve num quadro conceptual diferente em que as palavras e as letras desenham figuras na superfície visual. Esta obra evoca um mundo de tecnologia em avanço, um mundo de comunicação global. O motivo central de linhas radiantes representa a Torre Eiffel e as ondas de rádio partindo do

seu transmissor onde se acumulam fragmentos de palavras, de elementos de conversação e de onomatopeias.

3. Simplificação da ortografia e comunicação directa na declamação (TERCEIRO CRITÉRIO)

Evitar a complexidade da sintaxe e libertar as palavras, subtraindo-as à sua prisão sintáctica é um conceito forte, uma metodologia de força, levada a cabo por Filippo Tomaso Marinetti, no seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, onde concretiza a desconstrução da sintaxe. Por um lado a simplificação do discurso é absolutamente fundamental no seu trabalho mas, por outro, olhando de perto os manifestos de Marinetti temos que observar a sua profunda radicalidade chegando ao ponto de se perder o sentido e a própria sintaxe ser afectada.

Marinetti é um homem de acção, multiplicando actividades em inúmeros locais (organiza exposições, teatro, cinema, performances musicais, declamações), no contexto do futurismo italiano.

Muitas das actividades do Futurismo constituem puros manifestos onde a estética e a política se sobrepõem. O movimento funciona fundamentalmente como um instrumento de intervenção social usando a literatura, a pintura, a escultura, a música, o drama, a dança, o cinema e a culinária. R. W. Flint coloca esta questão de maneira frontal na sua introdução a um conjunto de textos reunidos de Marinetti: “No seu papel de cafeína da Europa, Marinetti foi uma quebra dramática na suave evolução da elegia pessimista italiana [...]. Marinetti transformou-se num sleepwalking de grande intuição, um empresário da Europa” (Flint, 1971, p. 6).

No *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, Marinetti assume uma atitude de radicalidade total contra aquilo que denomina por velha sintaxe. A sua ideia era de uma nova literatura ou uma literatura de contraste em direcção a uma simplificação textual. Estes princípios evocados por Marinetti tendem para uma literactura-acção, uma “literatura que vem do interior de um motor, um novo instinto animal” (1971, p. 87) conforme Marinetti refere de forma extensiva:

Temos que destruir a sintaxe e disseminar os nossos nomes de forma aleatória, tal como nasceram. / Devemos usar infinitivos porque se adaptam de forma elástica aos nomes e não se subordinam ao eu de quem escreve [...]. / Abolir até a pontuação. Depois dos adjectivos, advérbios e conjunções terem sido suprimidos a pontuação é naturalmente anulada [...]. Para acentuar certos movimentos e indicar a sua direcção, símbolos matemáticos e musicais serão usados [...]. / Destruir o eu na literatura: isto é,

toda a psicologia. O homem desviado pela biblioteca e pelo museu, sujeito a uma lógica e um desejo de medo, é algo que não interessa [...]. Três elementos até agora observados na literatura devem ser introduzidos: 1. Som (manifestação de dinamismo dos objectos); 2. Peso (a faculdade que os objectos têm de voar); 3. Cheiro (a faculdade que os objectos têm de se dispersar). (1971, p. 6)

Podemos constatar nesta citação aquelas que são as estratégias de Marinetti para realização do seu trabalho performativo. Verificamos aquilo que neste terceiro critério pretendemos demonstrar – que a simplificação da ortografia se efectiva graças a um conjunto de opções formais: a desconstrução da sintaxe e do sentido da frase, a utilização do acaso na colocação das palavras no texto, o uso de tempos verbais que permitem uma maior simplicidade da mensagem, a anulação dos adjectivos e advérbios para que os substantivos possam emergir, a utilização de substantivos de forma sequencial que vão tornar a mensagem objectiva e directa, a anulação da pontuação para que a expressão do autor do texto não impeça a simplicidade da mensagem, a utilização de sinais matemáticos e o evitar de analogias, metáforas ou imagens que interferem com a objectividade da escrita.

