

DCIII — EX01

Fbaul · 1º semestre 2018/19
Luísa Ribas · Isabel Castro
<http://dc3e4em1819.wordpress.com/>



Kurt Schwitters, *Ursonate* (mimeografia), 1922 – 1932.

A visão de mudança que marca as vanguardas do início do século XX reflecte-se na forma como o design gráfico procura confrontar a sociedade. O meio impresso (acessível, barato e eficaz) era o meio de eleição de jovens designers, que se expressavam em manifestos, cartazes e revistas procurando romper com as tradições e definir novos vocabulários visuais. Neste contexto, a tipografia ganha um estatuto privilegiado, uma autonomia em relação ao texto que representa ou veicula. Há um foco consciente na materialidade da linguagem: criam-se excessos de sentido, rompe-se com a continuidade do discurso, com as convenções da sintaxe e gramática, evidencia-se o som em detrimento do sentido e a natureza material do texto (a área impressa, o espaço e seu suporte, todos os elementos que formam as palavras na página).

A exploração ávida do meio impresso e da materialidade do texto surge como uma antecipação da desmaterialização da comunicação. Neste âmbito, os futuristas e dadaístas ensaiam explorações poéticas (fonéticas e visuais) em composições tipográficas que se emancipam dos valores semânticos e sintácticos do texto. A experimentação que Marinetti efectua em torno dos valores expressivos, fonéticos e visuais da tipografia (acompanhando o “*bruitism*” de Russolo) é expandida com as estratégias dadaístas, que incorporam o ruído, a simultaneidade da língua, o movimento, tanto em partituras visuais e imagens sonoras como em performances vocais.

Segundo a ideia de libertação das palavras, Marinetti cria o poema sonoro concreto *Zang Tumb Tumb* (1914). Por sua vez, Hugo Ball faz uma performance, em 1916 no Cabaret Voltaire, que apresenta como uma nova forma de verso sem palavras. Nesta linhagem, Schwitters, mais tarde, devolve a partitura de *Ursonate* (1922–32), inspirado pela récita dos poemas tipográficos de Raoul Hausmann (ca. 1918). A vertente dadaísta promove a emancipação semântica e sintáctica, seja pela invenção de palavras ou criação de novos métodos poéticos. Tzara desenvolve a estratégia de “*découpe*” e mistura, aparentemente aleatória, de palavras com *To make a dadist poem* (1920). Já em meados do século XX, esta técnica de “*cut-up*” vai ser recuperada e popularizada por William S. Burroughs e Brion Gysin, em referência directa a Tzara.

The imagination without strings, and words-in-freedom, will bring us to the essence of material. As we discover new analogies between distant and apparently contrary things, we will endow them with an ever more intimate value. [...] With words-in-freedom we will have: Condensed metaphors. Telegraphic images. Maximum vibrations. Nodes of thought. Closed or open fans of movement. Compressed analogies. Color Balances. Dimensions, weights, measures, and the speed of sensations. The plunge of the essential word into the water of sensibility, minus the concentric circles that the word produces. Restful moments of intuition. Movements in two, three, four, five different rhythms. The analytic, exploratory poles that sustain the bundle of intuitive strings. [...]

F. T. Marinetti, *Destruction of Syntax—Imagination without strings—Words-in-Freedom*, 1913

I don't want words that other people have invented. All the words are other people's inventions. I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own. [...] I want the word where it ends and begins. Dada is the heart of words.

Hugo Ball, *Dada manifesto*, 1916

Every page should explode, either because of its deep seriousness, or because of its vortex, vertigo, newness, timelessness, crushing humor, enthusiasm of its principles, or the way it is printed.

Tristan Tzara, *Manifeste Dada*, 1918

*To make a dadaist poem
Take a newspaper.
Take some scissors.
Choose from this paper an article of the length you
want to make your poem.
Cut out the article.
Next carefully cut out each of the words that makes
up this article and put them all in a bag.
Shake Gently.
Next take out each cutting one after the other.
Copy conscientiously in the order in which they left
the bag.
The poem will resemble you.
And there you are — an infinitely original author
of charming sensibility, even though unappreciated
by the vulgar herd.*

Tristan Tzara, *Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love*, ca. 1920

*With regard to typography one can establish innumerable
laws. The principal one would be:
never do what someone else before you has done. [...]
Typography, under certain conditions, can be an art.*