Neste terceiro critério pretendemos ainda verificar o facto de Marinetti lançar para o plano da performance a comunicação directa com o espectador. Este processo realiza-se através de um paradoxo que constitui a negação da instância autoral do texto declamado. Ao destruir o eu na apresentação em palco Marinetti evoca uma entidade vazia, um texto sem origem, onde o espectador se pode apropriar mentalmente dos conteúdos textuais com grande facilidade. Este aspecto é acrescido pela uso da voz na declamação do texto. Esta voz tem que ser forte no som que produz, vigorosa e colocada, com peso e presença, de modo a fazer viver os substantivos com uma força tal que se pode sentir o seu cheiro.

4. Onomatopeia, imitação de sons e mímica expressiva (QUARTO CRITÉRIO)

Ainda reflectindo em torno de Marinetti, é importante equacionar a forma como uma tipografia e ortografia livremente expressivas podem representar valores sonoros e aspectos líricos. A proporção dos caracteres podem representar exuberâncias epidémicas, a repetição de sons e de letras individuais pode formar uma partitura onomatopeica, mas tudo isto está presente na performance futurista, que continua a ter o seu lugar, tal como Michael Kirby refere:

É qualquer coisa de paradoxal, o facto de que alguns desenvolvimentos Futuristas no campo da performance pareçam reter uma pronunciada qualidade e uma notável inovação pela única razão

de que aparentemente pouca influência tiveram em trabalhos posteriores. Eles continuam, de alguma maneira, fora dos limites da produção vanguardista contemporânea e parecem mais provocatórios porque não foram ultrapassados ou simplificados por nenhuma estética descendente. (1971, p. 146)

No texto *Esplendor geométrico e mecânico e sensibilidade numérica*, que vamos observar, Marinetti trata a onomatopeia como um assunto muito sério. É possível considerar que Marinetti realiza uma rigorosa teorização da onomatopeia aplicada às artes performativas. O ruído onomatopeico traz com ele a visualização dos objectos físicos. Neste sentido, Marinetti divide a onomatopeia em quatro tipos².

A primeira é a “onomatopeia directa, imitativa, elementar e realista” (Marinetti apud Apollonio, 2001, p. 158). Este autor selecciona uma sequência de sons que representam a realidade, tal como vrrrr (p. 158) representa o som de um automóvel.

Em segundo lugar, a “onomatopeia indirecta, complexa e analógica” (p. 158) que representa sensações como peso, calor, cor, cheiro e ruído; Como exemplo o som do sol. A onomatopeia “stridionla stridionla stridionla stridionla” que se repete no primeiro canto do poema de Marinetti “A conquista da Estrelas” (p. 158) representa a ligação entre o choque da grande espada e a acção furiosa das ondas, momentos antes da uma tempestuosa batalha de água.

O terceiro exemplo é a onomatopeia abstracta que carrega o significado de expressões inconscientes relacionada com a sensibilidade. No seu poema *Dunes*, o som abstracto rnn rnn rnn rnn (p. 158) representa simplesmente um estado de espírito.

Finalmente, a quarta onomatopeia corresponde à “harmonia onomatopeica psíquica” (p. 158) que diz respeito à fusão de duas ou três onomatopeias aqui referidas.

Neste sentido, Marinetti transforma em teoria os instrumentos onomatopaicos do performer, contudo temos que admitir que ele não aboliu um certo detalhe narcisista na sua análise. É Marinetti que a audiência recorda. Por último refira-se que o desenvolvimento da sua investigação pode conduzir a uma “mecanização do performer” nas palavras de Michael Kirby (1971, p. 32).

² Ver a este propósito o texto *Technical Manifesto of Futurist Aesthetic* (Flint, 1971, p. 84-89).

5. O poema sonoro enquanto consequência performática de um poema tipográfico prévio transformado em partitura fonética prescrita (QUINTO CRITÉRIO)

A poesia sonora não é a declamação de um poema tradicional escrito sobre papel, mesmo se a declamação é uma oralização de um texto escrito, experimental e inovador, nas sonoridades verbais que apresenta. A poesia sonora pode, isto sim, recorrer a um poema tipográfico que lhe serve de partitura, podendo ser a base deste modo performativo. À posteriori a interpretação sonora é agora um novo poema, um poema autónomo. A aceção de independência da peça oral, daí resultante, pode ser feita, mas nesta estratégia, a partitura tipográfica é referência fundamental para o performer.

Hugo Ball realizou a sua performance poética *Karavane* (Caravana) ou *Elefantenkaravane* (Caravana dos Elefantes) em 23 de Julho de 1916 no Cabaret Voltaire de Zurich. Nas dezassete linhas deste poema sonoro, Ball usa diferentes tipos de letra: itálicos e romanos em caixa baixa, letras com patilha e sem patilha. O artista fez versões diferentes do poema sendo os tipos de letra alterados, de onde resulta que o movimento do texto está directamente ligado à riqueza desses caracteres.



Fig 3. Hugo Ball ~ Karawane (1916)

No seu diário *Flight Out of Time*, Ball descreve a sua performance deste modo:

Eu fui levado para o palco no escuro e comecei devagar e de forma solene: gadji beri bamba / glandidri laudi lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandidri glassala tuffm i zimbrabim. De-

pois notei que a minha voz não tinha outra escolha se não continuar na cadência de um padre em lamentação, um estilo de canto litúrgico que se chora nas igrejas católicas [...]. Na minha máscara cubista, essa meio assustada, meio curiosa cara de uma rapazito de dez anos, tremia e segurava-se avidamente nas palavras do padre. (1974, p. 37)

Na performance do poema, Ball encarna diferentes personagens, como refere Hal Foster, ele é “em parte um xamã, em parte cónego mas ele também é uma criança, mais uma vez, fascinada por uma magia ritualística: menos papa e blasfémia num, e depois, exorcista e possuído noutra. Este pandemónio é um dos objectivos dos dadaístas” (Foster, 2003, p. 168).

A expressão oral de um poema sonoro que é consequência de um registo tipográfico prescrito dá lugar a diferentes interpretações performativas e sonoras que se autonomizam em relação ao registo tipográfico realizado a montante.

6. Linguagem abstracta e sua representação gráfica

(SEXTO CRITÉRIO)

A dinâmica da tipografia na superfície da página pode caçar o olhar do observador. Os futuristas e os dadaístas ao colocarem as letras em liberdade usando diversos tipos de letra, em maiúsculas ou minúsculas e estilos ultra fino ou ultra negro, tentaram expressar os diferentes tons de voz e a intensidade do discurso. A estrutura óptica do texto impresso dá ao público a capacidade de ouvir os sons bucais na sua variedade. Arranjos tipográficos sensíveis e planeados funcionam, como temos vindo a referir, enquanto partituras, não só para o performer mas também para a audiência.

Neste sentido, os poemas sonoros do tipógrafo dadaísta Raoul Hausmann foram concebidos em tipografia de caracteres móveis para poder manipular fisicamente as letras de madeira e assim conceber palavras abstractas com uma forte componente fonética. Tendo em conta as qualidades sonoras das suas palavras, Hausmann denominou as suas obras de letras cartaz e poema fonético de letras, explorando as dimensões ópticas e acústicas das suas palavras inventadas. Christian Scholz selecciona um princípio importante na *Recherches sur le poeme phonétic* de Hausmann:

As letras de um poema sonoro são agrupadas e organizadas de uma forma específica para transportar o som. O flutuar das vogais parece parar tendo em conta o aspecto estático das consoantes. A sua variação gráfica fornece o nosso ouvido interior com sons familiares os quais podem facil-

mente ser transformados em fonemas pela nossa memória de comunicação, ilustrando a transição do som para a palavra, de linhas sem significado para a escrita. (2001, p. 16)

Hausmann criou um conjunto de poemas optofonéticos em 1918, *Plakat* e *Optophonetische gedichte* (cartaz e poema optofonético) ambos contendo a criação de uma dicção energética. No mesmo ano, Hausmann produziu os poemas *Kp'erioum* e o seminal *Offeah*, caracterizados por linhas horizontais de caixa alta e algumas letras de caixa baixa, numa composição formalmente simples mas de efeito reforçado do ponto de vista acústico.