Kurt Schwitters, *Theses on Typography*, in Merz, 1924

fmsbwtözäü
pggiv-..?mü

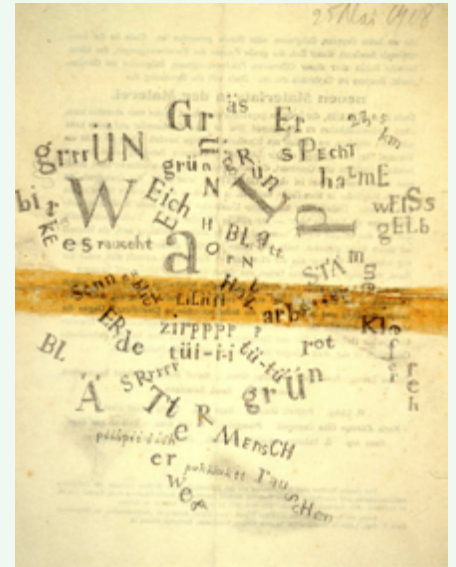
OFFEAHBDC
BDQ̄ „qjyE!

3000 par mois +
bague rubis 8000 +
6000 frs. chaussures
Demain chez moi
Suis sérieuse Trois
baisers futuristes

Je t'aime + - X 29 caresses + la lune et les ruisseaux
chantent sous les arbres... paradis de mes bras Viens
chance + - X +
vanité eeeeeeeeeeeee

ALRRRRRRR

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Corso Venezia, 61 - MILANO
1919



KARAWANE

jolifanto bambla ò falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wolubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(1917)
Hugo Ball
53

Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*. Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia," 1919.
Raoul Hausmann, *offea h b d c*, 1918; *fmsbwtözäü*, 1918; *grün*, 1918. Hugo Ball. *Karawane*, 1916.

Num gradual caminho para a abstracção, a poesia fonética deriva em poesia concreta ou visual, privilegiando a configuração visual dos elementos linguísticos (o efeito tipográfico) em detrimento da significação verbal. Com a evolução das tecnologias dos media, estas estratégias expandem-se com a transposição destes valores expressivos para a dimensão temporal (e.g. filme e vídeo) e com o desenvolvimento de métodos como a exploração de possibilidades combinatórias da linguagem que viriam a ser facilitadas por meios electrónicos e computacionais.

Devemos ainda reconhecer que muitas das operações que a máquina literária digital apresenta, se encontravam já em práticas poéticas precedentes, desde as colagens e espacialização visual dos significantes até à escrita automática e aos procedimentos de permutação (Reis, 2009; Drucker, 2005). Neste sentido, vários autores têm vindo a identificar afiliações sistémicas entre a poética dos experimentalismos e os meios digitais enquanto linguagem (Barbosa, 1998; Portela, 2009). Portela (2006) menciona de um modo explícito uma *“intrinsic connection between concrete poetics as a theory of the medium (i.e., of language, of written language and of poetical forms) and digital poetics as a theory of poetry for the digital medium”*. (Torres 2014, 10)

Numa continuidade com as vanguardas, estas estratégias ganham novo fôlego em meados do século XX, nomeadamente em Portugal, com uma nova forma de “poesia experimental” que, como explica Rui Torres (2014), é pautada pela transgressão de convenções dominantes e de gramáticas específicas.

Trata-se ainda de uma prática poética que cruza, na expressividade dos meios, uma multiplicidade de matrizes de carácter verbocovisual: o som – dos anúncios e das canções; o grafismo e a visualidade – da banda desenhada e da iconografia urbana; a escrita – dos caligramas como da combinatória.

Exemplos abundam, em Portugal: Ana Hatherly explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; António Aragão explora a fotocópia e a electrografia; E. M. de Melo e Castro cria a videopoesia e Silvestre Pestana é pioneiro na utilização expressiva dos computadores para criação de poemas visuais generativos; Fernando Aguiar dedica-se à performance; e Alberto Pimenta faz de tudo isto um pouco, com muita ironia, pertinência e coerência, mas sempre actuando à margem de grupos e rótulos. (Torres 2014, 17)

De acordo com esta diversidade, Hatherly e Castro identificam nove tipologias de poesia experimental (lista que actualizam em 1981). No âmbito deste exercício, destacam-se como estratégias passíveis de serem exploradas em termos tipográficos, as experimentações da poesia visual ou concreta, fonética, conceptual e matemática, cinética e espacial.