Fig. 4 - Raoul Hausmann - Offeah . Kp'erioum (1918)

Offeah revela uma tensão fonética que está presente no contraponto entre vogais e consoantes; a utilização de escrita em maiúsculas e minúsculas cria zonas de intensidade bucal demarcadas. Contudo, Scholz afirma que a acumulação “dessas vogais e sílabas, ligadas com sinais de pontuação (hífen, ponto final, ponto de interrogação) que aparentam ser significativos, são um verdadeiro incômodo para o leitor devido à falta de palavras conhecidas e de associações de palavras (interpretação do som)”, mais ainda “estes poemas negam, de forma consciente, o uso da linguagem como meio de discursividade” (2001, p. 16). A revolta de Hausmann contra a audição tradicional e os hábitos de leitura convencionais acabaria por colocar em perigo a relação entre escrita e significado.

No poema *Kp'erioum*, Hausmann gerou movimentos tipográficos muito mais agressivos e fluidos, quebrando a linearidade tipográfica presente em *Offeah*. O corpo das letras e os espaços em branco constroem a expressão da dinâmica sonora e do silêncio. Hausmann, de forma muito particular, inventou a sua fórmula de fazer poesia sonora, criando um método de notação tipográfica para a sua própria interpretação e performance.

Kpèrioum revela o método optofonético onde a dimensão óptica serve de partitura para a dimensão fonética, onde a visualização das letras na superfície da folha de papel vai permitir a identificação de vários valores sonoros. Segundo o próprio Hausmann, é suposto o leitor ouvir os sons com a “ajuda da estrutura óptica do poema” tendo em conta que as “letras do poema sonoro são organizadas de forma a representarem o som” (p. 107). Perante um tipo de letra em itálico teremos uma interpretação mais melódica, o uso dos negros ou de palavras em maior escala impele maior intensidade bucal, um tipo de letra condensado evoca de imediato uma leitura com mais ritmo.

O fluir da vogais que fornecem a duração é depois quebrada pelas consoantes. As diversas fisionomias da tipografia permite que o nosso ouvido interior capte sinais familiares que numa segunda análise são transformados em fonemas tendo em conta a forma como nos relacionamos com a tipografia.

7. A partitura tipográfica enquanto objecto legitimado, em direcção a um conceito de arte total

(SÉTIMO CRITÉRIO)

A ideia de obra de arte total justapondo trabalho visual, texto, som e performance pode ser concebido como a utopia perfeita. Paradoxalmente, a ópera, não pode ser negada, é a uma clara joint venture de diferentes disciplinas do campo criativo.

Richard Wagner, nas suas posições políticas e ideológicas radicais, atingiu o conceito de obra de arte total. As suas óperas, fortes manifestos em formato de palco, transformaram a sala de ópera num novo lugar onde o som era abordado de forma diferente e a imagem erguia-se, envolvendo o espectador; o som e a imagem estavam então unificados num corpo único. Wagner trabalhou com libretos poderosos onde a música e o canto constituíam um campo de energia e drama. O acto corajoso de colocar a orquestra num fosso foi um meio efectivo na transformação da boca de cena num verdadeiro espaço para a imagem, concentrada num lugar onde a música, a cenografia, e os actores/cantores se fundem num todo de força e perfeição.

Se Wagner foi uma figura importante da cultura alemã, nesse particular aspecto da junção entre música e imagem em direcção a uma arte total, não podemos contudo passar ao lado da obra de Kurt Schwitters no que toca à ligação tipografia-fonética. Schwitters é considerado um dos mais importantes artistas e poetas do século XX que trabalhou concentrado na ideia de sobreposição de linguagens:

O meu objectivo é o Merz total, que combina todos os géneros numa única plataforma de união. Em primeiro lugar descasei géneros isolados. Juntei palavras e frases num único poema de maneira que as suas composições rítmicas criaram um desenho. No sentido oposto, juntei imagens e desenhos contendo frases que precisavam de ser lidas. Justapus as imagens de forma a que para além do efeito pictórico, surgisse um efeito de libertação plástica. Fiz isto de forma a eliminar as fronteiras entre as artes. (Schwitters, 2002)

Schwitters trabalhou toda a vida com a intenção de criar um trabalho de arte total – *gesamtkunstwerk* – “uma amálgama de elementos vindos de todos os géneros artísticos ligados pelo princípio sintético comum de colagem radical” (Rothenberg & Pierre cit. in Schwitters, 2002, p. 17). A produção de uma notação própria constitui um testemunho do percurso aglutinador e multifacetado de Schwitters. Os materiais textuais são experiências que pretendem excitar o cérebro e as emoções dos espectadores. Tal como nas suas pinturas, nas quais pegou em objectos recuperados do lixo para depois criar composições visuais, também na poesia as frases foram recortadas de jornais, revistas e publicidade, sendo impossível distinguir claramente poesia e pintura. Esta fusão de expressão conduziu à universalidade do seu trabalho.

prelude:	
Fümmis bö wó táá xää Üü, pögiff, kwü Ee.	1
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,	8
dll rrrrrr beeece bö, tll rrrrrr beeece bö fümmis bö, rrrrrr beeece bö fümmis bö wó, beeece bö fümmis bö wó táá, bö fümmis bö wó táá xää, fümmis bö wó táá xää Üü:	90 9
first movement:	
theme 1: Fümmis bö wó táá xää Üü, pögiff, kwü Ee.	1
theme 2: Dedenn on rrrrrr, li Ee, mpiff tllff too, tllff, Jüü Kaa? (wng)	2
theme 3: Rinnackete bee bee nuz krr müü? ziuu enoze, ziuu rinnackemüü, rakete bee bee.	3 3*
theme 4: Rrumppiff tllff toooo?	4

Fig 5 - Kurt Schwitters – Ursonate (1922-1932)

O poder de comunicar e a possibilidade de terceiros recriarem as suas peças é uma das características presentes num dos seus trabalhos mais importantes – a *Ursonate*:

Um poema de trinta e cinco minutos de duração, contendo um prelúdio e uma cadenza no quarto movimento. As palavras usadas não existem, e nunca existiram em qualquer linguagem; não têm lógica, têm unicamente um contexto emocional; afectam o ouvido com as suas vibrações fonéticas tal como a música. Surpresa e prazer derivam da estrutura e da combinação inventiva das partes. (Moholy-Nagy cit. in Motherwell, 1989)

A sonata de Schwitters aparentemente primitiva na sua linguagem é, pelo contrário, extremamente engenhosa e sofisticada na forma como lida com as vogais acentuadas e não acentuadas (no som próximo que vogais acentuadas apresentam em relação às não acentuadas – particularmente o som das vogais ‘á’ e ‘ö’ com trema).

Neste trabalho podemos ver que o performer e o tipógrafo trabalharam em conjunto. No início seria El Lissitzky que produziria tipograficamente a partitura, contudo foi o designer Jan Tschichold que compreendeu o trabalho e a musicalidade da peça, realizando a sua composição tipográfica lado-a-lado com Schwitters.

Mais ainda, temos que agradecer a Schwitters a sua insistência em gravar a *Ursonate*. Graças a ele temos o som e a partitura de um trabalho paradigmático que corrói a fronteira entre discurso e canto, escrita musical e escrita tipográfica. Em 1932 Schwitters gravou a sua sonata na Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, o registo áudio está hoje no arquivo da radio alemã de Frankfurt. Em 1993, a editora Wergo publicou a *Ursonate* completa com 41 minutos de extensão (Schwitters, 1993).