1 - Poesia visual: Caligramas de Apollinaire e Pierre Albert Birot. Experiências do Futurismo. **Poesia concreta:** E. Gomringer; Noigandres - Brasil. Concretismo Internacional. Visopoemas (Lisboa, 1965). (*Algumas experiências dadaístas e letristas*)

2 - Poesia auditiva ou fonética : *Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone. Palavras, sílabas, sons puros, ritmos, sobreposições.* Desde o dadaísmo. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters; Petrônio; Bernard Heidsieck; Henri Chopin; François Dufrêne.
[...]

6 - Poesia conceptual e matemática: Cibernética (Exp. Serendipitia Cibernética – ICA – Londres 1968). As Três Graças – Ken Kox. **Métodos permutacionais e combinatórios:** E. M. de Melo e Castro; Brion Gysin. (*Estrutura numérica da obra de arte. Experiência de Raymond Queneau*)

7 – Poesia cinética: Todas as formas do movimento (captado, produzido) fazendo parte das estruturas do Poema. Criação colectiva com artistas plásticos. Nicolas Schöffer; Mac Laren (filmes); John Cage (Ballet); Malina; Ken Kox. Cibernética.

8 - Poesia espacial: S. Mallarmé: Un Coup de dés (...).
De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como dominante em todas as formas e modos de poesia experimental.
[...]

MATERIALIDADE E EXPRESSÃO TIPOGRÁFICA (ÓPTICA, FONÉTICA)

METODOLOGIA E OBJECTIVOS

01.1 — composição tipográfica

Com base nos textos e obras tipográficas dos autores citados neste enunciado, os alunos devem seleccionar uma frase ou expressão que considerem relevante e orientadora do processo criativo, e que melhor condense ou evoque as ideias expressas nas obras/textos. Com base nesta frase ou expressão, devem realizar uma composição tipográfica que reinterprete os valores, princípios, metodologias e técnicas defendidas pelos autores. Se os manifestos futuristas enfatizam a expressão descondicionada do conteúdo, a subversão dadaísta questiona as convenções da escrita através de composições policêntricas, reforçando a emancipação da semântica e, em última instância, caminhado para uma linguagem e expressão abstracta (uma poesia visual e fonética). Mais do que mimetizar configurações, pretende-se que os alunos interpretem e explorem ideias, através de uma formulação gráfica própria que enfatize a especificidade (convenções, materialidade, sensorialidade, dimensão visual, fonética e performativa) do texto e da tipografia como matéria criativa.

Podem citar os excertos que estão no enunciado, outros excertos dos textos indicados, ou ainda outros textos e/ou trabalho gráfico associado. O trabalho implica a leitura dos textos de apoio indicados, pesquisa prévia e recolha de referências visuais associadas aos textos, para poderem reinterpretar o trabalho dos autores mencionados.

Uma composição tipográfica com recurso ao computador que integre, obrigatoriamente, meios exclusivamente manuais (colagem, desenho de letra, carimbos, entre outros).

Pode incluir digitalizações de material mas não se deve limitar a reproduzir composições existentes. Dimensão mínima A3 e máxima A2.

A composição deve incluir, a título de legenda, a identificação do texto citado (título, data, autor) e deve igualmente ser assinada pelo aluno, atentando a que a assinatura do trabalho não se confunda com a identificação do texto citado.

01.2 — animação tipográfica

“Palavras em liberdade filmadas em movimento: tabelas sinópticas de valores líricos — dramas de letras humanizadas ou animadas — dramas ortográficos — dramas tipográficos — dramas geométricos — sensibilidade numérica etc.) [...] da linha convencional às palavras em liberdade, da música cromática e plástica à música dos objectos” (Marinetti et al, 1916).

Tal como proclamado pelos futuristas, as ideias anteriores expandem-se ao meio cinematográfico. O futurismo, dadaísmo, surrealismo e arte abstracta encontram a sua expressão no filme enquanto “orquestração do movimento em ritmos visuais”; isto reflecte-se nas experiências do cinema puro ou absoluto, enquanto forma anti-narrativa ou puramente abstracta — seja pelos cortes dinâmicos e reconstituições do movimento em termos cinematográficos, ou seja pela manipulação da forma, cor, luz, suas transformações, movimentos e ritmos (Le Grice [1997] 2001).

Nesta fase, e com base na mesma frase ou expressão verbal, devem realizar uma animação (estruturação temporal) do material tipográfico, que não precisa de se vincular à composição anterior. Mais do que meramente reconstruir ou desconstruir a composição anterior, nesta fase pretende-se reforçar os valores expressivos que advêm da estruturação temporal (ritmo visual, movimento, dinâmica).