8. A reconstrução do texto e o wordplay

(OITAVO CRITÉRIO)

A transformação tipográfica de um texto num outro texto sintacticamente idêntico, mas com diferentes orientações gráficas, onde as manchas visuais das palavras são intercaladas por brancos e entrelinhas, é uma tarefa exigente para a poesia tipográfica. Podemos encontrar a origem desta abordagem ao texto no fenómeno do *wordplay*.

Na introdução de *Making the Alphabet Dance*, Ross Eckler (1997) homenageia Dmitri Borgman (o pai do *wordplay*) no contexto da queda da linguística de recreação depois do advento das

palavras cruzadas em 1914. Contudo, nos últimos trinta anos tem havido um renovado interesse por esta área. Eckler vai mais longe e afirma que este sector “da linguística de recreação que olha a textualidade como coleções de palavras para serem manipuladas é muito mais rico e muito mais subtil do que muitos suspeitavam”. Escreve ainda que “é tempo de juntar resultados amplamente dispersos” (p. 12) que podem ter diferentes aplicações, em campos como a análise da poesia tipográfica e a performance de poesia sonora.

Um dos exemplos mais interessantes que podemos retirar desta disciplina é a prática da reconstrução textual. Ecker apresenta o exemplo de um poema e três outras reconstruções, através dos quais podemos verificar uma característica que consiste na transformação visual do texto, dos seus elementos e células (enquanto estratégia da poesia tipográfica e sonora) sem contudo se perder a possibilidade de descodificação da mensagem. Os elementos mancha movem-se formando uma nova composição sem o sentido se perder como podemos verificar (Eckler, 1997, p. 138):

Original: California's hanging on somehow, / But if it fell off into the ocean / It wouldn't matter. / Wet or dry, everyone's so crazy there anyway – / They'd go on living underwater. / So who cares? (Mary J. Hazard)

Primeira reconstrução: California's hanging on somehow. / But it wouldn't matter if it fell off / Into the ocean / Everyone's so crazy there, anyway / Wet or dry, they'd go on living underwater. / So who cares? (A. Ross Eckler)

Segunda reconstrução: California's hanging on somehow. / But it wouldn't matter anyway if it fell off / Into the ocean. / Everyone's so crazy there, / They'd go on living underwater. / Wet or dry, who cares (Margaret Eckler)

Terceira reconstrução: California's so crazy / It wouldn't matter if somehow / It fell off into the ocean. / Wet or dry – who cares... / Everyone's hanging on underwater, / But they'd go on living there anyhow. (Murray Pearce)

As frases podem ser transpostas para outras frases podendo constituir-se como uma segunda representação do mesmo significado, tal como Eckler afirma:

É geralmente fácil construir uma outra frase partindo da fornecida. Para fazer a transposições de frases mais estimulantes, um requerimento adicional tem sido imposto frequentemente: que a frase transposta seja, num certo sentido, um sinónimo ou descrição do original. Se isto for possível,

a frase transposta é chamada pelos membros do National Puzzlers League um anagrama da primeira. (Eckler, 1997, p. 138)

9. A legibilidade e a escrita

(NONO CRITÉRIO)

A construção de teorias cognitivas são aqui guiadas em primeiro lugar pela observação e intuição de estruturas tipográficas baseadas na relação entre a música e a escrita alfabética. Um aspecto presente nestas estruturas gráficas, que temos vindo a analisar, é a forma como são lidas e interpretadas por terceiros.

Neste sentido a questão da literacia e da legibilidade coloca-se de forma evidente quando pensamos na forma como uma partitura tipográfica performativa é hoje decodificada por quem a vai interpretar tendo em conta as competências de literacia adquiridas. “O design e o layout de materiais instrutivos” (Hartley, 1994, p. 11) constitui uma referência fundamental e extremamente oportuna para o entendimento dos mecanismos da poesia tipográfica, sendo a legibilidade e a boa leitura um aspecto central neste plano de análise. O caso da *Ursonate* de Schwitters é um bom exemplo desta preocupação pois, como vimos, Schwitters procurou um tipógrafo que pudesse realmente fazer um trabalho coerente e com qualidade tipográfica; a legibilidade da *Ursonate* fez dela uma peça de fácil compreensão e interpretação.

Neste sentido, o conteúdo da mensagem escrita tem que ser considerado. O design de uma plataforma textual relacionada com a literatura ou concepção de um layout para materiais de instrução constituem problemas muito diferentes – um livro de prosa e uma bula de um medicamento são exemplos paradigmáticos. Algumas das preocupações dos mediadores gráficos são também importantes para os poetas tipográficos que trabalham visualmente com a escrita: a escolha do tipo de letra e o seu corpo, o tamanho e o formato do suporte, a grelha de construção, a entrelinha.

Algumas das decisões projectuais que os designers gráficos têm que tomar podem também colocar-se no plano da poesia tipográfica:

O tamanho do suporte e o número de páginas no formato livro. O factor mais importante, como James Hartley confirma, é ter “algum conhecimento da forma e das condições em que a informação textual vai ser usada” (1994, p. 31) pelos seus utilizadores, quer sejam leitores, intérpretes ou performers.

~ A escolha do tipo de letra. É frequente designers e poetas tipográficos usarem tipos de letra de diferentes tamanhos e existe uma relação consistente entre estes corpos de letra, contudo “é importante ter em mente que a escolha desta variável é constrangida por decisões anteriores. De forma clara não esperamos encontrar tipos de letra enormes num dicionário” (1994, p. 31) nem esperamos encontrar letras minúsculas num objecto de notação performativa para ser interpretado e visionado em público. No caso do design gráfico o corpo de letra ideal para texto e para a leitura de um livro é entre 10 e 12 pontos (Tinker, 1965).

~ A estrutura e o espaço branco. Este aspecto particular afecta o conforto visual e a forma como o leitor ou intérprete se vai apropriar da mensagem tipográfica; o espaço que separa letras e palavras, a entrelinha e os brancos perimetrais, entre o texto e os limites do suporte, são preocupações comuns a designers e poetas tipográficos.

Esta descrição fornece coordenadas para uma análise cuidada dos objectos que usam tipografia, particularmente os poemas tipográficos. Cada um destes pontos é fundamental, mas temos que considerar a combinação de todos eles na construção e na análise das obras.

10. A oralidade no discurso performativo – Sprechgesang de Schoenberg (DÉCIMO CRITÉRIO)

Um outro aspecto importante para a abordagem da tipografia na prática performativa e para a sua interpretação fonética é a técnica vocal de Schoenberg: *Sprechgesang* (Dunsby, 1992) que em alemão significa falar-cantar, ou *Sprechstimme* – falar-voz. Esta técnica situa-se a meio caminho entre cantar e falar, tendo sido utilizada na obra *Pierrot Lunaire* (1912) deste compositor da segunda escola de Viena.

A análise da obra de certos poetas tipográficos que usaram a oralidade para prolongar foneticamente o seu poema tipográfico revela a mediação entre a fala e o canto, presente no *Sprechgesang*.

Jonathan Dunsby, na sua investigação em torno da partitura e da interpretação de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg afirma que “a articulação imediata da superfície da música constitui muitas vezes o nosso melhor guia para a sua apreciação”. Outros aspectos como o “silabismo da organização do *sprechstimme*, o grau de ‘ciclicidade’ do *Pierrot Lunaire*, as técnicas de contraste musical e a relação entre palavra e música, podem surgir em pontos pertinentes no contexto de considerações individuais” (Dunsby, 1992, p. 28).

Podemos considerar *Pierrot Lunaire* como uma obra-prima. Um certo tipo de veneração pela sua enorme originalidade surgiu vinda de compositores como Boulez ou Stravinsky. A peça de Schoenberg combina aspectos pouco usuais para o período em que foi composta, o início do século XX, estando lado-a-lado com *A sacração da Primavera*.