Pretende-se explorar, enquanto recursos expressivos, princípios como: Cadência (compasso, regularidade ou progressão), Métrica (estrutura, unidades poéticas), Pontuação (marcação temporal, verbal), Ritmo (periodicidade, recorrência de padrões), Sequência (sucessão ordenada de elementos), Movimento (deslocação, mudança, animação), Continuidade (ligação, coerência lógica) e descontinuidade (interrupção, intermitência).

Apresentação em ecrã (res. min. 800×600 a 1024×768 px máximo). Duração aproximada de 5 a 10 seg., em *loop* ou sequência (meios e técnicas de produção à escolha do aluno). Pode ser adicionado som, mas apenas como marcação temporal para reforçar cadência, ritmo ou pontuação, como algo que não se sobrepõe ao discurso visual (i.e. não podem incluir voz ou sons instrumentais com conotações tímbricas demasiado vincadas).

CALENDÁRIO

14 Set.

— aula 1 – ap. programa + lançamento do ex. 01.
+ TPC (leitura dos textos, selecção de frase(s) e pesquisa para composição).

17-21 Set.

— aula 1 – fase 1 – composição (na aula)
+ TPC (desenvolvimento da composição).
— aula 2 – fase 1 – finalização composição
+ TPC (entrega via *dropbox* ou *drive* até 6ª).
— aula 3 – contexto cultural em ligação com ex. + visionamento composições e indicação de melhorias.
+ TPC (melhorias à composição + leituras e pesquisa p/ fase 2).

24-28 Set.

— aula 1 – visionamento composições com melhorias e início fase 2
+ TPC (leituras e pesquisa p/ fase 2).
— aula 2 – fase 2, discussão da pesquisa e esboços.
— aula 3 – fase 2, estruturação da linha temporal.

01-05 Out. (feriado 6ª dia 5)

— aula 1 – finalização de ficheiros (entrega via *dropbox* ou *drive* até 5ª).
— aula 2 – visionamento dos exercícios e lançamento ex. 02.
+ TPC – leitura dos textos, selecção de temas, pesquisa relativa à formalização dos princípios enunciados pelos autores e recolha de citações.

REFERÊNCIAS

(na *dropbox*, salvo indicação em contrário)

Ideias e textos a explorar

F T Marinetti, da sintaxe gramatical à espacial (na obra e manifesto). “Words in Freedom”, 1913.

Hugo Ball, poesia visual, sonora (na obra e manifesto) “Dada manifesto” 1916.

[ENG] <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/surrext.html>

[FR] <http://www.le-dadaisme.com/manifeste.html>

Tristan Tzara, técnica poética e acaso (na obra e manifesto)

“Dada manifesto”, 1918. [ENG] <https://goo.gl/reMsRe>

[FR] <https://goo.gl/J2xxYZ>

“Dada manifesto on feeble love and bitter love”, ca. 1920.

[ENG] <https://goo.gl/JDxmW4>

[FR] <https://goo.gl/wrrhmk>

Raoul Hausmann, óptica da fonética (obra e conceito) “Optophonetics” ca. 1918

Borck, Cornelius. 2005. Typography and optophonetics.

e <http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php>

Kurt Schwitters, notação e performance (com “Ursonate”) 1922-32

<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

(Sobre Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters)

Scholz, Christian. 2001. “Relations between sound poetry and visual poetry: The path from the optophonetic poem to the multimedia text”.

Consulta obrigatória (contextualização)

Brun, Jean. “Typography.” *Dada*. 2005: 68-70. <http://www.dada-companion.com/typography>

Consulta complementar (Contextualização)

Torres, Rui. “Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa” (p. 9-31)

Reis, Pedro. “Videopoesia: Produção poética híbrida em língua portuguesa” (p. 101-116)

in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*.

<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/poesia-experimental-portuguesa-contextos-ensaios-entrevistas-metodologias/>

Consulta (fase 1)

Tschichold, Jan. “The history of the new typography” in. *The New Typography: a handbook for modern designers*. (1928). Trans. McLean, Ruari. Berkeley: University of California Press, 1998. 52-63. DG 6/189.

Consulta (fase 2)

Le Grice, Malcolm. “A Non-linear Tradition - Experimental Film and Digital Cinema.” *Experimental cinema in the digital age*. (1997). London: British Film Institute, 2001. 289-296.

F T Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti. “The Futurist Cinema”. *Milan. L'Italia futurista*, November 15, 1916.

Taxonomias

<https://po-ex.net/estrutura/taxonomia/>