Este melodrama de palavras faladas com acompanhamento musical era um estilo de cena muito em voga na última metade do século XIX. O *Sprechstimme* de Schoenberg trouxe uma nova expressão vocal para a música e para a investigação vocal, tendo em conta que se realiza com pitch/altura (*pitched*) e sem pitch/altura (*unpitched*). Esta interação entre canto e fala, como referimos, é um recurso extraordinário, usando um pitch/altura determinado, fixado num glissando contínuo, transformando a declamação numa interpretação de grande dramatismo oral.

Schoenberg explica a forma como um *Sprechgesang* adequado pode ser obtido na sua introdução da partitura de *Pierrot Lunaire*. Afirmo o compositor que os “ritmos indicados devem ser ligados mas enquanto no canto normal um pitch/altura constante é mantido através de uma nota, no *Sprechgesang*, a altura indicada deve ser dada, mas depois imediatamente abandonada, seja através de subida ou queda. O resultado deve ser igual a cantar e falar normalmente” (Randel, 1978, p. 143) em simultâneo.

No *Pierrot Lunaire* o cantor tenta sempre atingir o pitch/altura exacto pelo menos no início da nota. Este exercício é tecnicamente mais fácil para um cantor iniciado ou com pouca experiência ou para os performers poéticos que na generalidade não têm formação ao nível da voz. Neste processo de aprendizagem e de desenvolvimento técnico e interpretativo o silabismo é uma das características mais importantes, tal como Jonathan Dunsby refere: “O silabismo é, mais ainda, uma consequência virtualmente inevitável no uso do *Sprechstimme*” (Dunsby, 1992, p. 47).

Em termos de conclusão podemos referir que muitos poetas sonoros, ou até actores de teatro, realizam interpretações onde utilizam o *Sprechgesang* de forma intuitiva, sem sequer conhecerem o *Pierrot Lunaire*, para assim conferirem mais expressão ao texto. A sua utilização justifica-se tendo em conta que muitos autores olham para o poema tipográfico e querem dar-lhe uma emotividade sonora que possa ultrapassar a frieza da tipografia impressa.

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, G. (1948). *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*. Nova Iorque, New Directions.
- APOLLONIO, U., ed. (2001). *Futurist Manifestos*. Boston, Art Works Edition.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de (2002). *Mallarmé*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- BALL, H. (1974). *Flight Out of Time - A Dada Diary*. New York, Viking Press.
- BETTLEY, J., ed. (2001). *The Art of the Book, From Mediaeval Manuscript to Graphic Novel*. Londres, Victoria and Albert.
- DRUCKER, J. (1994). *The Visible Word, Experimental Typography and Modern Art, 1909 – 1923*. Chicago, The University of Chicago Press.
- DUNSBY, J. (1992). *Pierrot Lunaire*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ECKLER, R. (1997). *Making the Alphabet Dance*. London, Macmillan.
- FLINT, R. W., ed. (1971). *Filippo Tommaso Marinetti Selected Writings*. Londres, Secker & Warburg.
- FOSTER, H. (2003). Dada Mime. In: *October*, 105. Boston, MIT Press.
- HARTLEY, J. (1994). *Designing Instructional Text*. London, Kogan Page.
- HAUSMANN, R. (1969). Recherches sur le Poème Phonétique. In: *De Tafelronde*, 14, 3/4.
- KIRBY, M. (1971). *Futurist Performance*. New York, Dutton.
- MARINETTI, F. T. (1971). *Selected Writings*. Londres, Secker & Warburg.
- MOTHERWELL, R. (1989). *The Dada Painters and Poets an Anthology*. Massachusetts, Harvard University Press.
- RANDEL, M., ed. (1978). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Boston, Harvard University Edition.

SCHWITTERS, K. (2002). *PPPPPP – Poems Performance Pieces Proses Plays Poetics*. Ed. & Trad. Jerome Rothenberg & Pierre Joris. Cambridge, Exact Chance.

SCHWITTERS, K. (1993). *Ursonate – Original Performance by Kurt Schwitters*. Mainz, Wergo Records (WER 63042).

TINKER, M. A. (1965). *Bases for Effective Reading*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

VVAA. (2001). *Proposta 2001 – Festival Internacional de Poesis + Polipoesis*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.